
El espectáculo, ¿debe continuar? *Must the Show Go On?*

Alejandro Hernández | @otrootroblog

Un museo no es un edificio. Es una institución que resguarda, preserva, organiza, documenta, estudia, exhibe y promueve una colección. La biblioteca no es un edificio. Tampoco el teatro ni la escuela. Parece obvio. También parece obvio que un buen edificio puede hacer que el museo, la biblioteca, el teatro o el centro de investigación funcionen mejor, que tengan un mejor *marco* para la realización de las actividades que se requieren, que sean un escenario propicio para esos usos.

A museum is not a building. It is an institution for safekeeping, preserving, organizing, documenting, studying, exhibiting and promoting a collection. A library is not a building, nor is a theater, nor a school. It seems obvious. It also seems obvious that a good building can make a museum, library, theater or research center work better, giving them a better frame for the required activities, and a better setting for those uses.

Yona Friedman se ha preguntado varias veces si es realmente necesario exhibir los objetos de interés dentro de un edificio. Seguramente no: se puede sacar el museo a la calle —no cualquier museo o no todo de cualquier museo, pero se puede—. La biblioteca son los libros, y ni siquiera los libros simplemente, sino los libros abiertos cuando se les lee y acaso tampoco los libros leídos, sino lo que narran. Ray Bradbury imaginó una biblioteca hecha de hombres y mujeres en la que cada uno conocía un libro entero de memoria: la comunidad es la biblioteca. “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo —escribió Peter Brook—. Un hombre camina por ese espacio vacío mientras otro lo observa, y eso es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo —continúa Brook—, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, oscuridad se superponen confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas”. Y la escuela: la academia puede salir o, más bien, regresar al jardín, alrededor del árbol del conocimiento original bajo cuya sombra el maestro habla con sus alumnos.

En un libro reciente, Deyan Sudjic escribe que en nuestros días, los museos, que son las más conspicuas de estas instituciones, ya no son lugares cuya misión principal sea conservar objetos valiosos ni tesoros nacionales, sino que se han convertido en focos de ocio, de renovación urbana y de espectáculo. Eso no es necesariamente algo negativo en sí mismo, pero el espectáculo no va desligado del negocio

Yona Friedman has asked several times if it is really necessary to display objects of interest inside a building. It isn't: you can take the museum onto the street—perhaps not any museum or not all of any museum, but it's possible. The library is its books, and not even just books, but the books when they are open and being read, and maybe not even the books that are being read, but instead what the books are saying. Ray Bradbury imagined a library made up of men and women in which each one knew an entire book by heart: the community is the library. “I can take any empty space and call it a bare stage,” wrote Peter Brook. “A man walks across an empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theater to be engaged. Yet,”—he continued—“when we talk about theater this is not quite what we mean. Red curtains, spotlights, blank verse, darkness, these are all confusingly superimposed in a messy image covered by one all-purpose word.” And the school: the class can go out or rather return to the garden, around the original tree of knowledge under whose shade the teacher speaks with his pupils.

In a recent book, Deyan Sudjic writes that today, museums, which are the most conspicuous of these institutions, are no longer places which serve the primary purpose of preserving valuable objects or national treasures, but have become recreational places of urban regeneration and entertainment. That is not necessarily negative in itself, but the show is not unrelated to business, and museums, as institutions, often end up behaving like multinationals with branches or subsidiaries around the world, while the physical spaces which they occupy are obliged to take more of the limelight than their

1.

Más allá de la distinción —quizá ya no tan útil— entre el espacio blanco y vacío y el edificio icónico, ¿qué es lo que se espera de la arquitectura como infraestructura cultural, marco y escenario de diversas actividades?

Beyond the distinction —probably today less useful— between the white box space and the iconic building, what can be expected from architecture as cultural infrastructure, frame and stage of diverse activities?

BARRY BERGDOLL
Curador Curator, Museo de Arte Moderno de Nueva York

El periodo de la *star architecture* parece haber terminado, pero pienso que, como dijo Mark Twain de su propia muerte, podemos decir que el periodo de los edificios icónicos está lejos de haber terminado. Hay que ver el desarrollo reciente en la ciudad de México de dos museos como el Soumaya y el Jumex. Ambos quieren actuar como anclas para el desarrollo inmobiliario de viejas zonas industriales que se transforman en habitacionales de alto nivel, gracias a ese tipo de construcciones. El mundo aprendió de Beaubourg en París la manera en que un museo puede transformar un barrio no sólo física, sino social y económicamente, y eso no ha cambiado mucho desde entonces. Puede parecer que el Soumaya, con su forma claramente reconocible, está más cerca del ethos de la *star architecture* —y de hecho Fernando Romero es algo así como la nueva estrella de la escena mexicana, tanto por su inusual vocabulario como por ser el yerno de Carlos Slim—, mientras que David

Chipperfield representa una noción mucho más discreta, pero también de la *star architecture*. En general, la arquitectura icónica está moviéndose lejos de lo espectacular, hacia un diseño más discreto, de acuerdo con el espíritu de los tiempos, pero el papel económico de los edificios icónicos como anclas de zonas de la ciudad más “neutras” sigue vivo.

The period of “starchitecture” is largely said to have come to an end, but I think that, just as Mark Twain said of his own demise, we can say the period of the iconic cultural building is far from over. We need only look at the recent developments in Mexico City of the Soumaya and the Jumex museums. Both were meant to act as anchors for the real estate development of former industrial lands that are to be catalyzed into the high-end real estate market through this type of construction. The world learned with Beaubourg in Paris how a museum can change an urban neighborhood not only physically but socially and economically and that dynamic has little changed since. It might seem that Soumaya with its radically distinctive form is closer to the old ethos of starchitecture —and indeed Fernando Romero is something of the young star on the Mexican scene drawing as much attention for his unusual vocabulary as he

y los museos, en tanto instituciones, llegan a comportarse como compañías trasnacionales que exportan sucursales o autorizan filiales, mientras que los espacios físicos que ocupan están obligados a buscar mayor atención que aquello que cobijan. Los alcaldes y gobernadores de muchas ciudades, provincias o estados en el mundo pensaron que esa combinación de franquicia exitosa y edificio excitante garantizaba la transformación de sus ciudades y, a la larga, de sus ciudadanos. ¿Ha fallado algo?

La creciente espectacularidad del contenedor no es mera ocurrencia de arquitectos ingeniosos y de alcaldes ambiciosos. Los directivos y encargados de esas instituciones también han decidido acercarse a esa zona donde el arte, la cultura y la enseñanza, al buscar seducir a un público cada vez mayor, generan cierta incomodidad. El éxito de una exposición medido en las *redes sociales*, como la *Obsesión infinita*, de Yayoi Kusama, en el Museo Tamayo, en México, o *The Artist is Present*, de Marina Abramovic, hace unos años en el MoMA de Nueva York, o la inclusión del trabajo de ídolos de la cultura *pop*, como lo fue más recientemente la exposición de Björk, también en el MoMA, abren la puerta a la reflexión sobre las diferencias, sutiles, entre lo público y lo popular. ¿Quiénes integran al pueblo que se hace presente en *lo pop*? Paul B. Preciado, hasta hace poco director del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, se preguntaba si el peso que las estrategias de crecimiento financiero y de *marketing* que han abrazado algunos museos contemporáneos, con el fin de resultar *rentables*, pone en riesgo la posibilidad de transformarlos “en un laboratorio en el que reinventar la esfera pública democrática”. ¿Qué fue lo que cambió?, si es que algo realmente cambió. ¿Tiene el reclamo a lo popular y al espectáculo un tono conservador? ¿No estaban ya las *ciudades universitarias* construidas en Latinoamérica a mediados del siglo pasado —con su vocación democrática, abiertas al pueblo, buscando ser populares y construir nuevos públicos— enmarcadas en una arquitectura espectacular?

En las páginas que siguen interrogamos a curadores, directores de museo, críticos y artistas, sobre si la contraposición entre la idea de la caja vacía y neutra —la arquitectura como contenedor— y la del edificio icónico —la arquitectura como espectáculo— aún tiene sentido; sobre si cabe imaginar que al cambiar el espacio que da lugar a ciertas actividades culturales, éstas también cambiarán y sobre si, recíprocamente, los espacios contemporáneos que acogen estas manifestaciones culturales han reflejado las transformaciones en los modos de producción y contemplación o consumo de las mismas.

contents. Mayors and governors of cities, provinces or states around the world have jumped on this combination of a successful franchise and an exciting building as a sure-fire way to transform their cities and, in the long-run, their citizens too. Has something gone wrong?

The growing showiness of the container is not merely something that occurs to ingenious architects and ambitious mayors. The directors and those in charge of these institutions have also decided to enter a territory where art, culture and teaching, by trying to attract an increasingly large audience, create a certain unease. An exhibition’s success as measured on the social networks, such as Yayoi Kusama’s Obsesión infinita at the Tamayo Museum in Mexico, or Marina Abramovic’s The Artist is Present a few years ago in New York’s MoMA, or the inclusion of the work of pop culture idols, as with the most recent exhibition by Björk, also at the MoMA, opens the door to reflection on the subtle differences between the public and the popular. Who are the people who make up what we call ‘pop’? Paul B. Preciado, the recent director of the Independent Studies program at Barcelona’s Museum of Contemporary Art, argued that the weight of the financial and marketing strategies so eagerly embraced by some contemporary museums in order to be profitable has jeopardized the possibility of making them “a laboratory in which to reinvent the democratic public sphere.” What has changed, if anything at all? Is there a whiff of conservatism in this protest against the spectacle and the popular? Is it not also true that Latin America’s “university cities”—built in the mid-twentieth century to be democratic, open to the people, seeking popularity and new audiences—were framed by spectacular architecture?

In the pages of this issue we ask curators, museum directors, critics and artists whether the counterpoint between the idea of the empty and neutral box—architecture as container—and that of the iconic building—architecture as spectacle—still has any meaning; whether we can still imagine that by changing the spaces that host certain cultural activities would also cause these to change, and whether, reciprocally, the contemporary spaces where these cultural manifestations take place have reflected transformations in their modes of production, contemplation or consumption.

does for being the son-in-law of Carlos Slim, whereas David Chipperfield represents a more discrete British notion of “starchitecture.” Overall, iconic architecture is moving away from a spectacular form towards a more quiet design aesthetic in keeping with the mood of the times, but the economic role of iconic buildings in anchoring the more “neutral” areas of the city is still very much alive.

CUAUHTÉMOC MEDINA
Curador Curator, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)

De la arquitectura se esperan muchas cosas y, como son contradictorias, es un campo erizado de problemas y obstáculos. Por un lado, hay una presión social que mantiene una relación con los museos o espacios culturales, como si fuera la versión contemporánea de los palacios. Es decir, sigue habiendo el deseo social de una herencia positiva en términos históricos de que sean lugares no solamente magníficos y significativos, orientadores en el espacio urbano, pero que no pertenezcan a las élites, sino que sean de acceso público. Hay una lógica heredada del modo en que los primeros museos surgieron del capital de reyes, de ahí que haya esta tremenda ambivalencia de los museos vistos como edificios emblemáticos y que los arquitectos busquen producir obras de firma. Al mismo tiempo, eso genera con frecuencia ciertos problemas, pues eso no es necesariamente lo que requieren las obras de arte o los que trabajan dentro de esa caja. Hay una relación bastante tensa, que a veces es muy creativa, entre las suposiciones de esa especialidad y la presentación de obras de arte, en especial cuando éstas tienen orígenes históricos más modestos. Una parte muy importante de la producción de arte latinoamericano de los últimos decenios ha sido creada a partir de una fenomenología edilicia bastante clasemediera, sino es que callejera y ramplona. Entonces el espacio de visibilidad de élite —que precisamente es un espacio con características de élite que no es

de la élite— no le resulta siempre propicio a esas obras. También es complicado —particularmente en nuestros países— el diálogo de los arquitectos con otras funciones que no sean las de demostración y su traducción personalizada a nivel de estilo. Otro problema es la tendencia de los arquitectos a imaginar que hay una relación entre el interior y el exterior presente en todo momento. Y se debe negociar la dimensión de los espacios: un museo de arte necesita espacios grandes y otros muy pequeños. Lo que suele suceder es que ocurra una de las dos o una medianía que resulta peor. Si seguimos la vieja frase “Dios está en el detalle”, con mucha frecuencia Dios está totalmente ausente.

