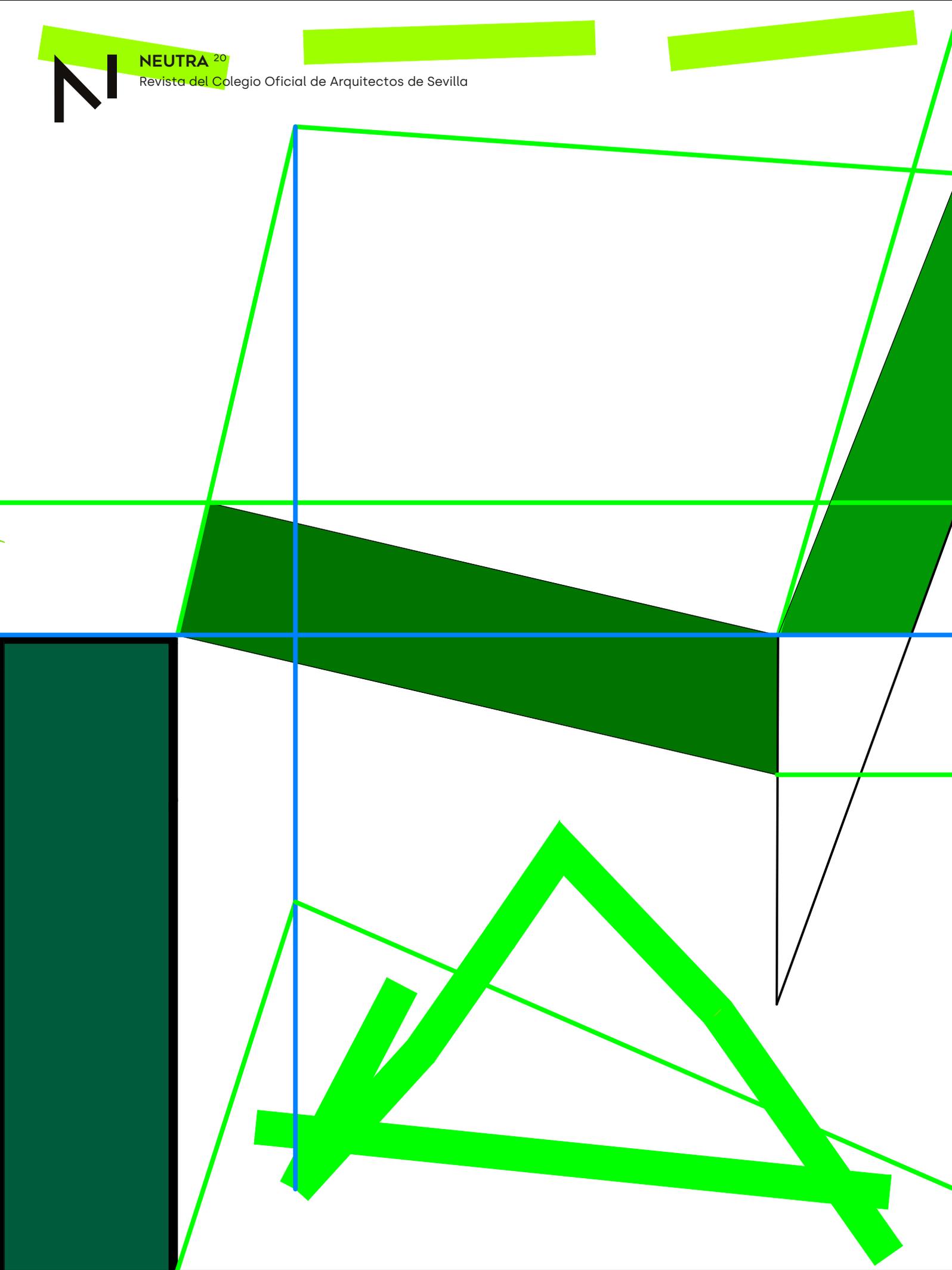


N

NEUTRA 20

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla



**Dirección y coordinación:**

Pablo Millán Millán  
Andrés Galera Rodríguez

---

**Dibujo y diseño de cubierta:**

José Ramón Sierra Delgado

---

**Consejo Editorial COAS:**

Nuria Canivell Achabal  
Ramón Gil Manrique  
Juan Vicente García Pérez  
Julia González Pérez-Blanco  
M<sup>a</sup> Auxiliadora Calvo Egido  
Juan Manuel García Nieto  
Pablo Millán Millán  
Manuel Silva Zurita  
Mercedes Romero Janeiro  
Casiano López Jaldón  
Gabriel Bascones de la Cruz

