



Fundació
Història
del Disseny

Fundación
Historia
del Diseño

Design
History
Foundation

Còrsega 176, baixos int.
08036 Barcelona

T. +34 935 139 729
M. +34 663 852 449

info@historiadeldisseny.org
www.historiadeldisseny.org

EL DISEÑO DE GALERÍAS Y MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA EN LOS AÑOS CINCUENTA Y SESENTA: UN ESPACIO NUEVO PARA UN ARTE NUEVO.

DR. ALEX MITRANI

EINA CENTRE UNIVERSITARI DE DISSENY I ART, ADSCRIT A L'UAB

AMITRANI@EINA.CAT

LICENCIA CREATIVE COMMONS



El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo by Alex Mitrani is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional License

ABSTRACT

La irrupción de la segunda vanguardia de postguerra hizo patente la necesidad de un encuentro entre el arte contemporáneo y el diseño de las infraestructuras y los entornos para su exposición pública. En los años cincuenta y sesenta se fue pasando de las galerías convencionales (a menudo en espacios compartidos con otras finalidades comerciales) de pretensiones lujosas y decimonónicas hacia equipamientos de vanguardia, cercanos al concepto de white cube, que eclosionarían a principios de los setenta, pero se gestarían en las dos décadas anteriores. Hay una serie de casos de estudio que demuestran, a pesar de su excepcionalidad, un alto grado de calidad. El Museo Nacional de Arte Contemporáneo de José Luis Fernández del Amo, con su

aspecto geométrico y aéreo y los montajes para las cuatro exposiciones del Grupo R en las Galerías Layetanas de Barcelona, en los que se pueden observar ciertas influencias del interiorismo italiano de un Franco Albini, son ejercicios que deben entenderse en relación al esfuerzo de modernidad que impulsaba todo un sector cultural. La Galería René Metras en Barcelona, primer proyecto de interiorismo galerístico realmente global que recapitulaba las posibilidades de la modernidad realista surgida del Grup R o el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y su dialogo con lo vernáculo, confirmaron los progresos de la museografía y el interiorismo artístico en los sesenta. La evolución del diseño de estos espacios no solo testimonia de un posible parangón internacional en el terreno del interiorismo expositivo, sino que permite descubrir el papel fundamental que tuvo el diseño en la definición de la modernidad recuperada en los años de postguerra. El diseño construía un contexto funcional y significativo para el arte de vanguardia, hasta el punto de ser, en ocasiones, tan importante como este.

TEXTO PRINCIPAL

El diseño de galerías y museos de arte contemporáneo en España en los años cincuenta y sesenta: un espacio nuevo para un arte nuevo.

Fue en la década de los años cincuenta cuando, de manera lenta pero progresiva y determinada, se recuperó el hilo perdido durante la guerra civil del arte de vanguardia y de la modernidad en general. Artistas que venían de antes de la guerra como Angel Ferrant, Joan Miró o Benjamín Palencia y críticos y promotores como Josep Maria de Sucre o Sebastià Gasch, generalmente ajenos o represaliados por el régimen, aunque no siempre (Eugenio d'Ors sería el ejemplo más claro), sirvieron de apoyo y referente para una nueva generación de artistas que, a menudo organizados en grupos más o menos efímeros, como Dau al Set en Barcelona o Pórtico en Zaragoza, lucharon desde finales de los cuarenta por una creación artística intensa y experimental. El Régimen franquista se apropió de este movimiento a partir de la fundación del Instituto de Cultura Hispánica y con la Organización de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1951, 1953 y 1955), eventos que confirmarían el giro oficial hacia la modernidad internacional, al menos en ciertos aspectos estéticos, en una aproximación inspirada por el modelo y el ejemplo estadounidense basado en la abstracción como alternativa al realismo de los países socialistas. Se trataba de una operación que acompañaba el aperturismo e intento de integración legitimadora de la España franquista en el contexto de las democracias occidentales. La homologación internacional del arte español no fue fácil, entre otras cosas por la debilidad de un mermado mercado interior y por la resistencia de los sectores más reaccionarios ideológica y estéticamente. Había muchísimo trabajo por hacer en todos los sectores, institucional, museístico, comercial, publicitario, etc. Si hacia mediados de la década se confirmaría el giro hacia lo moderno, en la década de los sesenta se consolidarían y madurarían las iniciativas anteriores. Fueron, pues,

unos años fundamentales, balanceados entre la precariedad y el entusiasmo, entre la rebelión y la consolidación.