Many contradictory things are expected of architecture. It's a minefield of problems and obstacles. On the one hand there is a social pressure in relation to museums and cultural spaces, as if they were the contemporary equivalent of palaces. In other words, a social desire continues to exist for a positive heritage in historical terms for them not only to be magnificent and meaningful, a shining light for the surrounding urban context, yet belonging to the public rather than the elite. This is a logic bound up with the fact that the first museums emerged from the coffers of royalty, and explains the tremendous ambivalence of museums as iconic buildings for which architects seek to produce signature works. Yet, this gives rise to certain problems, since this is not necessarily what the artworks or those working in these buildings actually need. A fairly tense—and sometimes very creative—tension exists between the assumptions of this architectural specialty and the display of artworks, especially when the latter have more modest beginnings. A significant part of art production in Latin America in recent decades has been produced on the basis of a phenomenology of buildings that is rather middle-class, not to say ordinary. So this space of visibility for the elite—which is precisely a space with elite characteristics though without belonging to the elite—is not always appropriate for such artworks. It's also complicated, particularly in Latin America, for architects to engage in dialogue with other functions that are not about a personalized demonstration and translation on a stylistic level. Another problem is the tendency for architects to imagine that a connection exists between the inside and the outside at all times. The size of the spaces must also be negotiated: an art museum needs some large, and some very small spaces. What often happens is that only one of the two sizes is built, or something in-between, which is worse. If we apply the clichéd phrase, “God is in the detail,” we find that God hasn't shown up at all.

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ

Curadora Curator, CAPC /
Musée d'Art Contemporain de Bordeaux

Los edificios icónicos para museos se siguen construyendo y, desafortunadamente, se piensa más en el contenedor que en el contenido, con lo cual se generan edificios que se convierten en pesadillas en el momento de ocuparlos y empezar a darles sentido. El CAPC ocupa un antiguo almacén de mercancías que llegaban de las colonias al puerto de Burdeos en el siglo XIX. En los años setenta, cuando ya era obsoleta su función y llevaba unos 40 años abandonado, fue salvado de la destrucción gracias a una valiente vecina que entendió el valor histórico de la construcción. En ese momento se dedicó a la cultura, un espacio en el que diferentes formas de expresión encontraron lugar. Poco a poco, la parte asignada al arte contemporáneo fue tomando más importancia. En el momento en que se decide que sea un espacio sólo para el arte, se invita a Pistre y Valode, dos arquitectos muy reconocidos en ese momento, pero que de manera inteligente y visionaria deciden hacer un gesto arquitectónico casi imperceptible: limpian el edificio de todos los elementos relacionados de forma directa con su función primera y dejan la estructura básica para que pueda ocuparse de acuerdo con la función que se le adjudique. Hoy, más de 40 años después, se puede ver la estructura original pero, al mismo tiempo, hay un espacio que permite acoger diferentes actividades del museo. Una arquitectura hecha quitando. Además de los arquitectos, Froment invitó a Andree Putman, diseñadora de interiores, quien se encargó de toda la adecuación de interiores, mobiliario e iluminación. Se trata, pues, de una colaboración ejemplar en la que los tres participantes principales: director, arquitecto y diseñadora, trabajan en coordinación y en función del proyecto y del contenido de ese proyecto.

Iconic buildings for museums continue to be built and, unfortunately, more thought goes into the container than the contents, creating buildings that become nightmares once they are occupied and put into actual use. The CAPC is located in a former warehouse for goods that were sent in from the colonies to the port of Bordeaux in the nineteenth century. In the 1970s, when it was already obsolete and had been abandoned for a few years, it was saved from destruction thanks to the valiant efforts of a local woman who grasped

the historical value of the building. Then it was turned into a cultural space for different kinds of artistic expression. Slowly, the part assigned to contemporary art began to gain in importance. When the decision was taken to give the space over to art, the commission was given to two well-known architects at the time, Pistre and Valode, who intelligently and with great vision decided to make an almost imperceptible architectural gesture: they cleared from the building all of the elements directly related to its former purpose, leaving the basic structure so that it could be used for whatever new use was required of it. Today, over 40 years later, the original structure can be seen, and at the same time there is a flexible space for the museum's various activities. An architecture produced by taking things away. Apart from these two architects, Froment invited Andree Putman, an interior designer, who did all of the interior design, furnishings and lighting. This was an exemplary collaboration in which the three main participants—the director, architect and designer—worked together on the coordination of the project and its contents.

GUILLERMO SANTAMARINA

Curador Curator, Museo de Arte Carrillo Gil

Del museo se espera que sea el lugar del protocolo, que cada día exija más a la museología o a la presentación de distintos objetos o temas culturales. Me parece que esta ecuación ha evolucionado a tal punto que tenemos que aceptar la apuesta icónica del espacio que, en sí mismo, es un hito y, al mismo tiempo, una envolvente que permite ofrecer de la mejor manera una serie de procesos a cierta audiencia. En algún momento hubo una contradicción o diferencia, sobre todo desde el contexto del arte: no nos parecía mucho que el espacio se convirtiera en un circo. Hoy tenemos que asimilar el hecho de que la circunstancia es de codependencia y reciprocidad.

The museum is expected to follow protocol. More and more is expected from exhibition design and the display of different kinds of object or cultural issues. I think this equation has evolved to such an extent that we have to accept the iconic approach to the space that is both a landmark and a container providing a series of processes to a certain audience in the best possible way. At some point there was a contradiction or a difference, especially in the context of art: we weren't crazy about the space being turned into a circus. Now we have to accept the fact that it's all about codependency and reciprocity.

ANA ELENA MALLET

Curadora independiente
Independent Curator

Hay dos tipos de expectativas: la que tiene el profesional del museo, que espera que el espacio construido sea en verdad dócil para ejercer su labor; que el programa arquitectónico responda a las necesidades del museo, a las de quienes trabajan en él y, sobre todo a su colección, si es que la tiene, o al tipo de actividades que se desarrollarán en él. Otras son las expectativas que tiene el público en general, que de alguna manera responden a lo que hemos vivido en las últimas dos décadas: que un museo sea un edificio icónico, que dé identidad a una ciudad o a una zona, aun cuando su programa no responda a las necesidades de un museo o de su colección.

Two types of expectations exist: on the one hand, museum professionals hope that the built space will be amenable for their work and that the architectural program will meet the needs of the museum, of those working in it, and especially of its collection, if it has one, or of the activities taking place there. On the other, we have the expectations of the general public, who to some extent respond to what we have experienced in the past two decades: their expectation is for a museum to be an iconic building that gives an identity to a city or area, even if its program does not meet the requirements of a museum or of its collection.

GABRIEL WOLFSON

Escritor y editor Writer and Editor

Lo que se espera, me queda claro, es el espectáculo: lo más parecido a un musical de Broadway o a un concierto de la Arrolladora Banda El Limón, transformados en edificio. En todo caso, lo más parecido a lo que las parejas de nuestros gobernantes conciben como un jardín para la meditación. Lo que se espera es, siempre, algo más que aquello para lo que debería funcionar el edificio: buena propaganda electoral, un Disney para pobres, la posibilidad de condicionar los hábitos, los movimientos de la gente, hacia el esparcimiento y el consumo. No sé qué es lo que debería esperarse, pero esto, creo, es lo que en los hechos mayoritaria, contundentemente se espera.

To my mind, the primary expectation is clearly for a show: the closest you can get to a Broadway musical or a gig by the Arrolladora Banda El Limón,

in the shape of a building. In any case, at least something like what the wives of our governors like to call a “meditation garden.” The expectation is invariably for something more than what the building is intended to do: strong electoral propaganda, a Disneyland for the poor, the possibility of bending people's habits and movements toward leisure and consumption. I don't know what should be expected, but I believe this is by far the most prevalent expectation.

DIEGO RABASA

Editor Editor, Sexto Piso

Tenemos un entorno muy desfavorable para los proyectos editoriales independientes. Por un lado, México tiene una de las peores tasas

2.

Si la arquitectura condiciona de algún modo no sólo el espacio sino el tipo de relaciones sociales que pueden darse en él, ¿hay que cambiar al espacio para que cambien las manifestaciones culturales que ahí tienen lugar?

If architecture conditions in a way not only the spaces but the kind of social relations that can take place there, must spaces change so the cultural expressions that take place in them can change?

BARRY BERGDOLL

Curador Curator, Museo de Arte Moderno de Nueva York

Fue Winston Churchill quien dio forma a esa idea: hacemos los edificios que después nos hacen a nosotros. Pero no creo que las cosas ocurran siempre con esa causalidad sobredeterminada. Los edificios permiten ciertas relaciones, incluso aquellas creadas en rechazo o resistencia al diseño. Por supuesto, hay edificios que cambiaron las reglas del juego no sólo del modo en que usamos el espacio, sino de cómo pensamos sobre las instituciones. Pensemos en el Centro Pompidou, a finales de los años setenta, que definió una nueva relación entre el museo y sus usuarios, entre las galerías y el espacio so-

de librerías per cápita en toda Latinoamérica. Las grandes corporaciones editoriales toman la mayoría de los espacios y las pequeñas y medianas tienen que pelear entre sí para lograr espacios minúsculos o acostumbrarse a una vida guerrillera en los márgenes (organizar encuentros, eventos, buscar públicos alternativos, etcétera).

Independent publishing projects are in a tricky position. On the one hand, Mexico has the lowest numbers of bookstores per capita in the whole of Latin America. The major publishing houses fill up most of the space and the small- and medium-sized firms have to fight over the meager remaining spaces, or get used to carving out a niche at the periphery (by organizing events, meetings, looking for alternative audiences, etc.).

cial, y que es el inicio de la manera muy diferente en que la gente piensa en los museos hoy, en comparación con un siglo atrás, además de la consecuente transformación del espacio urbano. Pero también pienso en el asombroso SESC Pompeya, de Lina Bo Bardi, en São Paulo, que creó una nueva serie de relaciones entre la gente, entre los adultos y los niños, entre los vecinos y los visitantes, todo eso en un lugar que básicamente no contaba con arquitectura icónica, hasta que construyó el anexo que brutaliza para los espacios del gimnasio.

It was Winston Churchill who famously gave form to this sentiment: we shape our buildings and afterwards our buildings shape us. But I don't think things are really always that over-determined or causal. Still, buildings make possible



Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO). Cortesía Courtesy: FARO.

certain relations, even if sometimes those relations are created in resistance to, or refusal of, design. But certainly there are buildings that were game changers in the ways people not only use space but the way they use and think of institutions. Think of the Centre Pompidou in the late 1970s which defined a whole new relationship between a museum and its users, between galleries and social space, and which is really at the beginning of the vastly different ways people think of museums now as opposed to how they did a century ago, and along with the transformation of urban space. But think also of Lina Bo Bardi's astounding SESC Pompeia in Sao Paulo and the way it creates whole new sets of relationships between people, between adults and children, and between neighbors and visitors, and all of this largely in a place without iconic architecture until the addition of her brutalist stack for the gym spaces.

CUAUHTÉMOC MEDINA

Curador Curator, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)

Una idea clave de la transformación del arte del siglo XX es imaginar que el consumo cultural y la relación social iba a estar definida arquitectónicamente y que la creación de la arquitectura y el arte serían experimentales. Las transformaciones sociales históricamente han creado espacialidades que la representan, pero también han logrado existir en una relación tensa con los espacios que las precedieron. Una de las principales relaciones sociales que la cultura de los museos mantiene es la de entender lo contemporáneo como algo con espesor, algo que está rodeado de evidencias de las formas de vida pasada y en negociación con los objetos de esas formas de vida del pasado, habitadas de muchos fantasmas. En un museo existen distintos planos. También hay cierto plano

donde la propia relación de confort de las obras de arte y la falta de confort del usuario especifica esas relaciones.

A key idea for the transformation of twentieth-century art is to imagine that cultural consumption and social relation was going to be defined through architecture and that the creation of architecture and art would be experimental. Historically, social transformations have created spatial qualities that represent it, but they have also managed to exist in a tense relationship with the spaces that preceded it. One of the main social relations maintained in museum culture is the understanding of the contemporary as something with a certain thickness, something surrounded by evidence of the forms of past life and in negotiation with the objects of those things from the past life, inhabited by many ghosts of the past. A number of different planes exist in a museum. There is also a particular plane where the comfort for the works of art and the lack of comfort for the user specifies those relations.