---

**Secretaría técnica, diseño y maquetación:**

Paloma Márquez Aguilar

---

**Consejo Científico:**

Ricardo Alario López  
Mario Algarín Comino  
Paula Álvarez Benítez  
Rosa Añón Abajas  
José Carlos Babiano de los Corrales  
Gabriel Bascones de la Cruz  
Lourdes Bueno Garnica  
Rodrigo Carbajal Ballell  
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde  
Luz Fernández-Valderrama Aparicio  
Marta García de Casasola Gómez  
Francisco González de Canales Ruiz  
Antonio González Liñán  
Juan Carlos Herrera Pueyo  
Elena Jiménez Sánchez  
Juan José López de la Cruz  
Mar Loren Méndez  
Ángel Martínez García-Posada  
M<sup>a</sup> Carmen Martínez de Quesada  
Esther Mayoral Campa  
Salas Mendoza Muro  
Francisco Javier Montero Fernández  
Daniel Montes Estrada  
José Morales Sánchez  
José Ramón Moreno Pérez  
Eduardo Mosquera Adell  
José de la Peña Gómez-Millán  
José Peral López  
José Manuel Pérez Muñoz  
Ramón Pico Valimaña  
Carlos Plaza Morillo  
Julia Rey Pérez  
Lola Robador González  
Ignacio Rubiño Chacón  
Victoriano Sainz Gutierrez  
Sara Tavares Alves da Costa  
Antonio Tejedor Cabrera  
Javier Tejido Jiménez  
Gabriel Verd Gallego  
Aurora Villalobos Gómez

**Contacto:**

neutra@coasevilla.org  
revistaneutra.org

instagram.com/revistaneutra  
linkedin.com/in/revistaneutra

---

**Imprenta:**

Editorial MIC  
C. el Artesiano, S/N, Pol. Ind, 24010 Trobajo  
del Camino, León, España  
987 27 27 27 · 902 271 902  
editorialmic.com

---

**Publicidad:**

Editorial MIC  
Benita Espadas  
benitaespadas@editorialmic.com

---

**En este número:**

El COAS y la Revista NEUTRA declina toda responsabilidad respecto a la autenticidad los datos expresados por los/as participantes sobre la autoría de los proyectos. Los artículos pueden incluir opiniones que el COAS no comparta, por lo que el COAS y la Revista NEUTRA no serán responsable de las opiniones vertidas, declinando por ello toda responsabilidad. Respondiendo de cualquier reclamación los autores de los trabajos.

---



# Contenidos

6

- 3** Buscando desvíos en la deriva
- 4** Carta de la Decana
- Textos de llamada
- 10** La inagotable lección de Hernán Ruiz, "el viejo" en Córdoba  
*Santiago de Molina*
- 14** Biografía científica de una revista: sobre la DPA de Carlos Martí Arís (1997-2015)  
*Berta Bardi-Milà y Daniel García-Escudero*
- 22** **Entrevista**  
Eduardo Souto de Moura
- Artículos**
- 34** Investigaciones marginales: dimensión y límites de la ciudad contemporánea  
*Luisa Alarcón González*
- 42** Escenarios de luz  
*Olvido Muñoz Heras*
- 50** Arquitecturas cómplices, museografías disidentes  
*María Arregui Montero y Gema Rueda Meléndez*
- 58** Apropiación efímera de la calle Feria. Un recorrido por El Jueves  
*Candela López-Ortega*
- 68** Revisando la revisión del Movimiento Moderno: Benevolo, Banham, Collins y su influencia en la ciudad contemporánea  
*Javier Muñoz Godino y Alejandro Infantes Pérez*