No faltan los estudios sobre este período y este proceso desde el punto de vista estrictamente artístico e incluso institucional o político. Por lo que respecta al diseño, aunque hay pocos trabajos específicos, la generación de diseñadores que surgió en aquellos años, muchas veces asociados a la arquitectura, ha sido estudiada por la importancia de sus figuras, pero menos como fenómeno épocal. Parece, en particular, que faltan trabajos sobre las intersecciones entre el arte y el diseño. En especial, hay una de ellas, que se antoja fundamental, a pesar de su paradójica invisibilidad debida a un carácter aparentemente subsidiario: la del diseño de los espacios y los elementos museográficos y expositivos que sirvieron de contexto para presentar el nuevo arte contemporáneo, al que cedían el protagonismo. Pero esta aplicación del diseño, íntimamente ligada a lo arquitectónico, no tenía, ni tiene nunca, una función meramente escenográfica: no se trata de diseñar contenedores, más o menos afortunados técnica o estéticamente, sino que tienen una función significativa. La formalización de un espacio para el arte tiene, como premisa para la contemplación y asimilación de esta, un papel programático y expresivo. La interacción con la obra, cuando es afortunada, no solo potencia a la obra sino que genera en el visitante una experiencia más completa y global.

La situación de necesaria reconstrucción -o construcción a secas- de una serie de infraestructuras artísticas que pudieran servir de legitimación y estímulo para el arte de vanguardia hace que, en la larga postguerra española, no se pueda trazar una diferencia esencial entre lo institucional (ambivalente) y lo privado (tan atrevido como precario). La definición de un interiorismo expositivo para el arte contemporáneo se produce tanto asociada al museo como, sobretodo, a las galerías de arte y la gestión por parte de colectivos más o menos formales dispuestos a compensar las deficiencias de lo proveniente de la Administración. Cabe señalar, también, que los retos de la musealización del arte contemporáneo eran también relativamente nuevos a nivel internacional. Por otra parte, las galerías de arte, hasta la postguerra, no se habían adaptado realmente a los nuevos criterios expositivos y optaban por crear entornos elegantes y simples, pero esencialmente burgueses. Fueron los arquitectos, con algunos ejercicios puntuales, los que hicieron penetrar otra manera de entender lo expuesto, más comunicativa y atrevida, alejada de lo doméstico. Una experiencia de gran interés y del todo singular, recientemente redescubierta (Pérez Villén 2014), fue la Exposición de Arte Contemporáneo organizada en el Círculo de la Amistad de Córdoba y el diseño de su sala principal por parte del arquitecto Rafael de la Hoz, en 1953. Este colocó una tela negra en el techo y envolvió los muros con uralita ondulada, dispuesta con cierta inclinación que, combinada con los focos cónicos, daba al conjunto un aire de modernidad dinámica, algo futurista incluso, muy cercana al gusto decorativo moderno internacional de la época.

Episodio esencial de la moderna museografía en España fue el trabajo de José Luis Fernández del Amo en el breve Museo Nacional de Arte Contemporáneo. El arquitecto Fernández del Amo fue uno de los