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ

Curadora, CAPC / Musée d'Art Contemporain de Bordeaux

Yona Friedman siempre ha dicho, tanto para los espacios de habitación como para los museos o espacios culturales, que hay que proponer superficies que puedan ser adaptadas por los usuarios en función de sus necesidades. Se trata de su famosa teoría de la arquitectura sin construcción o del museo sin edificio. Probablemente no podemos evitar el edificio, pero sí podemos intentar que la propuesta de los arquitectos sea coherente con la función que tendrá ese edificio.

Yona Friedman has always said, both in terms of living spaces and for museums or cultural spaces,

that surfaces must be adaptable by users on the basis of their needs. This is the famous theory of building-less architecture, or the construction-free museum. We probably cannot avoid the building but we can try to make the architects' proposal coherent with the function that the building will have.

GUILLERMO SANTAMARINA

Curador Curator, Museo de Arte Carrillo Gil

No creo que sea necesario que el espacio cambie para cambiar lo que contiene. No sé si las relaciones sociales son un beneficio o un atributo, si son favorables para el desarrollo de un programa; creo que éstas tendrán que generarse con mayor potencia. Las relaciones sociales que se dan en el interior de un espacio reciben estímulos de muchos otros factores que tal vez no sean los adecuados para apreciar el arte, para conocer a fondo los procesos y discursos asociados a la experiencia estética.

I don't think the space needs to change for the contents to change. I don't know whether social relations are a benefit or an attribute, or whether they help in a program's development; I think that they need to be produced more powerfully; such social relations that take place inside a space are stimulated in a number of ways perhaps aren't appropriate for appreciating art, for a proper understanding of the processes and discourses linked to the aesthetic experience.

DANIEL GARZA USABIAGA

Curador Curator, Museo del Chopo

La arquitectura condiciona las relaciones sociales sólo de manera parcial o reducida en algunos tipos de infraestructura cultural

que cuentan con un fuerte peso simbólico. El museo es un caso que presupone, prácticamente, un tipo de ritual, una forma de experiencia preponderante.

No creo que la arquitectura de museos pueda cambiar las manifestaciones que alberga. Más bien lo opuesto: la arquitectura —en este caso— debe responder a las transformaciones que suceden en el campo del arte.

Architecture only partially defines social relations in some types of cultural infrastructure that have a strong symbolic weight. The museum is a case that in practical terms presupposes a type of ritual, a predominant experience.

I don't think that museum architecture can alter the displays within it. Conversely, architecture in this case must respond to the transformations underway in the field of art.

JOSÉ LUIS GARCÍA ESPERÓN

Faro de Oriente

Si te encuentras con un espacio que ya estaba pensado para algo —como nos sucedió en FARO— y que posteriormente se acondiciona para otra cosa, debes adecuar las actividades culturales al espacio que tienes; pero si construyes un espacio ex profeso, más bien ahí las actividades culturales son las que indican qué y cómo vas a construir algo. Es algo que va en dos direcciones: las actividades de los espacios se adecuan a lo que tú tienes en un principio y, si vas a empezar desde cero, hay que tener muy claro qué se quiere de ese espacio.

If you are dealing with a space originally created with something else in mind—as in the case of the FARO—and it is then reconditioned for another purpose, you must adapt the cultural activities to the space you have. However, if you are building from scratch, then instead it will be the cultural activities that define what and how you are going to build. It's a two-way process: the activities of the spaces that adapt to what you have at the outset and, if you're going to start from a blank sheet, you must be clear in your mind about what you want from that space.

MARIELSA CASTRO

LIGA, Espacio para Arquitectura

En este tema, influye mucho el ser arquitecto; siempre vamos a querer cambiar un espacio para tener la oportunidad de cambiar la

reacción de la gente, los hábitos de las personas, con algún gesto que detone ciertas reacciones.

Being an architect is influential in this regard; we are always going to want to change a space in order to be able to alter people's responses and habits with an act that triggers specific reactions.

CHRISTIAN DEL CASTILLO

Casa Vecina

Lo que tiene que cambiar es el pensamiento de la arquitectura o del arquitecto, según sea el caso. Hay espacios que funcionan para ciertas manifestaciones, ya sea por medio de

un objeto arquitectónico, una pieza, o la lectura de algún manifiesto, pero hay que ver qué espacios pueden ser pertinentes para realizar esas actividades, y que realmente haya un eco. Cada espacio tiene un potencial, simplemente hay que saber a dónde dirigir la acción que uno quiera hacer en el sitio.

What must change is the thinking of the architecture or architect, as applicable. Some spaces work for certain manifestations, either through an architectural object, work, or the reading of some manifesto, but you must be sure about which spaces are relevant for these activities, and that they genuinely have an echo. Each space has potential, you simply have to know where to direct your intended action at the site.

3.

En relación a la pregunta anterior, ¿ha cambiado lo suficiente la arquitectura en relación a nuevas formas de producción, preservación, difusión y experimentación culturales?

In relation to the preceding question, has architecture changed enough in relation to new forms of cultural production, preservation, dissemination and experimentation?

BARRY BERGDOLL

Curador Curator, Museo de Arte Moderno de Nueva York

Ésa es una de las dudas más grandes para todos en un mundo en el que las tecnologías digitales han cambiado de manera fundamental las relaciones humanas, algo que parece cambiar cada semana —esta semana, por ejemplo, escribo con la introducción de la computadora-reloj de pulsera de Apple—. Nuestras relaciones espaciales han cambiado tan radicalmente, que aún no somos capaces de entender por completo las consecuencias de esos nuevos tipos de espacio —aunque muchos, desde Rem Koolhaas al postular el Junk Space, hasta Keller Easter-

ling con su trabajo sobre las zonas que caen fuera de la administración de entidades políticas—, apuntan a estas nuevas condiciones. Es claro que nuevos tipos de socialización y de encuentros culturales también se transforman constantemente. El espacio real para congregarse no dejó de existir, pero el papel de los encuentros informales cambió por completo. Si hace tan sólo una generación el espacio urbano parecía amenazado en las sociedades desarrolladas con el auge de los centros comerciales que, de cierto modo, eran un antídoto al aburrimiento del suburbio, hoy por todas partes el espacio urbano vuelve a capitalizarse y resocializarse. Incluso cuando las relaciones sociales se configuran mediante las redes, la gente quiere crear espacios reales de encuentro, zonas

reales de espontaneidad e, incluso, transformar espacios —como un Starbucks— en lugares sociales públicos para estar, que tienen sus raíces en la vida de barrio, en los bares y cafés y espacios similares. Lo que no debemos olvidar al teorizar sobre nuevas formas de producción y nuevas relaciones espaciales es que, a veces, las nuevas tecnologías hacen posible viejas formas de sociabilidad que pensábamos que estaban en riesgo de desaparecer, y que demuestran ser resistentes y deseadas.

This is one of the biggest questions on everyone's mind in the world in which digital technologies have so fundamentally changed human relations, something that seems to change on a weekly basis (in this week when Apple introduces the computer wrist watch). Our spatial relations have changed so radically that we are unable yet to grasp fully the consequences of new kinds of space—although many, from Rem Koolhaas's postulation of "Junk Space" to Keller Easterling's work on the "Zone" that falls outside the administrative zones of political entities—point to these new conditions. It is clear that new types of sociability and cultural gathering are also morphing continually. Real space of congregation has not ceased to exist, but the role of informal gathering has changed greatly. If a generation ago urban space seemed under threat in prosperous societies with the rise of destination malls which in one way provided an antidote to the ennui of the sprawling suburb, today everywhere urban space is being recapitalized and resocialized. Even as social relations are being networked, people are eager to create real spaces of encounter, real zones of spontaneity, and even to turn spaces—like a Starbucks—into public social spaces for lingering in ways that are deeply rooted in village life, in pubs, in cafes, and the like. What we must not forget as we theorize the new types of production and spatial relations is that sometimes new technologies make possible older forms of sociability that were thought endangered and which prove to be resilient and widely desired.

CUAUHTÉMOC MEDINA
Curador Curator, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC)

El museo es un lugar de consumo y es un lugar de estar; a mí me parece que podría ser menos un lugar de consumo y más un lugar de estar. Tanto la arquitectura como la administración de los museos podrían empezar a explorar un poco más esas áreas de sociabilidad libre —que hasta ahora han sido aten-



Musée d'Art Contemporain de Bordeaux (CAPC). Cortesía Courtesy: María Inés Rodríguez.

didadas de manera secundaria— y que no están subordinadas a una estructura de consumo. En muchos casos hay una suerte de proyección un tanto demasiado burguesa del espacio del museo: ciertas nociones de estilo, elegancia y forma de uso que el arquitecto proyecta son represivas, porque ofrecen estándares de gusto y de uso de clases altas que los usuarios reales del museo no quieren necesariamente. No estoy abogando por una arquitectura de museo de arrabal, pero sí creo que muchos espacios de los nuevos museos tienen este defecto: están definidos por un espíritu de clase. El Pompidou hace dos decenios tenía una sala de actualidades donde había periódicos de todo el mundo y una especie de subsuelo donde, básicamente, había inmigrantes africanos, árabes o latinoamericanos que querían leer su periódico local y no eran precisamente el público del museo. Había algo en extremo feliz y democrático: eran espacios que estaban generando el uso de las clases bajas. Yo hubiera querido hace 10 años que el edificio de correos se convirtiera en un lugar de estudio y computación para jóvenes, precisamente en el sentido de capturar una masa muy grande de chicos que lo que necesitan son bibliotecas de uso y lugares donde estar. Los espacios culturales y los museos imaginados, como si hubiera un usuario solitario que se sienta en una esquina y empieza a contemplar arqui-

tectura, son una ficción que no tiene que ver con el futuro de esos lugares y resultan, evidentemente, excluyentes.

The museum is both a place of consumption and a place to visit; I think it should be less of the former and more of the latter. Both the architecture and the administration of museums could begin to move more toward becoming places where people can gather together freely—which up until now have been seen as a secondary concern—and away from a consumerist structure. Often we see an overly bourgeois projection of the museum space: certain notions of style, elegance and types of use planned by the architect are repressive because they conform to the taste and usage of the upper classes, something real users of museums do not necessarily want. I'm not trying to suburbanize museum architecture, but I think that many new museum spaces have this same defect: they are defined by a spirit of class. Two decades ago the Pompidou had a room dedicated to current affairs, stocked with newspapers from around the world and a type of basement basically filled with African, Arabic and Latin American immigrants who wanted to read their local newspapers and who were not exactly the museum's intended public. This was something joyful and democratic about this: these were spaces attracting users from the lower classes. I would have loved it if 10 years ago Mexico City's central post office building had become a place for young people to



come and study and use computers, precisely in order to attract a critical mass of youngsters who need libraries they can use and places where they can hang out. Cultural spaces and museums that figure in people's imaginations, as if for a solitary user who sits down in a corner and begins to contemplate architecture, are fictions that are completely unrelated to the future of those places and clearly end up being exclusive.

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ
Curadora Curator, CAPC /
Musée d'Art Contemporain de Bordeaux

La gran ventaja hoy es que podemos concebir edificios para museos —que es el caso que conozco mejor— que se adaptan técnicamente a necesidades básicas como la conservación de las obras, condiciones climáticas, de iluminación o de seguridad, que en edificios antiguos o adaptados es probablemente más difícil. En ese sentido, la tecnología contemporánea permite dar un gran paso adelante. Pero insisto en que el diálogo fundamental entre los diferentes participantes es más que necesario. Quienes van a usar el edificio no deben llegar sólo en el momento en que se termina la construcción, deben estar allí desde el principio; ese diálogo sólo puede ser “constructivo” para todos. Hoy pensamos en fachadas que se conviertan en

símbolos de la ciudad que las acoge, estructuras casi escultóricas que se vuelven iconos, a diferencia de, por ejemplo, Cedric Price cuando concibió su Fun Palace: una estructura totalmente renovadora y excepcional para su época, pero que antepone ante todo la función como elemento básico. Era flexible, dinámica y, claro, divertida. Tal vez por eso no se construyó.