- Artículos invitados**
- 78** Así que pasen 50 años. Recordando a Aldo Rossi  
*Victoriano Sainz Gutiérrez*
- 84** Un texto de Aldo Rossi sobre Sevilla
- 88** La naturalidad del artificio  
*Tomás Carranza*
- Obra Construida**  
2023-2024
- 94** Vivienda unifamiliar en San Roque  
*Javier Terrados y Rodrigo Morillo-Velarde*
- 98** Casa entre Encinas  
*DN arquitectura*
- 102** Parapimi  
*Isabel Rus y Alfonso Mollinedo*
- 106** Casa en tres tiempos  
*Neuma Estudio*
- 110** Casa del Azahar  
*HEIMAT studio*
- 114** Apartamento FG 20 de 35m2  
*Pablo Baruc*
- 118** 86 Viviendas en Entrenúcleos  
*SV60 Arquitectos*
- 122** Cuatro viviendas junto a la Desembocadura  
*Estudio Curtidores*
- 126** Edificación de 23+7 viviendas con garaje en sótano  
*Salvador Cejudo*
- 130** Lumen Learning Center. Universidad Paris-Saclay  
*MGM Morales de Giles Arquitectos y Beaudouin Architectes*
- 134** Complejo Docente Cultural y Deportivo Santa Ana  
*Fernando Carrascal y José M<sup>a</sup> Fernández de la Puente*
- 138** Nuevo edificio de postgrados de la Universidad Abat Oliba CEU de Barcelona  
*Gabriel Verd, buró4 y Llongueras-Clotet*
- 142** Rehabilitación del Instituto la Rábida  
*Paco Marqués, Luis Rubio y Rosalino Daza*
- 146** Centro de Formación en terrenos de antiguo silo  
*Javier Arroyo*
- 150** Naturalezas docentes. Isla y Senda verde Facultad de Ciencias de la educación. Universidad de Málaga  
*Ferran Ventura y Nerea Salas*
- 154** Centro de Creación de Empresas de la Universidad de Alicante  
*Guillermo Vázquez Consuegra*
- 158** Nueva Capitanía Marítima en el puerto deportivo de Ayamonte  
*Gabriel Verd y buró4*
- 162** Naturanda. Transformación de local comercial en Madrid  
*Ignacio Frade*
- 166** Rehabilitación de la Fábrica Cruzcampo  
*Ayesa*
- 170** Pabellón Ferrobús  
*EOVASTUDIO*
- 174** Centro Cívico Cultural Sur  
*Rafael Sollero + MRPR Arquitectos*
- 178** Centro de Salud de Valverde de Leganés  
*Paradigma Estudio*
- 182** Terminal Pública de Pasajeros de Tarragona  
*Hombre de Piedra Arquitectos*

# Contenidos

8

- 186** Restauración y puesta en valor de la Cisterna romana de "La Calderona" de Porcuna  
*Pablo Millán*
- 190** Adecuación del Claustro de Legos del Monasterio de Santa María de Las Cuevas, Sevilla  
*Reina & Asociados*
- 194** Envolviendo la marisma. Itinerario paisajístico en torno al Estuario Norte del río Odiel  
*Estudio ACTA*
- 198** Ciudad Amable: regeneración del Paseo de La Velada y el entorno de la Plaza de Toros en La Línea de la Concepción  
*Fernando Suárez Corchete y Javier Terrados*
- 202** Remodelación y peatonalización de La Plaza de La Merced  
*Estudio ACTA*
- 206** Acerca de las cercas  
*estudio veintidós*
- Concursos**
- 210** La danza y la procesión. Rehabilitación del antiguo Convento de Santa María de los Reyes  
*Sol89 y Paco Marqués*
- 212** Nuevo Ayuntamiento de Montegiorgio en los restos del Antiguo Convento de San Francisco  
*Guillermo Vázquez Consuegra*
- 214** Facultad de Medicina del Campus de Bellaterra de la Universidad Autónoma de Barcelona  
*MGM Morales de Giles Arquitectos, Coll-Leclerc Arquitectos, María de Lara*

**216** **Espacio ETSAS**  
BIAUS. Bienal de Investigación en Arquitectura  
de la Universidad de Sevilla

**222** **Espacio FIDAS**  
FIDAS y su Archivo: fuente de conocimiento  
arquitectónico

## **Reseñas**

Pensar la arquitectura

**226** **Ambigüedad operativa**  
*Francisco González de Canales*

**227** **Manuel TRILLO de Leyva. Obra completa  
1964-2005**  
*Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla y Recolectores  
Urbanos Editorial*

**228** **Sol89. El ámbito de lo posible / 2005-2023**  
*TC Cuadernos #08*

**229** **Rubiño García Márquez Arquitectos. Biografía  
Ilustrada 18989-2019**  
*Recolectores Urbanos*

**230** **Panorama de obras**  
2023-2024

**234** **Epílogo**  
Culturas, Hechuras y Hechizo en la ciudad  
fallida. Sevilla  
*José Ramón Sierra Delgado*

**250** **Índice de autores**

**251** **Créditos fotográficos**

# Arquitecturas cómplices, museografías disidentes

María Arregui Montero  
y Gema Rueda Meléndez

**Resumen:** Arquitectura, museografía y espacio expositivo son conceptos que pueden converger en algún momento o circunstancia, pero no dependen unos de los otros para existir. No obstante, se presupone que, para una presentación expositiva óptima, debe darse un contenedor adecuado y bien proyectado que dé lugar a ámbitos expositivos donde el público pueda tener la experiencia deseada. La realidad, sin embargo, suele distar de lo ideal, y materializar este trabajo exige hacer uso de recursos -a veces no convencionales- y de inventiva, a veces arriesgada, que rompen los esquemas e ideas asentadas sobre cómo debe ser un planteamiento expositivo. A través dos casos de estudio, exploraremos cómo la interacción entre museografía evidencian la eficacia de aplicar ideas divergentes para la creación de ambientes que aviven en las visitantes experiencias más allá de la mera expectación, transformándolos en entes activos e imprescindibles.