principales responsables de los pueblos creados por el Instituto Nacional de Colonización, en los que ensayó una forma de modernidad adaptada a los formatos, la construcción y la memoria estética de la arquitectura tradicional popular. De 1952 a 1958, se embarcó en una importante responsabilidad, la concepción, dirección y diseño del un museo de arte contemporáneo, desgajado del pre-existente Museo de Arte Moderno. El Museo no tendría una sede propia hasta 1959, ya convertido en el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) pero para entonces se prescindiría de los servicios de Fernández del Amo. En este periodo de prolongada interinidad, Fernández del Amo diseñó dos espacios para el museo: una sala inaugurada a principios de 1956, pero construida en 1955, habilitada en el patio de la Biblioteca Nacional y una segunda sala de exposiciones en un local externo, en 1957, bautizada como "Sala Negra". Los dos espacios ponen en evidencia la evolución del arte de vanguardia. La sala de la Biblioteca Nacional, creada en 1955, corresponde a una abstracción geométrica. La Sala Negra, con sus muros texturados y sin acabar, de raigambre brutalista, y con la dramática dominante negra, encaja perfectamente con la estética nocturna y matérica del informalismo que se impondría a partir de 1957, coincidiendo con la creación del grupo El Paso. Fernández del Amo tenía un interés incondicional por el arte moderno y, particularmente, abstracto. En 1953, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, dirige un Curso de Arte Abstracto y organiza una exposición para acompañarlo. Para ella, diseña unos expositores de madera autoportantes a modo de biombo, simples e ingeniosos, manifiestamente relacionado con las composiciones reticulares del neoplasticismo. Cuando en 1956 logra construir el espacio expositivo dentro del patio de la Biblioteca Nacional, también responde a unos presupuestos de austeridad y economía que logra hacer compatibles con un evidente sentido plástico y una voluntad de refinamiento: "Yo quería unas salas modernas, que dejaran ver la obra de arte en un ambiente moderno, pero lo más sencillo posible" (Jimenez Blanco 1995: 54). Se trata de un gran espacio cuadrado, iluminado cenitalmente a través de una celosía reticular también en base cuadrada. Los muros perimetrales son dejados en obra vista de ladrillo, en un gesto de austeridad que se manifiesta también geoméricamente y que recuerda el planteamiento de su poblados de colonización. El espacio interior es organizado por una serie de plafones rectangulares que quedan como suspendidos en el aire, sostenidos por unas varas metálicas finas. Aunque parece que el sistema no era realmente modular y no se podían mover los paneles, el resultado era estéticamente muy sofisticado y supuso un auténtico hito en la época, parangonable a otros ejemplos internacionales y así fue saludado por parte de los artistas. Desde luego, no tiene la simplicidad neutra del modelo novayorquino del White Cube sino más bien unas cualidades laberínticas que vocan un tipo de abstracción geométrica. En este sentido cabe recordar el análisis de Rosalind Krauss: "En el espacio cultural del arte moderno, la retícula actúa no solo como emblema, sino también como un mito" (Krauss 1996: 26). Hay, efectivamente, hay aquí algo de idealismo platónico, de formalismo puro, combinado con un esquematismo estructural que se asimila a lo racional y por extensión a la arquitectura moderna. El diseño de Fernández del Amo trasciende el funcionalismo o la simplicidad estructural para crear un ambiente poético y complejo.

El efecto de multiplicación de puntos de vista, de solapamiento y desplegamiento de planos, en las que la bidimensionalidad y la espacialidad de la arquitectura y la pintura se confunden, se podría hallar en los ejercicios experimentales del artista Constant (Stamps 2015), que había pasado del expresionismo del grupo Cobra a elaborar una forma caótica, irónica y crítica, de las estructuras lineales y compositivas del racionalismo y de la abstracción geométrica holandesa. En la estética de la transparencia y la desmaterialización del muro, basados en el uso de soportes lineales para las obras, un parangón histórico se podría establecer con la contemporánea primera edición de la Documenta de Kassel, en 1955, para la que se utilizaron unos soportes metálicos finísimos que sostenían en el aire las obras (Grasskamp 1998). Pero había un precedente mucho más directo, en todo caso, para los arquitectos españoles, como podía ser el trabajo de Franco Albini ya desde la década de los años treinta. Los retomaremos un poco más adelante a propósito de las exposiciones del Grup R.

La precariedad de la política cultural española de aquellos años no permitió más aportaciones relevantes en el campo del diseño expositivo en las instituciones museísticas oficiales. En unos tiempos en que la iniciativa particular era tan necesaria como difícil, el papel de las galerías de arte fue, en algunos casos, fundamental. El dinamismo y la inquietud de Barcelona explica que allí se llevaran a cabo, probablemente, algunos de los intentos más relevantes de modernizar el contexto para el arte contemporáneo. Pero no fueron los únicos, pues en Madrid y en otras ciudades españolas encontramos casos interesantes, que en un estudio posterior a este, más profundo, van a verse aumentados con toda seguridad.

En los años cincuenta del siglo pasado, la mayoría de galerías estaban planeadas y decoradas de un modo no solo convencional sino retrógrado, decimonónico. Tonalidades oscuras, pretensiones lujosas, espacios longitudinales, espesos y ondulantes cortinajes y un mueble típico circular con un pequeño soporte central para reposar y ejercer una especie de mirada de conjunto panóptica, eran elementos recurrentes. Incluso los utilizaba una galería de referencia y tan innovadora en su programación como lo fue la Sala Gaspar. Sorprende lo poco que se diferenciaba la presentación de la exposición de Picasso en 1960 en aquella galería de las que se hacían en la Sala Parés a mediados de los años veinte. En Madrid, la Sala Biosca, inaugurada en 1940 acogería los Salones de los Once de Eugenio d'Ors y toda una serie de exposiciones de artistas modernos (Tusell y Biosca 1998). Los documentos nos muestran un espacio de aspecto clásico, regio, sin estridencias pero encajaba en la mundaneidad de la época. Los cordeles en triángulo o las aparatosas varillas para colgar los cuadros recordaban que primaba lo práctico y lo convencional, con un efecto claramente doméstico.