The great advantage today is that we can conceive buildings for museums—the case I am most familiar with—that adapt technically to basic needs such as conserving the art work, its temperature control, lighting and security, which is probably harder to achieve in old or adapted buildings. In that sense, contemporary technology makes it possible to make great strides forward. But I insist that the fundamental dialogue between the various participants is absolutely essential. Those who are going to use the building must not just turn up once construction is complete, they must be there from the beginning; such a dialogue can only be “constructive” for everyone. Today we think about façades that become landmarks for their respective cities, structures that are almost sculptural that become icons. This is unlike Cedric Price's proposal for his Fun Palace, a totally renovated and exceptional structure for its time, but which prioritized functionality at its core. It was flexible, dynamic and, of course, fun. Perhaps that explains why it was never built.

GUILLERMO SANTAMARINA
Curador Curator, Museo de Arte Carrillo Gil

La arquitectura y la forma de producción cultural o artística no dependen una de la otra para desarrollarse. De hecho, la corriente de un proceso estético condicionado por el contexto arquitectónico inmediato sigue siendo uno de los grandes temas de la creación, y no fue exclusiva de los años sesenta o setenta, cuando era muy agudo este divorcio. Es interesante pensar que la arquitectura también ha tenido que asimilarse como un proceso mucho más agudo en relación con lo que exigen los procesos artísticos: no sólo han sido las experiencias categóricas, autoritarias de Frank Gehry; hemos también encontrado museos del siglo XXI que han sido sumamente respetuosos y cautelosos de lo que significan los procesos y la experimentación en el arte.

Los artistas jóvenes dan por hecho que el contexto para la exhibición del arte está determinado por el espacio blanco. No tenemos un ejercicio constante en relación con la aventura espacial, la aventura fuera del contexto neutralizado. Lamentablemente, desde hace 10 años el contexto predominante es éste: blanco, espacios con iluminación puntual, lo cual genera un vínculo inmediato con lo que sería el consumo: la venta y la decoración, parámetros fuera de lo que podría ser un flujo más libre del objeto artístico. Se concentran más en la idea del objeto en función del muro, del objeto en función del pedestal, del objeto artístico en función del coleccionista o de la galería, lo cual es bastante repudiable. Sin embargo, también existen varios artistas que están trabajando dentro de otro canon, que es mucho más libre y no dependiente de ese espacio blanco, neutro. En la última década, la frecuencia de lo que sería la experiencia de la especificidad del sitio ha provocado que haya menos experimentación y mucho más trabajo relacionado con la galería.

No hay muchos espacios que hagan lo contrario a la caja blanca. Ahora hay muchos espacios alternativos que han empezado a partir del mismo criterio. No sé quién pueda estar tomando este rumbo de generar proyectos de una manera mucho más enfocada en el desarrollo del objeto artístico, de la experiencia del arte, de la especificidad del sitio. Los curadores no lo están haciendo; ellos quieren trabajar en museos, en galerías, y difícilmente se está dando desde la práctica independiente.

Architecture and the form of cultural or artistic production do not depend on each other for their respective development. In fact, the current of an aesthetic process defined by the immediate architectural context continues to be one of the big issues of creativity, and it was not exclusively connected to the 1960s or 70s, where this separation was very noticeable. It's interesting to think that architecture has also had to take on board a much more exacting process in relation to what is demanded by artistic processes; we have not only been seeing the categorical, authoritarian experiences produced by Frank Gehry, but also twenty-first-century museums that have been extremely respectful and cautious about the meaning of processes and experimentation in art.

Young artists take it for granted that the context for the art exhibition is defined by the white space. We do not engage in a constant exercise in connection to the adventure of space, the adventure that takes us out of the neutralized context. Unfortunately the predominant context over the past decade has been just that: white spaces with spotlighting, creating a direct link with the world of consumption: sales and decoration, parameters that are at odds with a freer flow of the artistic object. More attention is paid to the idea of the object in relation to the wall, or the pedestal, or in relation to the collector or the gallery, which is rather offensive. At the same time however, there are numerous artists who are following a different set of rules, much more freely and not dependent on this white, neutral space. Over the past decade, the frequency of crafting the experience of the site's specificity has led to less experimentation, and much more work related to the gallery space.

Not many spaces are doing the opposite of the white box. There are currently many alternative spaces that have sprung up, but that are based on the same criteria. I don't know who might be taking the path right now of generating projects with a much closer focus on developing the artistic object, the artistic experience, the specific quality of the site. Curators are not doing this; they want to work in museums and galleries, and independent initiatives are hard to find.

RAMIRO MARTÍNEZ ESTRADA
Museo Amparo

En Puebla puedo hablar de espacios culturales que son más nuevos, como los teatros, que han ido más de la mano con los cambios en la producción de cultura. En el caso de museos, han sucedido más bien adecuaciones de edificios del siglo XIX y XX; en ellos se ha modificado el espacio de producción en la medida de lo posible, de acuerdo con su

condición de edificios catalogados. En ese caso, el propio edificio es una pieza de memoria y de historia que permite continuar con las actividades necesarias dentro de una institución cultural.

In Puebla, I can refer to cultural spaces that are newer, such as theaters, and that have developed in closer connection to the shifts in cultural production. In the case of museums, the renovation of nineteenth- and twentieth-century buildings has been the norm; in such places, production spaces have been modified while respecting the regulations for listed buildings. In that case, the building itself is a piece of history that makes it possible to carry out the activities required by a cultural institution.

MISAE TORRES E ISAAC TORRES
Centro ADM

Pienso que se genera un fenómeno adaptativo. En el caso de los proyectos a gran escala, cuando dices infraestructura cultural, el término, de manera inmediata, está ligado a la práctica del poder del Estado y su labor de proporcionar cultura a la gente. El término de infraestructura cultural se emparenta con un término oficialista: yo pensaría en la capacidad adaptativa que tiene, tanto la arquitectura para recibir nuevas formas de producción, como los productores para poderse adaptar a los espacios arquitectónicos que ya existen. Aquí pensaría en un nivel más micro, de todas las microestructuras culturales que ya existen en la ciudad y muchas de las cuales, sin duda, están insertas en este entorno. Creo que ahí la adaptación social y las nuevas formas de producción económica, más que cultural, condicionan a los artistas, o gestores o agentes de la cultura, a que se adapten a espacios arquitectónicos que ya existían y los traten de regenerar y revitalizar. Habría que preguntarse cuál es el soporte de la infraestructura cultural: la mayor parte depende de los presupuestos del Estado, pero la única manera de conseguir recursos autogenerados es mediante la espectacularización de la oferta cultural. Los que estamos haciendo microestructuras culturales generamos formas de producción económica que ayudan a solventar eso, porque no podemos ni pretendemos ser absorbidos por el Estado.

I think that an adaptive phenomenon is created. In the case of large-scale projects, when you mention cultural infrastructure, the term is immedi-

ately linked to the practice of the government's power and its efforts to provide culture to people. The term "cultural infrastructure" reeks of officialism; I prefer to think about the capacity for adaptation, both of the architecture to receive new forms of production and of the producers in order to adapt to the pre-existing architecture. Here I would narrow this down to a micro level, and consider all of the cultural microstructures that already exist around the city and many of which undoubtedly form part of this issue. I think that there the social adaptation and the new forms of economic production, rather than being culture, are instead limitations on artists and cultural agents or managers, so that they adapt to the architectural spaces that already existed and try to regenerate them and breathe life back into them. The question comes down to the support for cultural infrastructure: it mostly depends on government budgets, but the only way to benefit from resources you have generated yourself is by sexing up the cultural offer as a show. Those of us creating cultural microstructures are producing forms of economic production that help fund our work, because it is neither our intention nor our desire to be absorbed by the state apparatus.

ELVIRA SANTAMARÍA
Performer Performance artist

Los cambios arquitectónicos nunca serán suficientes en términos de creación y experimentación: siempre queremos realizar algo que se genera en una idea y que busca innovar. Estamos en esa carrera, que es la presión arterial del capitalismo, y su deseo es la plusvalía de todo lo placentero, lo nuevo, la conquista de lo imposible y el conocimiento como herramienta. No estaría en contra si, en lo que concierne a las decisiones de Estado, se equilibrara con el bien común y se valorara el trabajo artístico y cultural de individuos y poblaciones marginados. Lo que convencionalmente, o desde las cúpulas de poder, se consideraría "necesario", pocas veces suele obedecer a las necesidades reales de la creación cultural. Hace falta una reciprocidad más equilibrada: diálogo y democracia. Los practicantes comprometidos con las formas de arte in situ, intervenciones, acciones urbanas, arte relacional, etc., saben que ya no dependen de lugares especiales para realizar las obras, se han emancipado de definiciones espaciales para su exhibición, pues la obra que formula preguntas críticas sobre cualquier realidad puede hacerse en cualquier lugar. Sin embargo, los lugares de encuentro para dialogar y debatir sobre



Marina Abramović: *The Artist Is Present*, Museo de Arte Moderno, Nueva York | Fotografía: bjaglin, Flickr. Licencia CC BY 2.0.
Marina Abramović: *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York | Photograph: bjaglin, Flickr. License CC BY 2.0.

estas obras y los problemas que plantean, estarán también en los lugares convencionales del arte, y para eso se necesitan espacios abiertos y fluidos. La arquitectura, como toda realidad física, cuenta con un drama interno, latente, dependiendo de la relación que establezcamos con ella. El cuerpo humano es el nivel atómico de la arquitectura. Después de que se impone un modelo arquitectónico, se diseñan las relaciones sociales en éste o, a partir de la reciprocidad con ese espacio, se crean otras formas de arte que vienen a cuestionar, desafiar y transformar los discursos y relaciones sociales que se dan ahí. Un muro o la altura del techo pueden desplomarse con una iniciativa, sin ser destruidos. Como un chiste que revela algo que no puede ser revelado de otra forma. Es difícil hacer buenos chistes con la arquitectura, pero no imposible.

Architectural changes will never be enough in terms of creation and experimentation: we always want to do something that is generated in an idea

and that seeks to innovate. We are running this race along the main artery of capitalism, and it is looking to add value to everything entertaining, new, and the conquest of the impossible and knowledge as a tool. I wouldn't have a problem with this, in relation to decisions made by those in government, if it were weighed up against the public good, and if the artistic and cultural work of marginalized people and communities were properly appreciated. What is considered by convention—or by those high up in government—as being "necessary," rarely has anything in common with the real needs of cultural creations. A more balanced reciprocity is needed: dialogue and democracy. Those practitioners who are committed to in situ art forms, interventions, urban actions, relational art, etc., know that they do not depend on special places to display their work, and they are free from spatial definitions for its exhibition, since the art work poses critical questions about any reality that can exist anywhere. However, the places where people gather to discuss these works and the issues that they raise will also be found in conventional art spaces, and

hence the requirement for open and fluid spaces. Architecture, like any physical reality, has its own internal, latent drama depending on our connection with it. The human body is the atomic level of architecture. After an architectural model is imposed, then comes the design of social relations within it, or based on the reciprocity with this space, other art forms come along to question, challenge and transform the discourses and social relations that take place there. A wall or the height of the roof can collapse as the result of an initiative, without being destroyed. Like a joke that reveals something that cannot be revealed in any other way. It's hard—but not impossible—to make good jokes with architecture.



Vista aérea. Febrero de 2015 Aerial view. February 2015 | Fotografía Photograph: © Nic Lehoux. Cortesía de Courtesy RPBW.

El nuevo Whitney: conversación con Elisabetta Trezzani *The New Whitney: Conversation with Elisabetta Trezzani*

Francisco Brown | @pancho_brown

Francisco Brown (FB): Más allá de la distinción entre el espacio vacío o el edificio icónico, ¿cuáles son las expectativas arquitectónicas que se tienen de la infraestructura cultural estos días?

Elisabetta Trezzani (ET): En los últimos 10 años hemos diseñado varios museos y, cada vez que comenzamos y tenemos la discusión con el cliente, intentamos comprender cuál es el límite entre crear un espacio estético para el arte que no resulte ser un cubo blanco. Considero prudente que el espacio guarde una relación con el arte; no se trata de que el edificio sea un cubo blanco que almacene arte. Por un lado, en nuestro despacho no creemos que un edificio deba tener una gran arquitectura que esté sobresaturada de arte. No es sencillo, se trata de trabajar arduamente con quienes manejan el museo y saber qué tipo de obra se exhibirá. No hay respuestas sencillas. En mi experiencia, puedo decir que cada caso es distinto. Cada cliente es diferente tanto como lo es la obra que está en exhibición; cada edificio resulta ser distinto. Además, creemos que cada espacio debe tener un cierto lenguaje, así como una articulación con la arquitectura. Trabajamos mucho en los detalles y no pretendemos construir cubos blancos. Por otro lado, siempre hay que pensar en el objetivo principal, que es exhibir arte; un bello edificio que albergue una gran colección crea un buen espacio, en general, uno que la gente disfruta.