*Arquitectura cómplice, museografía disidente, arquitectura expositiva, museo, museografía creativa.*

**Abstract:** Architecture, museography, and exhibition space are concepts that can converge at some point or under certain circumstances, but they do not depend on each other to exist. However, it is assumed that, for an optimal exhibition presentation, an appropriate and well-designed container must be provided, creating exhibition spaces where the audience can have the desired experience. The reality, however, often differs from the ideal, and materializing this work requires the use of resources—sometimes unconventional—and inventiveness, sometimes risky, that break the established frameworks and ideas about how an exhibition approach should be. Through two case studies, we will explore how the interaction between museography demonstrates the effectiveness of applying divergent ideas to create environments that ignite in visitors experiences beyond mere expectation, transforming them into active and indispensable entities.

*Complicit architecture, dissident museography, expository architecture, museum, creative museography.*

## La arquitectura como lugar y hecho prescindible

La arquitectura está ligada de forma directa con la percepción, algo que vemos de manera mucho más evidente en espacios destinados a exponer arte. En ellos, el acto de experimentar nos atrapa y transforma, siendo cómplice directa su museografía. Si nos centramos en el caso del museo, este es, *per se*, un concepto claro en la apreciación de cada uno de nosotros; su arquitectura por un lado, y su inseparable museografía por otro, estructuran y articulan nuestra relación con lo que contiene, teniendo la capacidad de colocarnos en un lugar y contexto específicos y de apelar, asimismo, a una determinada acción.

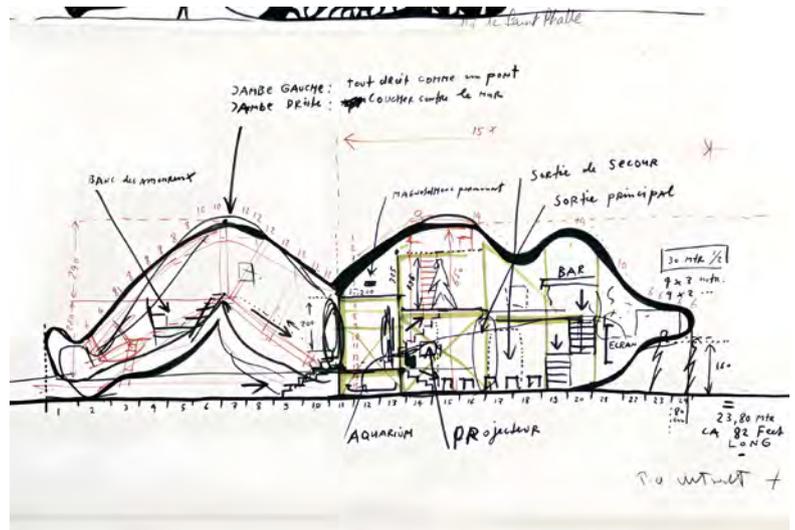
En un mundo dominado por lo racional, donde la tiranía del ojo ha ido dejando fuera el resto de los sentidos, olvidando que lo se exhibe o se expone debe ser vivido y construido, es el espacio arquitectónico el que debe orientar al espectador. Y será el profesional de la arquitectura quien la mayoría de las veces conforme o cree la primera gran pieza hermenéutica: el contenedor. Y a partir de ahí, todo sucede<sup>1</sup>.

Hablar de museografía implicaría citar museología, pero al no ser objeto de este texto este debate, reflexionado ampliamente por numerosos especialistas hasta el momento, sirva recuperar la definición de sus fines expresada por Alonso (1999), quien establece su capacidad de generar diálogo entre sujetos de nuestro tiempo.

Dentro del museo como paradigma expositivo, entre otros, la arquitectura actúa como elemento íntimamente vinculado a la percepción, mientras que la museografía desempeña el papel de implicar directamente al visitante. Sin embargo encontramos planteamientos del concepto *museo* que difieren a la idea tradicional que tenemos de él y su relación con la arquitectura, o más bien, de su no-relación. Y es que existen casos muy interesantes dentro de la historia de las exposiciones, donde encontramos museos sin arquitectura, como *El Museo Imaginario* de Malraux, el *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, *La Boîte en Valise* de Duchamp, el *Museo de las Obsesiones* de Harald Szeemann o el *Département des Aigles* de Marcel Broodthaers. Estos ejemplos nos demuestran la necesidad del cuestionamiento tanto de su concepto como de su arquitectura/contenedor y museografía.

Actualmente contamos con una definición oficial de *museo* que nos ofrece el ICOM (Consejo Internacional de Museos), consensuada en el

<sup>1</sup> Montaner, JM (1997-2005). *El laberinto de los museos*. [https://cvc.cervantes.es/actcult/laberinto\\_museos/laberinto.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/laberinto_museos/laberinto.htm)



año 2022, estableciendo que se trata de «una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial».² Aunque bien esto es así, no implica que su cuestionamiento no sea algo constante y que sus interpretaciones no estén abiertas a relecturas, ya que, como museo y ente relacionado al ámbito del conocimiento -entre ellos, de las artes-, precisa de ser adaptado a los tiempos y diferentes contextos.