1- Vista de la exposició de Modesto Ciruelos en la Galería Biosca, Madrid, marzo de 1947 (Asunción Ciruelos)

Un personaje característico de la iniciativa particular que definía esos años fue Tomás Seral (Tudelilla 1998), fundador de la sala Libros en Zaragoza en 1940 y que se trasladaría a Madrid en 1945 donde inaugura la Sala Clan. En ambos casos se trata de la habilitación de un espacio para exponer cuadros dentro de una librería (muchas galerías eran entonces subsidiarias de otros comercios más viables, librerías, casas de decoración e incluso, como en el caso de El Jardín en Barcelona, floristerías). Los arquitectos Alfonso Buñuel y Juan Pérez Pàramo diseñaron para este espacio un sistema de barra horizontales paralelas de madera, como persianas, que permitían colgar fácilmente cuadros de diferentes tamaños y a diferentes alturas mientras creaban un efecto de celosía que, sin separarla del todo de la librería y de su espacio densificado por los libros, se distinguía y unificaba.

En Santander encontramos a otra de estas personas excepcionales, el poeta y galerista Manuel Arce, que fundó en 1952 la galería Sur y que presentó a muchos de los mejores artistas del momento (Huici 1996). En este caso, el interior era modesto, sin ningún alarde moderno, pero de una sobriedad bien intencionada, aunque a finales de los cincuenta vemos que se usaban unos focos con pantallas con la característica forma de diábolo de los cincuenta. Lo que más destaca y sorprende por una elegancia intemporal es el exterior, con el rótulo "Sur" de tipografía muy literaria y magnificada creando un impacto muy evocador.

En Barcelona, destacan más que por sus instalaciones por la flexibilidad que le permitió acoger experiencias expositivas innovadoras, las Galerías Layetanas. Allí se llevaron a cabo los Salones de Octubre, auténtico origen de la modernidad en Cataluña en la postguerra. Aunque el exterior o el mobiliario eran

convencionales, el montaje de sala del Primer Salón, en 1948, causó cierta sorpresa (Muñoz 2006: 74-75). Las obras se presentaban con una luz puntual mientras los muros quedaban en la penumbra, dando la sensación que los cuadros estaban levitando en el vacío. Ciertamente es que la densidad de obras, debida al espíritu colectivo que animaba la iniciativa, no va en el sentido de una claridad y limpieza modernos, pero el intento de transfigurar el espacio y la referencia a lo nocturno encajaban con el surrealismo nocturno de una Dau al Set, por ejemplo. Parece que esta opción por las paredes oscuras se mantuvo, al menos en una serie de exposiciones que, estas sí, fueron realmente innovadoras, las organizadas por el conocido e histórico colectivo de arquitectos Grup R (Rodríguez 1994).



2- Vista del 1er Salón de Octubre, Barcelona, Galerías Layetanas, 1948 (Archivo A.M.)

La primera de las exposiciones, en 1952, diseñada Oriol Bohigas, Joaquím Gili y Manuel Valls, mostraba una solución original, articulando una serie de pilares tubulares que sostienen unos travesaños de madera, unos alargados vástagos que unen visualmente el conjunto como si de una red se tratara. Los anticuados sofás circulares quedan asimilados como ejes de una composición panóptica. En la Segunda exposición (Industria y arquitectura) de 1954, a cargo de Josep Maria Martorell, Guillermo Giraldez y Oriol Bohigas, destaca el sistema de soportes verticales metálicos muy finos y lineales para el largo pasillo de entrada. No se planteó en paralelo a la pared sino con entrantes y salientes oblicuos e irregulares, lo cual creaba un efecto de superposición y solapamiento. Para la tercera exposición, en 1955, Josep Maria Sostres, Francesc Bassó y Manuel Ribas Piera utilizan un recurso más duro e industrial, un sistema mecánico de tubos