FB: He estado en diversos museos diseñados por ustedes. Recientemente visité el Museo de Arte de Harvard: parece un reloj suizo y es fascinante; sin embargo, el Whitney parece ser muy especial. Sé de antemano que hubo un par de cuestiones específicas que se implementaron, así que quería preguntarte: ¿crees que se tiene que modificar el espacio como tal para así cambiar las manifestaciones culturales o son las manifestaciones culturales las que modifican el espacio?

ET: El comienzo del Whitney fue lento. Es un museo que ha buscado construir un espacio más grande durante varios años. Apreciaban el antiguo edificio, sin embargo, llegó un momento en el que ese espacio era muy pequeño para una colección que crecía día con día; esto volvía complicado exhibir todas las piezas. Nuestro primer proyecto consistió en realizar una expansión en ese antiguo espacio. Sin embargo los códigos y reglamentos resultaban una limitación para construir el edificio que el personal del Whitney tenía en mente. No podíamos construir un edificio pequeño, pues eso no resolvería el problema que ya tenían desde el principio. Ahora, respecto a tu pregunta, lo que hicimos fue buscar otro lugar, uno que fuera agradable y tuviera una linda vista de Nueva York. Encontramos este espacio que resultaba ser muy industrial, y les encantó; de inmediato pensaron que se relacionaba con su filosofía, así como con el arte que suelen exhibir. Este nuevo espacio les permite pensar en una nueva manera de hacer exposiciones, sobre todo ahora que pueden trabajar con las galerías que

Francisco Brown (FB): Beyond the distinction between the neutral empty space, or the iconic building, what do you think are the architectural expectations for cultural infrastructure these days?

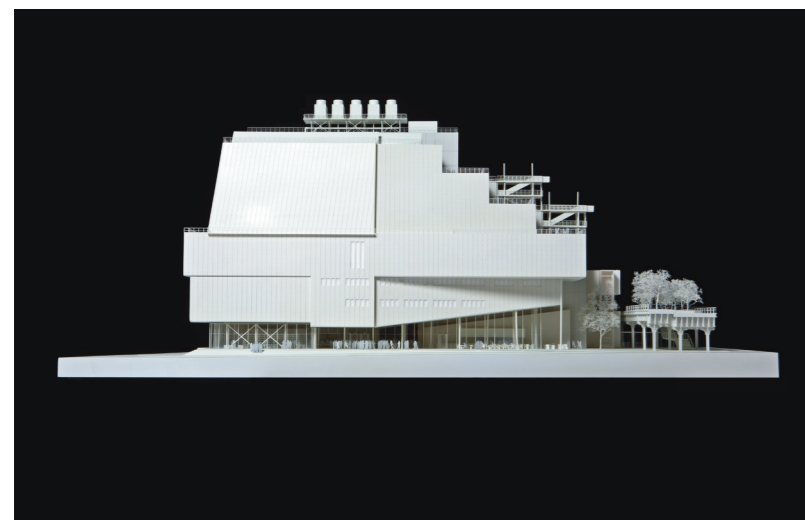
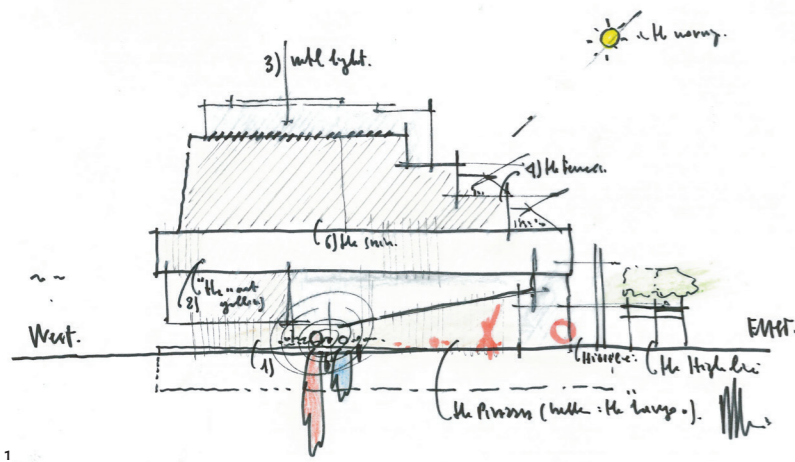
Elisabetta Trezzani (ET): In the past ten years we have done a lot of museums and every time we started with a new client we had this discussion about trying to understand where the boundary lies between creating a nice space for art that does not turn out to be a white box. I think it's a good idea that the place has a relationship with art, it's not about building a white box that will hold art. On the one hand, in our office we don't believe that a building needs to have a strong architecture but be overwhelmed with art. It's not easy, it's a matter of working a lot with the museum and knowing what type of art they will show. There are no simple answers. In my experience over the years I've worked in the world of art museums, I can tell you every experience has been different. Every client is different and so is the art shown, so every building turns out to be different from each other. We also think that the space in which the art is being exhibited needs to have a certain language as well as an articulation with architecture, we work a lot on the details, we don't think that art needs a white box. On the other hand you always need to think about what your objective is, which is showing art, a nice building with a nice piece of art creates a nice place in general, a place that people enjoy being in.

FB: I've been in several of your museums—I went to the Harvard Art Museum, it's like a Swiss watch, it's fantastic—but the Whitney seems very special and I know there were new things you implemented, so I wanted to ask: Do you think that we need to change the place itself in order to change cultural manifestations or are the cultural manifestations changing the space?

ET: The process of the building was a long one. It's a museum that tried building a bigger space for so many years. They loved the prior building, unfortu-



Elisabetta Trezzani | Renzo Piano Building Workshop. Fotografía Photograph: Francisco Brown.



1 Dibujo de Renzo Piano Renzo Piano's sketch | © RPBW. Cortesía de Courtesy RPBW.

2 Maqueta del edificio. Fachada sur Model of the building. South elevation | © RPBW. Fotografía Photograph: Stefano Goldberg | Publifoto. Cortesía de Courtesy RPBW.

3 Vista del edificio desde el High Line. Septiembre de 2014 View of the building from the High Line. September 2014 | © Timothy Schenck / Whitney Museum of American Art. Cortesía de Courtesy RPBW.

4 Vista exterior. Abril de 2015 Exterior view. April 2015 | Fotografía Photograph: © Nic Lehoux. Cortesía de Courtesy RPBW.

5 Vista exterior. Abril de 2015 Exterior view. April 2015 | Fotografía Photograph: © Nic Lehoux. Cortesía de Courtesy RPBW.

6 Vista interior de la galería. Abril de 2015 Interior View of the Gallery. April 2015 | Fotografía Photograph: © Nic Lehoux. Cortesía de Courtesy RPBW.

se encuentran tanto en el interior como en el exterior. Una vez terminado, el edificio será un reto constante para ellos. Una vez que empiecen a instalarse, estarán felices de saber que les hemos podido dar la flexibilidad que buscaban. Esta conexión entre el espacio interior y el exterior es algo grandioso, ya que ahora tienen la oportunidad de conectarse en diferentes niveles con la comunidad. Procuramos que cada uno de los edificios que diseñamos sea lo suficientemente abierto para la comunidad; por ello, en la mayoría de nuestros espacios utilizamos cristal en la planta baja: buscamos generar una sensación de bienvenida, utilizamos luz para no crear un espacio cerrado sobre sí mismo. Realmente queríamos que este edificio estuviera conectado tanto con la vista del entorno como con la gente, para que así quien pasara por fuera se sintiera libre de entrar y conocer el lugar.

FB: ¿Cuáles fueron las principales prioridades al construir el nuevo edificio del Whitney?

ET: En primera instancia, la planta baja, la apertura que tiene. Intentamos elevar el edificio para que así la calle pudiera verse desde dentro del inmueble; utilizamos distintos ángulos y formas. Segundo, la galería, especialmente la que se utilizará para las exhibiciones temporales. Las galerías debían ser lo más flexibles posible, por eso diseñamos una gran columna que se puede transformar para exponer todo tipo de arte. La galería de exposiciones temporales necesitaba de una conexión visual con el High Line que se extiende lo suficiente hacia el resto de los pisos superiores y la planta baja. La tercera cosa son las galerías exteriores y la constante conexión entre el interior y el exterior. Todo el edificio está configurado por la ciudad a la orilla del río y la masa de la construcción se extiende hasta la avenida principal para tomar ventaja de las vistas y la luz. En el lado de la ciudad, el edificio se apila para disminuir la pesadez hacia las calles, esto permite la construcción de terrazas y galerías exteriores.

FB: He podido visitar un buen número de sus edificios y sé que su estudio responde específicamente para el sitio en que se diseña cada proyecto. Este edificio es muy diferente de las piezas delicadas, complejas y artesanales de Renzo Piano Building Workshop, ¿por qué?

ET: Desde que hablamos con el cliente entendimos lo que constituía al Whitney, sabíamos que teníamos que hacer algo diferente. La colección de arte del museo es muy fuerte, a veces brutal, la mayoría de las piezas son políticamente incorrectas y necesitábamos que el edificio planteara algo así. Este museo no podía ser delicado.

FB: Es interesante que el museo se mueva de lugar en la ciudad, ¿planean futuras expansiones?

ET: Sí lo hicimos, ya que era uno de los requisitos del cliente.

FB: ¿Alguna vez pensaron en que se relacionara con la obra de Marcel Breuer?

ET: El Whitney anterior es una obra maestra y se estudió mucho el funcionamiento del edificio, cada parte, pero nunca se quiso hacer lo mismo. No fue parte de nuestro discurso crear una relación con el museo anterior, lo divertido es que al final sí tiene algunas similitudes.

nately they got to the point when that building was too small and the collection was growing so they were not able to show it all. Our first project was to do an extension there, but the code limitations governing the new space was hindering the creation of the building they had imagined. We could not do a small building since this would again place limits on their ability to show the entire collection. Going back to your question, we tried to find a nice place, a nice site in New York. We found this quite industrial space, which they immediately thought was related to their philosophy and the type of art they normally exhibit. This new space allows them to think about a new way to show art, specially now that they would have to work with the idea of the interior and the outdoor galleries. Once finished, the building will be a continuous challenge for them. Once they start installing their art, they will be happy to know that we have given them the flexibility they were looking for. This connection between the interior and outdoor space is a great thing because now they will be able to connect on different levels with the community. Every building we create needs to be open to the community. This is the reason why almost all of our buildings have glass on the ground floor, we are very welcoming, very open, we use a lot of light instead of creating a building closed in on itself. We really wanted the new building to be connected with all the sights around it and all the people, so that visitors feel free to enter and walk around, creating a sense of community.

FB: What were the main priorities when building the new Whitney Museum?

ET: First of all, the ground floor, the openness. We tried to elevate the building so that you could see the street from inside the building, we used different angles and shapes to achieve that. Second, the gallery, specially the one that is going to be used for the temporary exhibitions, which needed to be as flexible as possible. That's why we designed a large column that could be transformed to allocate all types of art, then the temporary exhibition gallery needed to be visually connected to the Highline and should be extended as much as possible to create a base for the rest of the upper floors and a canopy for the ground floor. The third thing are the exterior galleries and the constant connection between the indoors and the outdoors. The entire building is shaped by the city on the riverside and the mass of the building extends as much as possible onto the highway to take advantage of the views and daylight. On the city side, the building is stacked to decrease the heaviness on the streets, allowing the construction of terraces and exterior art galleries.

FB: I've had the privilege to be in quite a few of your buildings, and even though your studio presents site-specific architectural responses to every project, they share a common language; but I find this one very different from the delicate, intricate and crafted pieces of Renzo Piano Building Workshop. Why is this so different?

ET: Since we first talked to the client we understood what the Whitney was, we knew we needed to do something different. The art collection of the museum is very strong, sometimes even brutal, or raw, most of the pieces are politically incorrect and we needed to get along with it and make a statement as well. This museum couldn't be a delicate one but a heavy and strong one.

FB: It's interesting that the building moved from one place in the city to another one. Did you plan for future expansions?