Desde el punto de vista que nos ocupa, el arquitectónico/ artístico/ museográfico, el museo no puede ser entendido bajo las limitaciones de una definición sino como una idea mucho más amplia que, a lo largo de la historia del arte, ha experimentado un proceso de génesis, evolución y consolidación -a principios del siglo XX este cuestionamiento vino más de la mano de los artistas-. Pero entre un estado y otro, los artistas, comisarios, conservadores y arquitectos se han enfrentado a retos que han puesto en entredicho los propios límites físicos y conceptuales del museo, y por ende, del espacio expositivo.

No obstante, en todo este proceso, no podemos ignorar la aparición del espectador, ya que es el elemento que otorga sentido a la existencia de todos los mencionados anteriormente. Esta idea la vio con mucha claridad el artista Marcel Duchamp, quien llegó a afirmar que el público es la mitad de la cuestión, y no exageraba. El público, entendido como lo hacemos a día de hoy, comienza a forjarse entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, es decir; el hecho de la existencia del espectador es previa a la del público, y no se debe dar por hecho que ha existido siempre. Si pensamos en los ilustres Gabinetes de las Maravillas o Wunderkammer, aquellos protomuseos que se popularizaron en el Renacimiento, estos estaban reservados para el ámbito privado y además se encontraban asociados a las clases altas. Por lo tanto, solo podían ser visitadas por sus propietarios y aquellos a quienes estos invitaran, por lo que no se puede hablar de público en este momento, así como tampoco de museografía ni de arquitectura expositiva.

↑ fig.01. — © Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt / Bildupphovsrätt 2018  
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/>

2 International Council of Museums. (2023, 5 junio). *Definición de museo - International Council of Museums*. International Council Of Museums. Recuperado el 1 de enero de 2025, de <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>



Pero ya superada esta privatización y con plena existencia de espacios expositivos abiertos y accesibles para prácticamente cualquier viandante, aparecen también las primeras experimentaciones museográficas entendidas como tal, de la mano, de nuevo, de Marcel Duchamp y de artistas y diseñadores como Herbert Bayer, dentro del entorno de la Bauhaus, que ya sí tenían plena conciencia de que sin receptor, ni las obras de arte, ni la arquitectura ni la museografía tenían razón de ser. Desde las *Wunderkammer*, la necesidad de albergar en un espacio concreto los objetos *museables* se hizo manifiesta, y aunque comparten algunos puntos comunes con el museo contemporáneo, como la necesidad de mostrar, enseñar y compartir, son muchos más numerosos los puntos que los diferencian, como el sentido de clase o estatus, distinción intelectual o esnobismo. Pero no se trata de hacer una revisión histórica de la idea de museo, sino de analizar las convergencias con los elementos que le dan sentido y posibilitan su existencia, y cómo a través de los casos de estudio podemos analizar algunos de los fenómenos más interesantes del ámbito de la percepción de las exposiciones de la mano de su arquitectura.

### First Papers of Surrealism: cuando la museografía se sobrepone al espacio

Uno de los casos de experimentación museográfica más interesantes de la historia fue la muestra titulada *First Papers of Surrealism*, inaugurada en octubre de 1942 en la segunda planta de la Whitelaw Reid (Mansion Villard, 1882), en el corazón de Manhattan. Este edificio, proyectado por McKim, Mead & White, formó parte del esplendor de la Edad Dorada de la arquitectura estadounidense de finales del siglo XIX. Su estilo, influenciado por el vocabulario grecorromano de la Escuela de Bellas Artes de París, buscaba imponer orden en el caos visual de las ciudades estadounidenses durante un periodo de intensa expansión económica.

*First Papers of Surrealism* fue la primera gran muestra realizada en torno a una treintena de artistas que trabajaban el surrealismo, entre ellos Paul Klee, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Alexander Calder, Wifredo Lam, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray, Rene Magritte o Marc Chagall. A pesar de no ser la primera exposición dedicada a este movimiento -hubo una previa más modesta-, este evento marcó un hito en la historia de la museografía, una disciplina aún en sus comienzos, donde la experimentación con el espacio expositivo ofrecía posibilidades ilimitadas, más aún en una mente como la de Marcel Duchamp, quien lideraba la muestra junto a André Bretón.