de andamiaje, con las rotulas y todos sus acabados elementales bien a la vista, como los habituales en toda obra. El resultado es brutalista y austero. La italo-brasileña Lina Bo Bardi lo había usado anteriormente, como podemos ver en el MASP de São Paulo, en 1948. El techo se cubre en parte de un alfombrado de barras de madera, a modo de persiana, que matiza la dureza de los andamios. Ya en 1958, en la cuarta exposición del grupo, Joaquim Gili y Oriol Bohigas, realizaron intervenciones más arquitectónicas y sólidas, con tabiques de obra, que fueron posibles porque se trataba de la última exposición antes de que desapareciera la galería. En todas estas exposiciones los arquitectos realizaron un intenso trabajo para transfigurar, pero no enmascarar, el espacio preexistente, añadiendo elementos estructurales producidos para la ocasión.

En una de las secuencias del film *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem, vemos una exposición de arte moderno que reúne elementos contradictorios pero muy típicos: por un lado los clásicos cortinajes de pared y por otro un sistema tubular de soporte de las obras en el aire. El divulgador de este tipo de sistema lineal de soportes que sustituye al muro fue Franco Albini, que lo pensó tanto para la casa como para la exposición (Bucci y Rossari 2005). En su vivienda milanesa de via Cimarosa (1937-38) ya utilizaba soportes verticales que mantienen cuadros (obras de arte bidimensionales) en el aire, a medio camino de la aparición imaginada y el panel arquitectónico. Son independientes de los elementos constructivos que definen el espacio pero al mismo tiempo define ellos mismos otro espacio. El diseño que realizó para la *Mostra dell'Antica oreficeria italiana IV Triennale di Milano 1936* impacta por su carácter lineal y traslucido. En sus siguientes trabajos fue evolucionando sobre la misma idea de la búsqueda de transparencia, como en las Salas napoleónica de la Pinacoteca Brera de Milán, 1941. Otro posible modelo o equivalente contemporáneo de lo que tímidamente se ensayaba en España fue la brasileña de origen italiano Lina Bo Bardi, fundamental renovadora del diseño expositivo, que no hizo sino desarrollar, dotándolos de otra dimensión más ambiciosa y adoptando un brutalismo muy americano, las ideas de Albini (Latorraca 2014). Bo Bardi había trabajado con otro italiano emigrado tras la guerra a Brasil, Giorgio Palanti que había sido socio de Albini. En España, y particularmente con el Grup R, la mirada hacia Italia era atenta y ayudó a formular una versión mediterraneista del movimiento moderno. La conexión con Albini es, pues directa en ambos casos y es interesante comprobar como los arquitectos de postguerra se basaban en el trabajo de un diseñador anterior.

La prueba de la dificultad, logística y económica en los casos en los que hubiera una genuina voluntad de modernidad, de aplicar los principios y recursos de la nueva museografía funcionalista y abstracta la demuestra la modestia y atonía del montaje y del meritorio esfuerzo que supuso la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, dirigido por Alexandre Cirici e instalado en la cúpula del Cine Coliseum. La instalación, en un espacio singular, pero con medios muy modestos, era muy convencional, clásica incluso. La exposición dedicada a Angel Ferrant 1961 muestra un esfuerzo ingenioso para enriquecer

plásticamente ese espacio, utilizando estores de cañas para ritmar los muros y hacer una evocación rural, que no deja de recordar el pabellón español de la Triennale de 1951 de José Antonio Coderch.

Seguramente el ejercicio más completo y coherente en el diseño de un espacio expositivo ex-novo y especializado fue el de la Galería Metras de Barcelona, ya entrando en la década de los años sesenta (y que se ha conservado prácticamente intacta hasta nuestros días). Los objetivos y las maneras de hacer de René Metras llevan al historiador Joan Vidal Oliveres a hablar de la profesionalización como el elemento clave que define la aportación de Metras a la historia galerística de la ciudad (Vidal Oliveres 2012). Pero eso no le restaba atrevimiento. Inquieto promotor artístico, amigo personal de los miembros del grupo Dau al Set, encargó el proyecto a unos jóvenes estudiantes de arquitectura que aún no habían terminado la carrera: Jordi Balari, Albert Bastardas y Julio Schmid. En las reseñas de la exposición inaugural, los críticos remarcaron el impacto de la galería como espacio. Así hablaba Joan Perucho en Destino (Perucho 1962):

" De acuerdo con sus propósitos, René Metras ha querido dar a su galería un clima actual y europeo. Se han cuidado de la realización los arquitectos Schmid, Bastardas y Balari que han logrado un conjunto de una gran sobriedad expresiva, tendente a valorar la obra expuesta. Han querido crear, en cierto modo, un ambiente neutro, sólo valorado, en los espacios no aptos para exposición por grandes muros de cerámica de Cumella, de apariencia carbonizada y lujosa a un tiempo. Para la sección de escultura han creado un espacio abierto con césped que admite originales y cómodos puntos de vista."