ET: Yes we did, it was one of the requirements from the client.

FB: Did you ever think about relating to Marcel Breuer's building?

ET: The previous Whitney is a masterpiece, and we studied the building in detail, every part of it, but we never wanted to be the same. It was not part of the discourse to create a relationship with the previous museum, the funny part is that in the end it has some similarities.

Medio lleno / Medio vacío

Half Full / Half Empty

Nicolás Alvarado

Houston

Concedido: no la tenemos de costumbre por ciudad culta. Y hacemos mal, porque Houston es consumo desenfrenado —su Galleria es el centro comercial más grande de Texas, donde todo de por sí es grande— y obsoleta carrera espacial —Houston, tenemos un problema... y es que la conquista del Espacio no nos hizo avanzar un milímetro— y hospitales donde es posible agonizar al muy literal último alarido de la moda médica. Pero también es la sede de un Distrito de Museos que alberga 20 que, sumados, atraen a más de ocho millones de visitantes al año.

Lo mejor —que no necesariamente lo más popular— que ofrece el Museum District houstoniano es la Rothko Chapel, cuya identificación como capilla resulta a un tiempo pertinentísima y traicionera. Una capilla, dice en primera instancia el diccionario, es un “edificio contiguo a una iglesia o parte integrante de ella, con altar y advocación particular”. He aquí, sin embargo, que ésta no tiene templos de culto siquiera cerca, que carece marcadamente de altar —es una estructura octagonal, ninguno de cuyos lados acusa una superioridad jerárquica con respecto a los otros ni por arquitectura ni por decoración ni por mobiliario— y que carece de toda advocación incluso de manera explícita, pues a su entrada se ofrece a la consulta del visitante una veintena de publicaciones, entre las que se cuentan libros sobre arte, arquitectura y filosofía, pero también ejemplares de la Biblia, de la Torah, del Corán, entre otras obras religiosas. (No que en alguna de mis dos visitas me haya ocurrido siquiera ver a alguien tomarlos en mano.)

Ha de ser la Rothko, sin embargo, capilla en el sentido de constituir una suerte de oratorio privado (aunque abierto al público 365 días al año). Comisionada en 1964 por el empresario petrolero francohoustoniano John (né Jean) de Menil y su esposa Dominique al arquitecto Philip Johnson y al pintor Mark Rothko, e inaugurada en 1971, la construcción, de líneas sencillísimas, ve cada una de sus paredes ocupada por lienzos —trípticos en tres de ellas, pinturas de gran formato en las otras cinco— en que Rothko no explora otra cosa que la textura y el color, en tonalidades que viran del negro al morado. Cabe suponer que haya quien venga aquí a rezar. La mayoría de las personas a las que he visto dentro, sin embargo (y me incluyo en la nómina), parecen preferir ir ocupando sucesivo sitio en cada una de las ocho largas bancas de madera dispuestas cada una ante uno de los muros y entregarse —minutos, cuartos de hora, medias horas incluso— a la contemplación de cada una de las pinturas de Rothko, único elemento visual a no ser por el gris de la piedra de la estructura y por la luz que se filtra por la cúpula del techo.

Houston

Granted, this is not a city usually described as a cultural hub, but that's unfair: Houston may be consumerism on steroids (its Galleria is the largest shopping center in Texas, a state where everything is oversized), its space race may be over (Houston, we have a problem) because the conquest of Space has barely propelled us a millimeter forward, and we may take our final breaths in hospitals equipped with, dare I say it, the dernier cri in medical treatment. But it is also home to a museum district with twenty institutions which together attract over eight million visitors each year.

In this part of Houston, the best museum, albeit not necessarily the most visited one, is the Rothko Chapel—a name that manages to be both apt and misleading. The dictionary definition for a chapel describes it as “a building contiguous to or within a church with an altar used for individual prayer.” Here, however, there is no church close by, and there is a conspicuous lack of an altar—it is an octagonal structure, with no one side claiming prominence over any other, either in terms of architecture, decoration or furnishing—and there is no dedication to be found, not even explicitly, as its entrance offers visitors the chance to consult around twenty books, including works on art, architecture and philosophy, as well as copies of the Bible, the Torah, the Koran, and other religious texts. (Not that I have seen anyone actually pick one up during either of my two visits.)

Nevertheless, the Rothko fits the description as a chapel in the sense that it constitutes a type of private oratory, one that is open to the public 365 days per year. In 1964 the Franco-Houstonian John (né Jean) de Menil and his wife Dominique gave the architect Philip Johnson and painter Mark Rothko the



Capilla Rothko Rothko Chapel | Fotografía Photograph: Francisco Anzola, CC BY 2.0.

Desde su nombre mismo, la construcción parece consagrada a la procuración de una experiencia religiosa. Ateo, aceptaré la definición si nos atenemos a la etimología y concebimos la religión como lo que liga al hombre a Dios, y si por Dios entendemos el ideal, la realización perfecta. La religiosidad de la Rothko Chapel no ha de derivar, pues, de ritos o reliquias, de santos o sermones, sino de la contemplación de obras de arte no figurativo, no simbólico, no alegórico, en un marco discreto que no se propone otra cosa que ponerlas en valor. Así, el modesto edificio ha de aparecer como la obra de infraestructura cultural perfecta: una que lleva al usuario a la experimentación de las posibilidades últimas de la cultura, de su capacidad para mover, para transformar, para trastocar. (Casi) vacía, nos llena.

Houston (a unas cuerdas)

Irrepetible, la Rothko Chapel ha de ser por fuerza no la regla, sino la trascendental excepción. Su espíritu, sin embargo, parece haber imbuido a su vecino más cercano, que es también, en términos de su misión museística, su hermano mayor (aun si más joven).

El interés de los Menil por el arte distaría mucho de detenerse en aquella comisión genial: desde fines de los años cuarenta, coleccionistas de obra moderna, pero también de artefactos antiguos africanos y asiáticos, la pareja habría de reunir una colección de más de 17,000 piezas, entre pinturas, esculturas, grabados, dibujos, fotografías y libros. A la muerte del empresario, su viuda encargaría la edificación de un museo para la exhibición rotativa de tales obras, enclavado a unos pasos de la capilla de marras, en una zona del suburbio houstoniano de Montrose caracterizada por la presencia de bungalows de madera con techos de teja, construidos como vivienda de clase media en los años veinte. Es en medio de éstos que se yergue desde 1986 la sede de la Menil Collection, estructura alargada de dos pisos, cuya fachada de tabloncillos de madera pintados de gris perla y enmarcados de aluminio blanco hace claro eco del estilo del vecindario. De hecho, salvo por la ausencia de un techo de teja y la presencia del toldo metálico blanco que la rodea, la sede de la Menil Collection se antojaría mera y leve hipertrofia del patrón arquitectónico local, hábilmente diseñada, además, para minimizar los más de 2,800 metros cuadrados de espacio interior que alberga. Tiene, entonces, doble virtud: en términos funcionales, aprende bien la lección del modernismo y ofrece a las obras de arte un marco y no un competidor visual; en el terreno urbanístico, lejos de violentar el espacio que la



Colección Menil Menil Collection | Fotografía Photograph: Francisco Anzola, CC BY 2.0.

commission for this building, and it was inaugurated in 1971. Each wall of the construction, with its strikingly simple lines, is covered by canvases: triptychs on three of them, large-format paintings on the other five, in which Rothko works exclusively with textures and colors, in a palette that ranges from black to purple. It may be that some people come here to pray. But most of the folks I have seen inside (myself included), seem to prefer shuttling between the eight long wooden benches placed in front of the walls to dedicate a few minutes, a quarter of an hour, or even half an hour of their day to the contemplation of Rothko's paintings, the only visual element apart from the grey stone of the structure and the light filtering through the domed roof.

The entire building, even its name, seems devoted to the search for a spiritual experience. As an atheist, I will accept this definition as long as we adhere to the etymological root and see religion as something that links man to God, and where God is understood to mean the ideal, consummate perfection. The religious quality of the Rothko Chapel need not derive from rites or relics, from saints or sermons, but from the meditation on non-figurative, non-symbolic, non-allegorical works, in a discreet setting that allows them to be appreciated simply for what they are in themselves. Thus this modest construction is the perfect cultural building for visitors to experience the ultimate possibilities of culture—its ability to move, transform, and disconcert us—in an (almost) empty yet fulfilling space.

Houston: Just a Few Blocks Away

Unrepeatable, Rothko Chapel is necessarily not the rule, but the transcendental exception. Its spirit, however, seems to have imbued its nearest neighbor, which is also, due to its mission as a museum, its big (albeit younger) brother.

The de Menils' passion for art means they would be hard pressed to stop with this wonderful commission: as collectors of modern works of art as well as ancient African and Asian pieces since the late 1940s, the couple amassed a collection of over 17,000 pieces, including paintings, sculptures, engravings, drawings, photographs and books. After the entrepreneur's death, his widow began the construction of a museum for a rotating exhibition of their collection, a stone's throw from the Rothko Chapel, in the Houston suburb of Montrose with its characteristic tile-roofed wooden bungalows built as middle-class housing in the 1920s.

Amongst these, the Menil Collection was built. This elongated, two-story construction, with a pearl gray painted clapboard facade and white aluminum frames, clearly echoes the surrounding neighborhood. Indeed, apart from its lack of a tiled roof and the white metal colonnade around it, the home



Colección Menil Menil Collection | Fotografía Photograph: joevare, CC BY-ND 2.0.

contiene, se integra con elegancia a él. Nadie lo expresaría mejor que Paul Goldberger, entonces crítico de arquitectura de *The New York Times*: el edificio de la Menil Collection aparece como “un museo que es menos atracción turística que oasis sereno, menos empresa comercial que repositorio de tesoros. La arquitectura aquí no está supeditada al arte; está en espléndido equilibrio con él”. Puesto de otro modo, vacío (de decoración, de artificio, de fruslerías), también nos llena.

París (diez años antes)

Sorprende que el arquitecto de la tan contenida (y tan limpiamente continente) Menil Collection sea también uno de los dos que proyectaran en 1971 —para su inauguración en 1977— el conspicuo Centro Georges Pompidou, encomendado por el gobierno francés para albergar un museo de arte contemporáneo, una biblioteca y un par de centros de investigación: Renzo Piano, quien habría de colaborar en este empeño con quien fuera a la sazón su socio, Richard Rogers. Nada en la obra posterior de infraestructura cultural de uno u otro arquitecto —no las nuevas alas de la Biblioteca Morgan de Nueva York o del Art Institute de Chicago de Piano; no el centro de exhibiciones temporales del British Museum de Rogers— se antoja derivación lógica de la orondamente espectacular extravagancia del proyecto del Pompidou, con su andamiaje aparente, sus escaleras eléctricas situadas en el exterior y resaltadas por su circundación por un cilindro transparente y sus elementos estructurales —...plomaría, ductos de climatización, cableado eléctrico, equipo de seguridad— no sólo a la vista, sino resaltados en tanto elementos visuales —véase decorativos— al aparecer pintados de vistosos colores.

Tan exógeno a su entorno —el Plateau Beaubourg, terreno contiguo al antiguo mercado parisino de Les Halles— habría de parecer el Pompidou, tan distinto a lo que hasta entonces era concebido como un espacio cultural, tan absolutamente empeñado en entretener (en ser espectacular), que Jean Baudrillard, ese airado estudioso de la seducción y el simulacro, habría de dedicarle un ensayo, metonímicamente titulado “El efecto Beaubourg”, en el que condenaría su talante protopopulista:

[...] con sus armazones de tubería y su imagen de pabellón de feria mundial, con su (¿calculada?) fragilidad que se opone a la mentalidad o a la monumentalidad tradicional, esta cosa declara abiertamente que nuestra era no ha de ser más una de lo perdurable, que nuestro único modo temporal es el del ciclo acelerado y el del reciclaje.

Para Baudrillard, la apariencia seductora y la escala elefantiásica del Pompidou constituyen un sacrilegio: el asesinato ritual de la cultura a manos de “las masas [que] se precipitan no porque babeen por esta cultura que les ha sido negada durante siglos, sino porque, por vez primera, tienen oportunidad de participar en masa en esta inmensa obra de duelo por una cultura que siempre han detestado”.