Duchamp quiso llevar a cabo algo totalmente novedoso y disruptivo, por lo que decidió usar un cordel de color rojo con el que realizó innumerables cruces por toda la habitación, algo que dificultaba el acto de transitar el espacio arquitectónico, así como de visualizar las obras. La sala donde se llevó a cabo esta “acción museográfica” era alargada, de cincuenta y cuatro por veinticinco metros, y ofrecía una teatral puesta en escena, donde el movimiento longitudinal era consustancial a la experiencia del recorrerlo. Este hecho provocaba una secuencia de sensaciones perceptivas veladas por el recorrido del cordel de Duchamp, que de forma protagonista atrapaba el espacio interior.

La masa de la arquitectura era firme, pero la interacción con el cordel la transformaba, creando episodios únicos en los que el espectador se veía obligado a esquivar, tocar y reinterpretar continuamente su entorno. Cada paso revelaba una relación dinámica entre los

↑ fig.02. — Gryffindor. (2010) Villard Houses. NY. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villard\\_Houses\\_0632.JPG?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villard_Houses_0632.JPG?uselang=es)

→ fig.03. — *L'Orangerie room* en el New York Palace Hotel. Foto: Vick, J. (2006). Fuente Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal <https://www.toutfait.com/popup/articles/vick/popup07.htm>

→ fig.04. — Vista de la instalación de la exposición *First papers of Surrealism*, que muestra Su cordel de Marcel Duchamp, 1942. Impresión en gelatina de plata. Regalo de Jacqueline, Paul y Peter Matisse en memoria de su madre Alexina Duchamp. Museo de arte de Filadelfia.

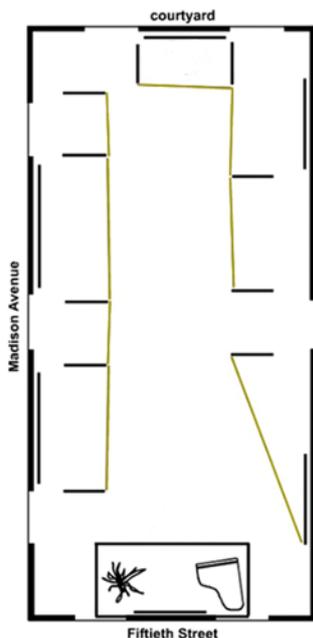
→ fig.05. — Gallery Plan *First papers of Surrealism*, 1942. ©Vick, (2008) Fuente: <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition>



elementos: las obras en los paneles, la luz filtrada por los huecos, la sombra proyectada y la presencia imponente del techo. Así, la arquitectura de su rectángulo se extendía, los nuevos paramentos ocultaban, la iluminación enmarcaba y el techo se comprimía.

La intervención que realizó Duchamp en el espacio se considera una de las más audaces de principios del siglo XX, y como menciona el escritor David Hopkins: «Si bien esta construcción en forma de telaraña produjo el *succès de scandale* que Bretón y los surrealistas habían esperado, la intervención de Duchamp debió superar sus expectativas, hasta el punto de casi borrar la visión de algunas de sus obras»<sup>3</sup>. Sorprendentemente, la arquitectura dialogaba con los cordeles de una manera muy interesante y seguramente inesperada, al haber sido capaz de contener un espacio aparentemente “desordenado” sin contaminar su lenguaje, a modo de *espacio encontrado*. E incluso lejos de provocar esa contaminación, potenció las individualidades de cada artista. La arquitectura historicista original -que se muestra en escala real- fue capaz de albergar teatralidad de la mano de una museografía manifiestamente disidente.

53



En este espacio casi cinético, nada de lo aprendido era válido, originándose un lugar simulado que impresionaba al inicio, pero que, sin embargo, ofrecía una total libertad a la percepción del visitante y donde su movimiento -casi de deambular-, tendría que verse ajustado a los condicionantes de la particular exhibición. Museografía y arquitectura, en este caso, fueron de la mano y a partir de ellas se construyó una experiencia personal: «el arte define siempre y en cada forma el espacio»<sup>4</sup>.

#### Más allá de los espacios expositivos: la arquitectura como metáfora

La arquitectura puede sugerir tanto una construcción como la creación de vacíos. El vacío no conlleva la inexistencia de la

<sup>3</sup> Hopkins, D. (s. f.). *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism*, New York, 1942 – *Tate Papers* | Tate. Tate. Recuperado el 2 de enero de 2025, de <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

<sup>4</sup> Cladders, J. (1989). *El Arquitecto y el Museo*. López Moreno L., López Rodríguez, Jose R., Mendoza Castell, F. Consejería de Cultura y Medio ambiente.



posibilidad de un museo, como demostró Malraux, quien mencionó: «El museo era una afirmación, el Museo Imaginario es una interrogación»<sup>5</sup>. Su propuesta “museística” transgrede el supuesto de la necesidad arquitectónica como un indispensable para su existencia, poniendo en las manos del profesional del comisariado y de los espectadores, los pilares sobre los que sostener la idea de museo. Pero, sobre todo, aportó a la historia del arte esa interrogación que aún seguimos sin resolver. Sin embargo, la arquitectura, a pesar de los diferentes formatos expositivos que se han ido proponiendo a lo largo de la historia, ha seguido ofreciendo siempre modos de potenciar las muestras, incluso llegando a interferir o formar parte de los propios discursos artísticos. Ejemplo de ello es la intervención llevada a cabo para la creación de SHE-A CATHEDRAL, donde la obra de arte y el proyecto arquitectónico se fusionaron convirtiéndose en disciplinas interdependientes, dando lugar a algo nuevo y complejo de definir.