Desde el exterior, ya se percibía la singular modernidad del establecimiento. Un gran letrero horizontal, a modo de viga o dintel, negro, destacaba unas potentes letras en blanco que el mismo Bastardes diseñó. Algo puede recordar aquí la librería Ancora & Delfín de Erwin Bechtold (1956). En la fachada, los arquitectos buscaron el contraste con el estilo historicista del edificio pero también respetar las cariátides y molduras existentes, en un criterio que anticipa la atención por el paisaje decimonónico de los años ochenta. La entrada está hundida y crea una especie de cápsula de transición antes de entrar, bajando unas escaleras. El pavimento de losetas de cemento de la calle se prolonga en la entrada, contribuyendo a una continuidad comunicativa entre el bullíco exterior y el sosiego interior. Un escaparate practicable y un altillo con vistas resguardadas para la dirección son algunas de las ingeniosas soluciones que delatan un trabajo pensado al detalle y con un espíritu de flexibilidad ingeniosa.

El espacio interior se divide en dos niveles, incorpora un altillo y un jardín. Ofrece una secuencia interrumpida por articulaciones que enriquecen los puntos de vista y establece una secuencia en la visita donde no todo se ve de primera. Presenta rincones y esquinas, pero manteniendo una continuidad. Los arquitectos describen estas articulaciones como "puntos de paso o rótulas de unión". La idea era evitar que el visitante entrara de manera directa a un espacio donde las obras se acumulan y se confunden, sino crear sorpresas visual y diferenciar las piezas expuestas. El segundo espacio está dividido por un muro interior. Es un muro de carga que los arquitectos alteraron sutilmente para aligerarlo visualmente: vaciaron una franja vertical tocando el muro perpendicular para que pareciera un panel y que dejara intuir mejor la continuidad del espacio. Al final se encuentra el acceso al jardín, que pide subir de nuevo unos escalones. Como

transición, encontramos una pérgola con una serie de arcos de medio punto hechos con una simple tela metálica de gallinero! El hermano de Albert Bastardas, Enrique, de vocación artística, hizo el diseño de jardín, en el que podríamos ver cierta inspiración japonesa, pero que era de césped. Para darle solemnidad y perspectiva, Albert Bastardas pidió que poner un ciprés de siete metros de altura en el fondo. La idea del jardín de esculturas podría remitir a la terraza ajardinada del MOMA de Nueva York, aquí ligada a la tradición del patio interior doméstico. Se podían encontrar esculturas fijas, como una pieza de Ángel Ferrant.

La galería estaba, pues, cuidada hasta el más mínimo detalle. Los zócalos, por ejemplo, no sobresalían sino que quedaban discretamente integrados en el plano de la pared, dándole más continuidad. Otro elemento plástico fundamental de la galería eran las intervenciones en cerámica negra de Antoni Cumella, patriando de una idea de los arquitectos. Cumella se movía perfectamente entre el ámbito de la cerámica de creación contemporánea y las aplicaciones a la arquitectura y más teniendo en cuenta el esfuerzo que se planteaba desde el sector de la vanguardia para imaginar una nueva "integración de las artes", tal como se llamaba entonces a la reunión de arquitectura, artes decorativas, arte y diseño bajo el amparo del movimiento moderno. Los paños de muro en negro rompían la monotonía clínica del blanco, provocando un contraste dramático y sugerente. Las cualidades texturales de las piezas de Cumella ligaban con el registro matérico y expresivo del informalismo: el negro tenía una significación simbólica abierta, indeterminada, pero recurrente y sugerente: evoca la noche, el magma solidificado, la materia primigenia, la madera carbonizada .