Cierto es que durante años no pocos visitantes del Pompidou —pero no una mayoría: 20%— se limitaban a ascender por las escaleras eléctricas hasta la azotea, sin otro propósito que disfrutar de la vista panorámica, acaso presas de ese furor que Baudrillard bien atribuiría a “su número, su turba, su fascinación, su escozor por verlo y tocarlo todo”. (Esto ya no es posible desde la remodelación del año 2000, cuando el acceso a las escaleras quedó reservado sólo a quien pague el boleto de entrada a la oferta cultural.) También es verdad, sin embargo, que el impúdico Pompidou mucho ha hecho en sus casi 40 años de existencia por erigirse en centro divulgador y generador

of the Menil Collection appears as a slightly hypertrophied extension of the local architecture, with a skillful design that also manages to reduce the visual impact of over 2,800 square meters of built space. It thus has a double virtue: in functional terms, it learns the lesson of modernism by giving artworks a frame rather than a building that competes for attention; and, instead of imposing itself on its urban context, it elegantly blends in. Paul Goldberger, the former architecture critic for *The New York Times*, fittingly described the Menil Collection as “a museum that is less a tourist attraction than a quiet oasis, less a commercial enterprise than a storehouse of treasures. The architecture here is not secondary to the art; it is in splendid balance with it.” Or, put another way, it is both empty (of decoration, artifice and trivialities) and fulfilling.

Paris: Ten Years Earlier

It is surprising that the architect of such a self-contained building (and of such a clean container) as the Menil Collection could be one of the two architects responsible for the conspicuous Georges Pompidou Center—designed in 1971 and inaugurated in 1977—which was commissioned by the French government to house a contemporary art museum, a library, and a couple of research centers: Renzo Piano, who worked on this project alongside his partner at the time, Richard Rogers. No subsequent works of cultural infrastructure by either architect—neither Renzo Piano’s new wings for New York’s Morgan Library nor his Art Institute of Chicago, nor Richard Rogers’ temporary exhibition center for the British Museum—would seem to be a logical continuation of the chubbily spectacular extravagance of the Pompidou project, with its exposed scaffolding, outdoor escalators, emphasized by its surrounding transparent cylinders and structural elements: plumbing, air-conditioning ducts, electrical cabling, security equipment, all of which was not only left visible but emphasized as visual or decorative features with bright, attention-grabbing colors.

Being so disconnected from its surroundings (the Plateau Beaubourg, a site next to the Parisian market of Les Halles), so unlike anything that had hitherto been conceived as a cultural space, and so resolutely focused on entertainment (through its spectacular nature), the Pompidou Center was made the subject of an essay by Jean Baudrillard, that irate scholar of seduction and the simulacrum, metonymically called *The Beaubourg Effect*, in which he would condemn the proto-populist tone of the building:

[...] with its networks of tubes and the look it has of being an expo or world’s fair building, with its (calculated?) fragility deterring any traditional mentality or monumentality, this thing overtly proclaims that our time will never again be that of duration, that our only temporality is that of the accelerated cycle and of recycling.

For Baudrillard, the seductive appearance and mammoth scale of the Pompidou make it a sacrilege: the ritual sacrifice of culture at the hands of “the masses [who] throw themselves at it not because they salivate for that culture which they have been denied for centuries, but because they have for the first time the opportunity to massively participate in this great mourning of a culture that, in the end, they have always detested.” It is true that for a number of years, many visitors to the Pompidou—though not a majority, just 20%—simply rode the escalators up to the roof, with no higher purpose than to enjoy the panoramic views, perhaps held captive by that craze that Baudrillard rightly attributed to “their number, their stampede, their fascination, their itch to see and touch everything.” (This is no longer possible since the 2000 renovation, as access to the escalators is now reserved for ticket-holders.) However, it is also true that in its over 40 years of existence, the impudent Pompidou center has done much to establish itself as a center for



Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou Georges Pompidou National Centre of Art and Culture | Fotografía Photograph: Jean-Pierre Dalbéra, CC BY-SA 2.0.



Museo Guggenheim de Bilbao Guggenheim Museum Bilbao | Licencia libre Free license.

de manifestaciones culturales exitosas, no sólo en términos cuantitativos, sino sobre todo cualitativos. No es mero relumbrón un centro cultural que tiene un promedio de cinco millones de visitantes anuales, cuatro de los cuales visitan su museo o su biblioteca mientras que sólo uno se limita a sus tiendas y restaurantes. Y nada de populista puede haber en una programación curatorial que ha dedicado grandes exhibiciones a Bacon, a Barthes, a Godard, a Yves Klein, a Beckett, a Lucian Freud, que se permite un programa editorial vasto y riguroso que incluiría, en 2013, una biografía intelectual... de Jean Baudrillard. ¿Una máquina de producir vacío, dice el filósofo? No: un repositorio de lo demasiado que deja lo mucho. Un lleno-y-medio que produce (que es) un medio lleno.

Bilbao (hoy, nunca)

Leo a Baudrillard, sin embargo, y no puedo dejar de pensar en otro museo. Sí: ése. Porque donde la espectacularidad de la arquitectura del Pompidou deriva de su desnudez —de la puesta en apariencia de los componentes de su fachada—, la del Guggenheim bilbaíno no se antoja sino capricho. (Tampoco habrá que encontrar su antecedente en su hermano neoyorquino proyectado por Frank Lloyd Wright: aquella extravagante espiral que condiciona su fachada es, a fin de cuentas, virtuoso eje distribuidor del espacio museológico.) Porque donde la Menil Collection transforma su vecindario al modificar su vocación, pero se guarda de respetar su estética, el Guggenheim de Frank Gehry lo subvierte: no es ésa ya Bilbao, sino los alrededores de Gehrylandia. Y porque donde la Rothko Chapel es mero continente al servicio del arte, el arte no es en aquella nube de titanio sino relleno.

“En el Guggenheim de Bilbao es el objeto Guggenheim lo que está ahí, mucho más que el contenido. Ése es el orden de las cosas: hoy los contenidos son todos intercambiables”. Así habló Baudrillard, ante el vacío.

disseminating and creating successful cultural expressions not only quantitatively but especially in qualitative terms. A cultural center can be no flash in the pan if it has attracted a yearly average of five million visitors (four million of whom visit the museum or library, and only one million limit themselves to the restaurants and shops). And no charges of populism can stick in the case of a museum that has offered a program including major exhibitions of the work of Bacon, Barthes, Godard, Yves Klein, Beckett, Lucian Freud, and that has organized wide-ranging and thorough publishing ventures, including, in 2013, an intellectual biography of none other than... Jean Baudrillard.

A machine for making emptiness, in the philosopher's words? No: a repository of an excess that leaves aside the plenty. Something filled up one and a half times that produces (that is) something half-full.

Bilbao: Today, Never

When I read Baudrillard, however, I cannot chase from my thoughts another museum. Yes: that one. Because where the spectacular quality of the Pompidou's architecture is inspired by its nakedness—the exposure of its components on its façade—the Bilbao Guggenheim strikes one as pure whimsy. (But its sibling, the Frank Lloyd Wright-designed museum in New York, cannot be described as a predecessor: although it also has an extravagant structure defining its façade, its spiral is ultimately the virtuous distributor-axis for the galleries.) Whereas the Menil Collection transforms its neighborhood by altering its vocation, while respecting the local aesthetic, Frank Gehry's Guggenheim subverts it. We are not in Bilbao any more, but in the outskirts of Gehryland. And whereas the Rothko Chapel is a mere container in the service of art, Gehry's titanium cloud does not contain art—the art is just filler.

“It is the Guggenheim object, much more than its content, that is in the Bilbao Guggenheim. That is the order of things: today content is all interchangeable.” Thus spake Baudrillard, in the face of the void.

Enemigos del arte: el espacio museístico

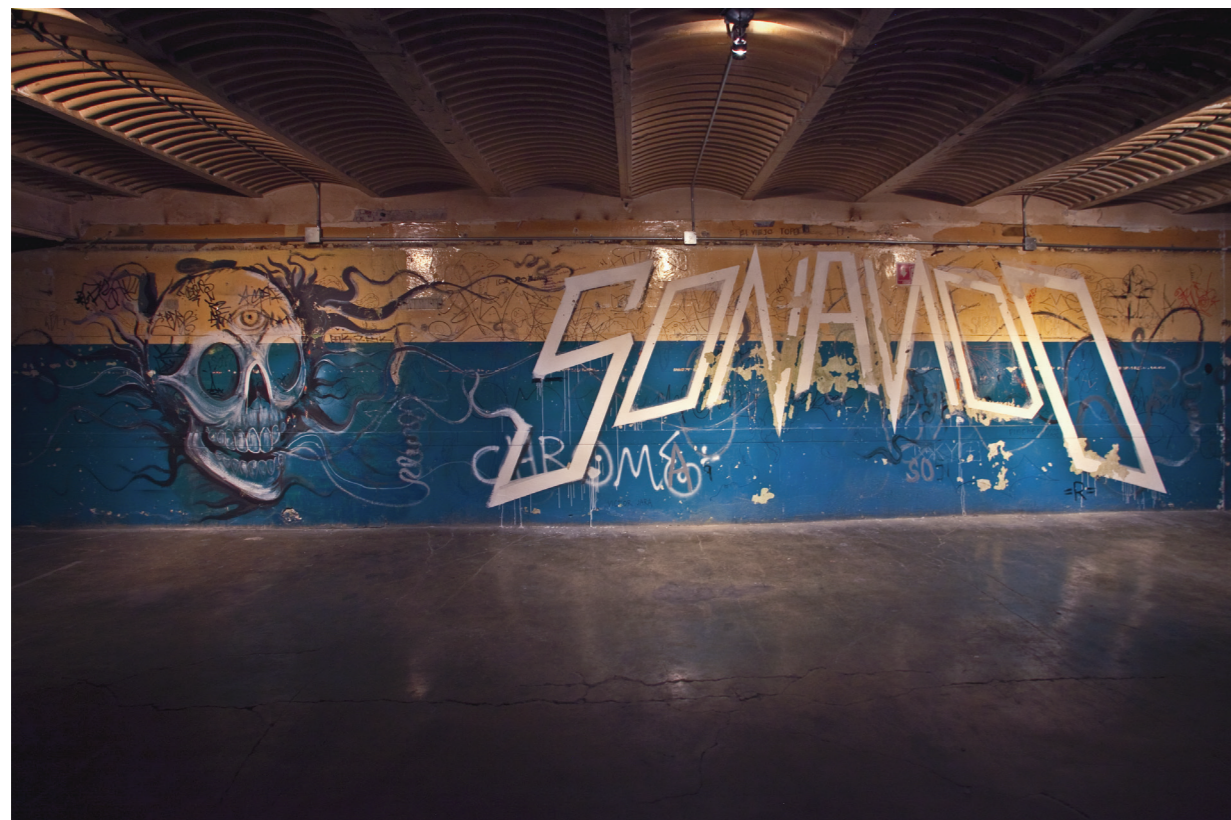
Enemies of Art: The Museum Space

Gabriel Mestre

Cuando se habla de infraestructura cultural desde el punto de vista crítico, es inevitable observar con detenimiento el caso concreto del museo de arte como el terreno de experimentación más significativo (para todas las disciplinas), durante el siglo xx. Primero, como institución que norma un tipo de estética dominante y que, desde un edificio icónico, ponía en boga básicamente el gusto de la burguesía y dirigía el camino a seguir para el resto del público. Más tarde, con las revoluciones sociales y los movimientos artísticos de vanguardia, el museo fue tomado como emblema de cambio y exploración artística, cuyos miembros buscaban integrar verdaderamente al espectador a sus prácticas y programas, y los artistas pugnaban ante todo por la disolución del sistema del arte y la transgresión del museo, para dar lugar a un arte nuevo. En realidad, lo que buscaban era desterrar la vieja forma de percibir y gestionar el arte para instaurar la suya propia. Con la autoridad adquirida por aquellos artistas/activistas, así como con la creciente relevancia de los medios de comunicación (mismos que hoy son los que verdaderamente dictan la norma estética dominante, en vez de los museos), la institución del museo supo adaptarse y mimetizarse con la crítica y el cambio, adquiriendo un perfil social relativamente menos notorio que antes para conservar algunas de sus pleitesías, transformándose en un espacio oscuro sobre-especializado, tolerado por todos (incluso por los mismos medios), debido a su aparente misterio. Es desde ese punto de partida que unos cuantos curadores y directores entendidos, de gran pretensión teórica (personal, que ya no se comunica para nada con la gente y que nadie sabe cómo es que son elegidos), discuten afanosamente sólo entre ellos, preguntas como las siguientes: ¿qué es el arte? y ¿qué rumbo debe tomar la cultura? Y también, ¿cuáles serán los próximos artistas que deberán apoyar? Todo lo anterior en una arquitectura prístina de espacio neutro, en apariencia siempre abierto y dispuesto a recibir cualquier manifestación artística del momento, pero sin dar a conocer cuáles son con exactitud sus metodologías. Es un hecho que el espectador no podía quedar sólo a merced de los medios, como en el pasado estuvo a merced de los museos, ya que los medios de comunicación operan influidos por un ritmo voraz de uso y desecho inmediato (extraído directamente de la dimensión económica de la moda), marcando un tiempo presente perpetuo, que hace perder la perspectiva de qué es viejo y qué es nuevo. Es precisamente ahí que la vocación social del museo debe retornar a la gente para otorgar la posibilidad de establecer, no sólo una memoria histórica que se extraiga de entre el marasmo dejado por esos medios, sino un espacio de comparación que permita a la gente, con diferentes estrategias, distinguir efectivamente lo viejo de lo nuevo o lo idéntico de lo diferente.