En este caso, la fría arquitectura de una antigua central eléctrica -básicamente funcional-, proyectada por el arquitecto John Smedberg en 1901, albergó la instalación SHE-A CATHEDRAL, inaugurada el junio de 1966 en el Moderna Museet de Malmö, resultado de una colaboración entre los artistas Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, P.O. Ultvedt y el director del Museo, Pontus Hultén. Es interesante cómo esta creación instalativa y escultórica tuvo matices propios de la arquitectura. Se trata de una pieza que, simultáneamente, fue pieza y contenedor al cobijar distintas dependencias para ser transitadas, experimentadas, vividas.

El título, SHE-A CATHEDRAL no es un detalle menor, puesto que en este nombre reside la metáfora. Nos transmite la idea de arquitectura: la mujer embarazada que representa el exterior de la obra es asociada por sus creadores a una catedral. Ese espacio para el culto a lo divino, lugar de adoración pero también de refugio, así como la idea de madre como cobijo emocional.

La concepción tradicional de escultura, pintura, arquitectura y museografía aquí se despliegan, delimitarlos no solo supone un reto, sino que puede tornarse innecesario. La gigante escultura, de veintitrés metros de ancho por seis metros de alto, dispuesta en el segundo piso de la nave, huía de todo convencionalismo. La sala, en su configuración industrial, albergó una única pieza en la que era imprescindible entrar. En este escenario, la arquitectura presente lo absorbía todo, y el esfuerzo creativo se enfocaba en incorporar la experiencia participativa de cada persona. La rígida geometría de la

↑ fig.06. — Moderna Museet Malmö Building. Foto: Asa Lunden. Fuente: [www.modernamuseet.se/malmo/en/about-the-museum/byggnaden/](http://www.modernamuseet.se/malmo/en/about-the-museum/byggnaden/)

→ fig.07. — De la exposición SHE – A CATHEDRAL, Moderna Museet, 1966 . Foto: Hans Hammarskiöld / Moderna Museet © Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt / Bildupphovsrätt 2018. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/about/about-the-website/>

5 Malraux, A., Wechsler, D. B., & Condor, M. (2017). *El museo imaginario* (1ª edición). Catedral, pág. 139.

sala casi desaparecía ante la voluptuosidad de la figura, la arquitectura neutra, lineal, utilitas, permite que se priorice la percepción individual ante lo que se muestra frente a otros mensajes. Esto implica que, sin casi distraerse con lo que ocurre en su exterior, los visitantes, una vez en su interior, recorrerían otra realidad materializada en un acuario, un pequeño cine o un tobogán. La veracidad de la arquitectura no es la construida, sino la que permite la creación de otra experiencia, a modo de *espacio inesperado en un espacio ordenado*, dotándolo de su propia autonomía en coherencia con el espíritu de vanguardia de la época.

### La disidencia museográfica como aliada de la experimentación perceptiva

Estas museografías tratadas en estos dos casos evidencian que la arquitectura trasciende lo construido y abandona su rol de mero escenario intocable o atmósfera distante, pero también desafían la idea de que, para que una exposición sea óptima, la arquitectura le deba de ser favorable o neutra. En el caso de la muestra *First Papers of Surrealism*, la arquitectura fue determinante para la creación de experiencias, y estableció un diálogo muy en sintonía con las vanguardias de primeros de siglo impulsadas por el anhelo de liberarse de los sistemas del pasado, evocando nuevas formas de exponer huyendo de la frontalidad decimonónica. Duchamp, consciente de la trascendencia de su intervención, dejó constancia en el catálogo de la muestra de su autoría, otorgándole categoría de obra. Pero lo que realmente buscaba fue convertir al espectador en un ente activo, puesto que lo obligaba a interactuar de manera directa con todo aquel entramado, una interacción que se ejecutaba a través de dos vías: la primera y más evidente, la visual, que se imponía entre la mirada y las obras; y la

55



segunda, interpelaba al cuerpo para que los visitantes tuvieran que tocar las cuerdas para avanzar por la muestra y poder despejar la zona para favorecer la contemplación. Todo este engranaje de conceptos nos conducen a concluir que no solo las obras expuestas de los artistas eran tales, sino que la propia arquitectura, la concepción instalativa de las cuerdas y la acción que debían llevar a cabo los visitantes de retirarlas para poder acercarse a las obras, eran en su conjunto otra obra más.