El negro, una vez más, era también protagonista en una solución original para resolver la iluminación. El techo es bajo en la primera sala, debido al altillo. Por ello, y para evitar deslumbramientos, los arquitectos deciden pintarlo de negro, el cual le otorga profundidad. El sistema de iluminación, con unos railes protegidos por una gran pantalla pintada también en negro, quedaba así mucho mejor disimulado. El resultado da una luz suave y matizada, sin reflejos, perfecto para dar luz a la pintura, algo extremadamente difícil. El sistema de luces fue inventado, pues, por los arquitectos, como lo fueron igualmente otros elementos de mobiliario. Así, se diseñó una gran cajonera para obras sobre papel que, en la parte superior, funcionaba como vitrina y que permitía exponer grabados, folletos o documentos complementarios de cada exposición. Un elemento original fueron los ceniceros, de apariencia moderna, industrial y geométrica, resueltos a partir de un proceso más bien emparentado con el bricolaje. Se trata de unas secciones de tubo de canalización de agua. Al fondo del interior se ponía un tapón de corcho y una bolsa llena de perdigones, por la estabilidad. En la parte superior se encajaba una azucarera de inox sin tapa, que se llenaba de arena. El efecto era limpio y original. Este vínculo del primer diseño moderno y las maneras del bricoleur lo encontramos también en el origen de una pieza mítica que también podemos ver en la galería, la lámpara TCM de Miguel Milán. Encontramos también una silla Jacobsen. Balari y Bastardes trabajaban en la tienda de muebles Belsa, de donde salieron probablemente los muebles que equiparan el espacio y que dan el carácter

moderno que se requería. Varios elementos de la galería como manijas y tiradores eran modelos diseñados por Moragas, con su característica austeridad industrial.



3- Vista del interior de la Galería René Metras, Barcelona, 1962 (Cuadernos de Arquitectura)

También en este punto de inflexión que fue la mitad de los años sesenta, hallamos otro caso exitoso y singular, planteado como museo, pero constituido y construido desde la iniciativa particular. Se trata de la apertura del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, concebido en 1963 e inaugurado en 1966. Ofrece un especial interés por lo que implicó de restauración y puesta en valor de las hoy ya famosas casas colgantes de Cuenca, en una intervención que por lo respetuosa con el patrimonio y el paisaje previo, ligada al tiempo con una modernización glamurosa del interior, parece anticipar planteamientos conservacionistas actuales. El museo fue impulsado por el pintor y coleccionista Fernando Zobel, que contó con la colaboración, para la distribución y arreglo de los interiores, de otros dos artistas abstractos, Gustavo Torner y Gerardo Rueda. El resultado es de un esteticismo muy refinado, aunque a veces discutible desde criterios estrictamente museográficos. "Sólo habrá espacio para unas cuarenta pinturas, pero las expondré con todo el glamour que mi ferviente imaginación de joyero pueda concebir", afirmaba Zóbel (Villalba Salvador). El conocimiento de la arquitectura japonesa por parte de Zóbel contribuyó probablemente a su purismo estético y el gusto por los detalles y el respeto hacia lo imperfecto. El museo llegó en los años de mayor éxito de los pintores informalistas, previos a su declive en el debate de vanguardia e iniciadores de un reconocimiento consagrado por parte del mercado y lo institucional. Ocupaba diversas construcciones de la

llamadas "casa colgantes", con remiendos e intervenciones de diferentes épocas. Se mantuvo la viguería de madera y se dejó a la vista y se destacaron los elementos arquitectónicos singulares, como la escalera gótica. El mobiliario, en cambio, era moderno, destacando por su efecto contrastante y su presencia muy fuerte, incluso tal vez demasiado empresarial como los sillones escogidos, diseñados por Gregorio Vicente en 1959 para H Muebles. Los ventanales abiertos al paisaje se potenciaron en lugar de anularlos por mor de neutralidad o protección de las obras y se creó así un diálogo contrastante entre el paisaje natural, agreste y la pintura abstracta, que los propios artistas consideraban a menudo como una suerte de paisajismo, en la que el dramatismo y lo específico de lo hispánico se manifestaba de una forma nueva pero genuina. Mientas las paredes muestran un blanco inmaculado, parte del suelo se cubrió de una mármol travertino rústico. Se vaciaron estancias y muros y se generaron diversos niveles de manera a crear un efecto de claridad y complejidad a la vez, multiplicando las perspectivas. En este sentido, podemos considerar que este es un espacio decididamente romántico, que encaja perfectamente con el pathos de la abstracción informalista en España. Se apartaba de la museografía más académica y de la racionalista, anticipando una sensibilidad poética y en cierto modo postmoderna.