When we take a critical perspective on cultural infrastructure, it is unavoidable to look closely at the specific case of the art museum as the twentieth century's most significant realm of experimentation (for every discipline). The institution began by defining a certain dominant aesthetic, with the museum using an iconic building to make the bourgeoisie's taste fashionable, preparing the ground for the rest of the public to follow. Later, with the social revolutions and avant-garde art movements, the museum was heralded as an emblem of change and exploration in the art world, with the members of these movements seeking the genuine involvement of visitors in the museum programs and events, while artists fought to dismantle the art system and to subvert the museum space in order to create a new art. In fact, they were attempting to rediscover the former way of perceiving and managing art in order to replace it with their own vision. These artists and activists were thus invested with authority, and combined with the growing influence of the media (which have taken over from museums in defining the prevailing aesthetic nowadays), the institution of the museum was able to respond to the critics and change its spots, becoming rather less socially strident in order to preserve some of its honor and transform itself into an opaque, hyper-specialized space tolerated by all (even by the media themselves), due to its apparent mystery. This is the starting point for some savvy curators and directors, equipped with a large arsenal of theory (of strictly personal interest, since it says nothing to the general public and no one knows how these people are anointed to their positions), and who heatedly discuss among themselves questions such as: What is art? Where should culture be going? Which artists should we support next? All of this takes place in a pristine and neutral architectural space, seemingly always open and available for the latest display of art, but without ever precisely revealing its methodologies. It is a fact that spectators couldn't remain at the mercy of the media, as they previously were at the mercy of the museums, since the media's high churn rate (emulating the economic model of the fashion industry) keeps us in a continuous present tense and causes us to lose perspective on what is old and what is new. This is precisely where the museum's social role must once again become people-centered in order to make it possible to establish not only a historical record that can be rescued from the stagnation produced by the media but also a space of comparison that allows people, with various strategies, to distinguish effectively the old from the new, or the identical from the different.

Contemporary art is much maligned. The main targets for this criticism are the museums' institutional bureaucracies which, with their endless form-filling and other requirements, circumscribe artistic freedom within homogenous, semi-identical “deliverables” designed to meet the expectations of flashy architecture firms, boards of trustees formed by businessmen or workers' unions, who respectively design, sponsor and install the exhibitions in their programs. Also, a great disinformation prevails among contemporary artists themselves, who, belonging to the same system of institutional depen-



Revolver Exhibition, Casino Metropolitano, México, D.F. (2011) Artistas Artists: Tobias Bernstrup, Dorit Chrysler, Domestic Fine Arts, Taka Fernández, Ricardo Alzati, Edgar Orlaineta, Negative Youth and Los Lichis. Curador Curator: Gabriel Mestre. Fotografía Photography: Paul Brauns.

En la actualidad, el arte contemporáneo tiene muchos enemigos. Los principales son las burocracias institucionales del museo que con sus miles de requisitos y formas, circunscriben la libertad de la creación artística a entregables homogéneos, semi-idénticos, diseñados para cumplir con las expectativas de los flamantes despachos de arquitectos, los patronatos integrados por empresarios o los sindicatos de trabajadores, que respectivamente diseñan, patrocinan e instalan las exposiciones en su programación. De igual forma, se debe mencionar la gran desinformación operativa que hay entre los mismos practicantes de esta disciplina, quienes, al estar insertos en un mismo sistema de dependencia institucional (pública y privada), se vuelven, sin darse cuenta, férreos competidores entre sí, ya sea por obtener logros en términos de visibilidad mediática, apoyos económicos o la promesa de la resonancia histórica. Como ya se dijo, los medios de comunicación también desempeñan un papel negativo en esta operación, pues no contentos con inundar los canales con información vulgar, descalifican e ironizan constantemente los contenidos que surgen desde las nuevas prácticas contemporáneas del arte, y son presentadas al público como esnobs, arbitrarias e irracionales, pero siempre con una cierta curiosidad malsana o cierto morbo. El procedimiento artístico denominado como *ready made*, desarrollado al principio del siglo pasado por el francés Marcel Duchamp, que básicamente permite que cualquier mercancía pueda ser presentada como arte, pero que no todo el arte pueda ser considerado mercancía, así como la forma de arte llamada instalación, que incluye, vorazmente, cuadros pintados, dibujos, textos, fotos, filmes, *ready mades* o bandas sonoras, han sido utilizados cáusticamente para ilustrar el supuesto fraude que el arte contemporáneo lleva a cabo de modo constante. Ambas estrategias artísticas han logrado transformar ampliamente la forma en que percibimos y transmitimos el conocimiento actual del arte, y la apariencia de los espacios de arte en el siglo XXI, así como las relaciones humanas que gestamos dentro de ellos.

De acuerdo con el crítico, teórico y filósofo alemán Boris Groys en su *Topología del arte*, de 2003, los lugares dedicados al arte tienen una índole topológica especial. Son lugares de entrecruzamiento entre espacios privados y públicos. En el lugar del arte, los procedimientos y resultados de las decisiones estéticas privadas se hacen accesibles al público. Normalmente, existen dos escenarios posibles para determinar las intersecciones entre espacio privado y espacio público. En el primer caso, las obras de arte circulan en redes públicas de difusión, pero se entregan en un espacio privado. De tal forma, los libros se leen en casa; en la vivienda se cuelgan los cuadros, se miran los programas de televisión, se descargan de internet los videos o se ponen los discos. La selección privada del arte se hace pública sólo a través de la estadística. El espectador forma parte de la red de la circulación del arte, la red de consumo es registrada casi en su totalidad en términos estadísticos.

En el segundo caso, lo privado es expuesto y vuelto accesible en el espacio público. En este caso, el espectador circula alrededor de la obra mientras ésta queda inmóvil. El ejemplo paradigmático es una exposición, concebida por un artista o un curador. De esa manera, se ofrece al juicio estético del público una elección personal de obras y otros objetos, así como una configuración específica del espacio. La exhibición puede tener lugar en un museo, una galería, o fuera de ellos: en una oficina, en un banco, una vivienda o un terreno abandonado. Por lo tanto, desaparece la diferencia entre el museo y el espacio "extramuseal". Lo único importante es que la exposición ocurre en un lugar que se define como un entrecruzamiento topológico entre espacio público y privado. Esta determinación topológica de la



dence (public and private) become, without realizing it, fiercely competitive with each other—either in terms of seeking a higher media profile, more funding, or the promise of going down in the history books. As mentioned above, the media also play a negative role in this world; not content with flooding every channel with trivialities, they constantly discredit and mock the content of the latest works of contemporary art, which are presented to the public as snobbish, arbitrary and irrational. Yet the media seem to do this with a slightly unhealthy, smutty curiosity. The ready-made art movement, developed in the early twentieth century by Marcel Duchamp, which essentially allowed any piece of merchandise to be displayed as a work of art (though not all art could be considered merchandise), as well as so-called installation art, which voraciously takes in painted canvases, drawings, texts, photos, films, ready-mades, or sound tracks, have both been cynically used to illustrate the supposed fraud constantly being committed by contemporary art. Both artistic strategies have managed to bring about a dramatic shift in how we perceive and communicate our current understanding of art, and the appearance of spaces for art in the twenty-first century, as well as the human relations that we develop inside them.

In an essay called The Topology of Contemporary Art (2003), the German critic, theorist and philosopher Boris Groys wrote that places devoted to art have a special topological aspect. They are at the crossroads between private and public spaces. Instead of art, it is the procedures and outcomes of private aesthetic decisions that are made accessible to the public. Normally, two possible scenarios exist to define the intersection between private and public spaces. In the first case, artworks circulate within public networks of communication, but are delivered in a private space: at home, people read books, hang pictures on walls, watch television programs, download videos from the Internet, or play records. The private choice of art is made public only through statistics. The viewer forms part of the network of circulation of art, and the network of consumption is recorded almost entirely in statistical terms.

In the second case, the private is exposed and made accessible in a public space. In this setting, the viewer circulates around the work while the work itself remains immobile. The exhibition, conceived by an artist or a curator, is a paradigmatic example, offering a personal selection of works and other objects for aesthetic appraisal by the public, along with a specific configuration of the space. The exhibition can be displayed at a museum, a gallery, or somewhere else, such as in an office, a bank, a private home, or on a patch of wasteland. This erases the distinction between the museum and the "extramuseum" space. The only important thing is that the exhibition takes place somewhere that is defined as being at the topological intersection between



exposición refleja el cambio de papel del museo en el sistema actual del arte.

Antes, el museo funcionaba como archivo público, como lugar de la historia. Hoy el museo está siendo privatizado. La privatización no significa que el museo pase explícitamente de la posesión estatal a manos privadas, o que se vuelva dependiente de patrocinadores privados, o que devenga cada vez más un escenario para exposiciones de colecciones privadas, aunque todo eso también sea verdad. La privatización del museo significa que la historia de la exposición en museos ya no sea una historia vigente socialmente, certificada estatalmente y vinculante para todos. Más bien, la colección de los museos es vista como la materia prima que un curador utiliza, en el contexto de un programa de exposiciones, para expresar su propia actitud y estrategia individual en su trato con el arte. Además del curador, el artista también recibe esa posibilidad de configurar espacios museísticos con arreglo a su gusto personal. En estas condiciones, el museo pasa de ser archivo público, a ser un terreno público para la realización de proyectos artísticos privados. Como tal, el museo se diferencia de otro terreno semejante sólo por su equipamiento: por su arquitectura. No es casual que en los últimos tiempos se esté desplazando la atención de la colección del museo a la arquitectura del museo.

La pérdida de la función normadora, canonizadora y archivadora convierte al espacio del museo en una instalación. Con todas sus altas y bajas, así como sus debates, la instalación muestra precisamente la inmaterialidad de la civilización en que vivimos, porque ella *instala* todo lo que nuestra civilización normalmente sólo *circula*, y el portador medial de la instalación es, sin lugar a dudas, el espacio.

public and private space. This topological definition of the exhibition reflects the changing role of the museum in the current art system.

Museums used to operate as a public archive, a place of history; now, they are being privatized. Privatization does not mean that the museum is explicitly taken from the state and placed in private hands, nor that it becomes dependent on private sponsors, nor that it increasingly becomes a place for the exhibitions of private collections, although all this is also true. The privatization of the museum means that the history of the museum exhibition is no longer a socially relevant history sanctioned by the state and universally binding. Instead, museum collections are seen as the raw material to be used by curators, in the context of an exhibition program, in order to express their individual approach or strategy in their dealings with art. Apart from the curator, artists are also given this chance to shape museum spaces according to their particular taste. Under these conditions, museums shift from being a public archive to a public arena for carrying out private art projects. In this sense, the museum is differentiated from other such arenas due to its trappings: its architecture. It is no coincidence that in recent years people's attention is shifting from the museum collection to the architecture of the museum.

The loss of the regulating, canonizing and archiving role has turned the museum space into an installation. With all its ups and downs, and its debates, the installation is a precise example of the immateriality of the civilization in which we live, because it installs everything that our civilization normally only circulates, and the keystone for the installation is undoubtedly the space itself.