En el segundo caso de estudio expuesto, SHE-A CATHEDRAL, la arquitectura se comportó como cooperante necesario para explorar experiencias en los espectadores, además de tener en cuenta su movimiento y su contribución. Tanto la arquitectura principal, antigua central eléctrica convertida en museo, como la interior de la enorme escultura de la mujer embarazada, crearon un doble juego museográfico y, por tanto, un doble papel de los visitantes, quienes son al mismo tiempo observadores y participantes.

En ambos casos se requiere la intervención del individuo para completarse y su interpretación para elaborar su propia narración personal. A tener en cuenta que en ambas ocasiones, la participación de los públicos fue amplia y diversa en cuanto a géneros y rangos de edad.

Las experiencias de la museografía en la arquitectura son múltiples, de forma definitiva no existe una única manera de experimentar con un espacio. La disidencia museográfica, que *a priori* podría suponer un obstáculo para percibir correctamente la obra, se puede convertir en una aliada en cuanto a la capacidad que tenga de generar debates y experimentaciones perceptivas.

Desde el propio cuestionamiento del concepto *museo* dentro de la disciplina arquitectónica, la contemporaneidad asume que todo concepto puede -y debe- ser discutido en tanto que ese es el único camino que nos permite ir adaptándonos a los tiempos, a las necesidades expresivas y discursivas de los artistas y, como consecuencia final, a los intereses de los espectadores. Aunque hablemos de museografías disidentes, esta afirmación se refiere a una cuestión formal, visual o perceptiva con respecto a las museografías convencionales contemporáneas, pero si las observamos desde el punto de vista del ofrecimiento de una experiencia donde adultos y niños tienen cabida, esa disidencia se torna adecuada, productiva, incluso acogedora, como esa *madre catedral*.

A través del recorrido de los casos expuestos, y a sabiendas de que existen un gran número de exposiciones igualmente ilustrativas e interesantes que apoyan el potencial valor de las que hemos llamado *museografías disidentes*, vemos que la arquitectura puede entenderse dentro de los contextos expositivos de distinta manera cumpliendo un papel diverso, a veces *a favor*, a veces discordante, pero siempre decisivo. Y que son justamente los casos más inusuales los que han trascendido a la historia, porque más allá de la idónea o correcta visualización de las obras y el óptimo establecimiento de sus diálogos en un espacio, no debemos olvidarnos del anhelo de la experiencia por parte de quienes van a ver, vivir, transitar una exposición. En definitiva, aquello que hará permanecer en la memoria las exposiciones, el arte o la arquitectura, será aquello que a los públicos les haga sentir que han encontrado algo que no esperaban. **N**

—

**Bibliografía:**

Alonso, L.(1999). *Museografía y Museología*. Barcelona. Ediciones del Serbal.

Cabanne, P., Duchamp, M., Dalí, S. y Motherwell, R., *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.

Cladders, J. (1989). *El Arquitecto y el Museo*. López Moreno L., López Rodríguez, Jose R., Mendoza Castell, F. Consejería de Cultura y Medio ambiente.

Crimp, D., & Lawler, L. (1993). *On the Museum's Ruins*. MIT Press (MA).

Fernández Galiano, L. (2006). "El arte sagrado. Del ocio de las masas al opio de las elites". *Arquitectura Viva* 110, 86-89.

Fernández López, O. (2020). *Exposiciones y comisariado: relatos cruzados* (1ª edición). Cátedra.

Fontán Del Junco, M., Lebrero Stals, J., Zozaya Álvarez, M., Schmidt-Burkhardt, A., Lima, M., Fleckner, U. Y Carmona, E. (2019). *Genealogías del arte o la historia del arte como arte visual: [una muestra de la Fundación Juan March y el Museo Picasso Málaga]*. Málaga: Museo Picasso Málaga.

Hopkins, D. (s. f.). *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942 – Tate Papers | Tate*. Tate. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>

International Council of Museums. (2023, junio 5). *Definición de museo - International Council of Museums*. International Council of Museums. <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

Koolhaas, R. (1995). *SMLXL: small, medium, large, extra-large*. Rotterdam:010. Publishers.

Malraux, A., Wechsler, D. B., & Condor, M. (2017). *El museo imaginario* (1ª edición). Cátedra.

Montaner, J.M. (1995). *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona. Edit. Gustavo Gili.

Pérez Valencia, P. (2007). *La insurrección expositiva*. Gijón. Ed. Trea SL

Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura*. 4ª edición, Barcelona. Poseidón.