A partir de los esfuerzos que acabamos de revisar sumariamente, se empezará a generalizar un nuevo tipo de galería moderna, homologable a los espacios más modernos del contexto internacional, a veces con la participación de grandes arquitectos. La Galería Joan Prats, diseñada por Josep Lluís Sert en 1976 y la Galería Theo de Barcelona, diseñada por Rafael Moneo y Elías Torres, Premio FAD 1974-1975, confirman el camino marcado por la Metras. En el ámbito museográfico, la inauguración de la Fundació Miró, en 1975, establecería un nuevo paradigma y elevaría el modelo a nuevos estándares de calidad que inauguraban una nueva época histórica y cultural. Para llegar a este punto, la evolución de estos espacios en los años cincuenta y sesenta no solo testimonia de un posible parangón internacional en el terreno del interiorismo expositivo, sino que permite descubrir el papel fundamental que tuvo el diseño en la definición de la modernidad recuperada en los años de postguerra. El diseño construía un contexto funcional y significativo para el arte de vanguardia, hasta el punto de ser, en ocasiones, tan importante simbólica i estéticamente como este.

REFERENCIAS

Bucci, Federico y Rossari, Augusto (2005) *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*. Milan, Electa.

Cuadernos de Arquitectura (1963) "La galería de arte "René Metrás", Barcelona, arquitectos J. Balari i J.

Schmidt" (1963), *Cuadernos de arquitectura*, Barcelona, 1963, nº 51, pp. 23-24.

Grasskamp, Walter "Documenta art du XXe siècle..." en (1998) *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*. Paris, Éditions du Regard.

Huici, Fernando, et. al. (1996) *Sur, un escenario para la memoria*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Jiménez Blanco, María Dolores (1995) *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de museo de arte contemporáneo*, Madrid, MNCARS.

Krauss, Rosalind E (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza editorial.

Latorraca, Giancarlo, et. al. (2014) *Maneiras de expor. Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*, Sao Paulo, Museo da Casa Brasileira.

Layuno Rosas, María Ángeles (2004) *Museos de arte en España. Del palacio de las artes a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea.

Muñoz, Josep Maria (1996) *Exposició conmemorativa "Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona" 1960-1963*, Barcelona, Macba.

Muñoz d'Imbert, Sílvia, "La irrupció dels Salons d'Octubre en l'art català de postguerra a Catalunya", en Mitrani, Alex (2006) *Utopies de l'origen. Avantguardes figuratives a Catalunya, 1946-1960*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.

Museo de Arte Abstracto Español (1969) Cuenca, Museo de Arte Abstracto Español.

O'Doherty, Brian (2000) *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*. Berkeley, The University of California Press.

Pérez Villén, Ángel Luis (2014) " "Hay elementos objetivos para situar en torno a 1953 el punto de confluencia de la modernidad artística cordobesa", *Ars Operandi*, 19 oct. 2014. Disponible en <http://www.arsoperandi.com/2014/10/al-perez-villen-hay-elementos-objetivos.html> (último acceso 10/02/2016).

Perucho, Joan (1962) "Primera exposición de la nueva galería", Barcelona., *Destino*, año XXVI, nº 1322, 8.12.1962: 60.

Rodríguez, Carmen, et. al. (1994) *Grup R. Una revisió de la modernidad, 1951-1961*. Barcelona, Gustavo Gili.

Ruiz Cabrero, Gabriel, et. al. (1996) *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*. Barcelona, Fundació "la Caixa".

Stamps, Laura, et. al. (2015) *Constant. Nueva Babilona*. Madrid, MNCARS.

Tudelilla, Chus (1998) *Tomás Seral y Casas, un galerista en la posguerra*. S.L. Ibercaja-Gobierno de Aragón.

Tusell, Javier y Biosca, Silvia (1998) *Aurelio Biosca y el arte español*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.

Vidal i Oliveres, Jaume (2012) *Galerisme a Barcelona, 1877-2012. Descubrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona - Art Barcelona.

Villalba Salvador, Ángeles "Cronología", disponible en <http://fernandozobel.es/cronologia.html> (última consulta 10/02/16).

AGRADECIMIENTOS

Estudio realizado en el marco del GHRED, Grup de Recerca en Història i Estudis de Disseny de EINA Centre Universitària de Disseny i Art, adscrit a l'UAB