



# Tensiones entre arquitectura, arte y coleccionismo en el siglo XXI.

## El caso Bourse de Commerce

María Fernanda Rivero Romano

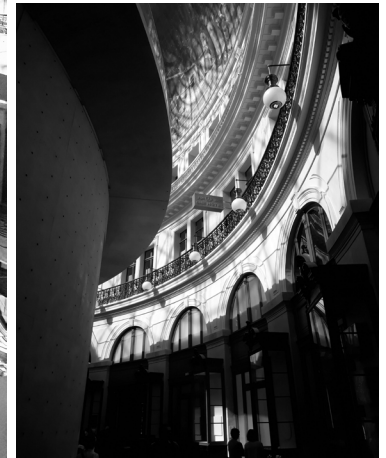


Imagen de portada:  
Fotografías del interior de la Bourse de Commerce con la instalación de Kimsooja "To breathe- A Constellation". Archivo de la autora, 2024.

# **Tensiones entre arquitectura, arte y coleccionismo en el siglo XXI.**

## **El caso Bourse de Commerce**

Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Universidad Politécnica de Madrid

MPAA 14  
Autora  
María Fernanda Rivero Romano

Directora  
Ángela Juarranz

# Índice

<b>Resumen</b>	8
Abstract	
<b>Introducción</b>	12
Hipótesis	
Objetivos	
Contexto teórico	
<b>A. Tensión entre arquitectura y arte en París, siglo XXI</b>	38
<b>A.1.</b> Arquitectura patrimonial como espacio expositivo para el arte contemporáneo	
<b>A.2.</b> Fundaciones para el arte contemporáneo: Fundación Cartier y Fundación Louis Vuitton	
<b>B. Dentro de la Bourse de Commerce: arquitectura para el coleccionista de arte</b>	92
<b>B.1.</b> El coleccionismo como proyecto arquitectónico: la Fundación Pinault de Île Seguin a Venecia	
<b>C. Círculo dentro del círculo. Tadao Ando</b>	110
<b>C.1.</b> De mercado a museo: historia y transformaciones de la Bourse de Commerce	
<b>C.2.</b> La forma concéntrica: Tadao Ando y la Bourse de Commerce	
<b>D. El contenido: diálogos entre arquitectura y los artistas en la Rotonda</b>	132
<b>D.1.</b> Las obras permanentes: artistas en el edificio	
<b>D.2.</b> La Rotonda: los artistas de Carte Blanche	
<b>Conclusiones</b>	150
<b>Bibliografía</b>	154
<b>Apéndice</b>	160

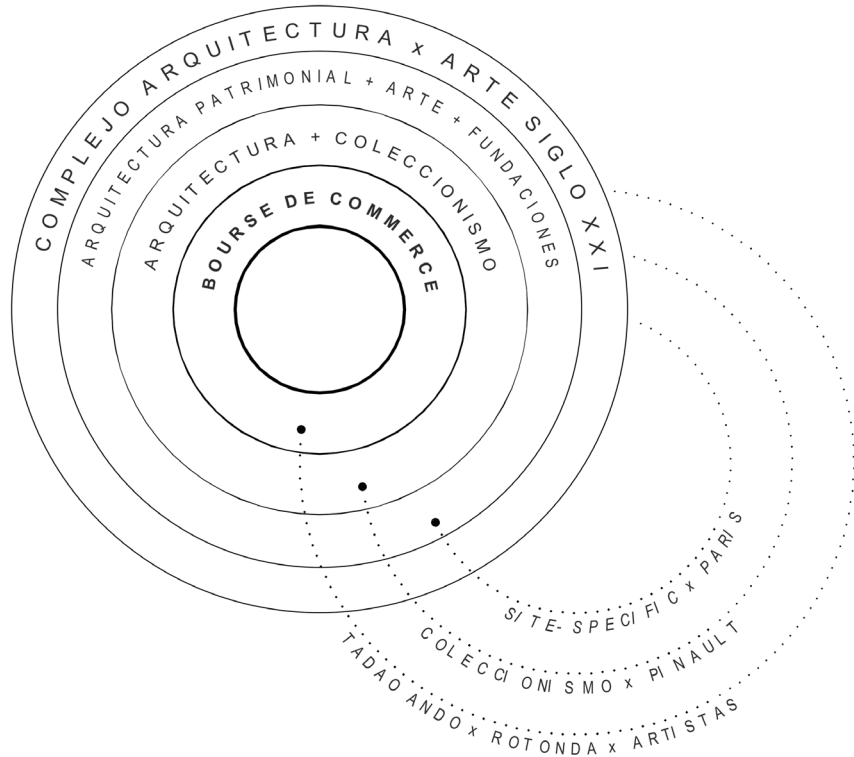


fig.1 Diagrama estructural de la investigación. Jerarquización de la información. Elaboración propia, 2024.

## Resumen

En el contexto museográfico actual, la instalación de obras *site-specific* en arquitectura patrimonial o histórica evidencia tensiones en la relación entre arquitectura, el arte y ejercicios de poder desde el coleccionismo. Esta investigación parte de la hipótesis de que, en el siglo XXI, la arquitectura frente al arte ya no actúa únicamente como contenedor o soporte, sino que se convierte en un agente activo del discurso curatorial. Por lo tanto, se transforma en un componente que es intervenido, reinterpretado y, en otros casos, reconfigurado por las prácticas artísticas. El surgimiento de nuevos espacios de exhibición, impulsados por el coleccionismo privado, favorece esta reconfiguración para dar lugar a escenarios en los que el arte contemporáneo se inserta en estructuras históricas no solo como gesto estético, sino como operación estratégica institucional y urbana.

De tal forma, la investigación se integra en los debates teóricos que desde finales del siglo XX han abordado las tensiones e hibridación entre arte y arquitectura, en respuesta a la transformación de los formatos expositivos. Diversos críticos del arte y arquitectos, como Rosalind Krauss, Hal Foster, Jane Rendell, Sylvia Lavin, Beatriz Colomina, entre otros, indagan en el concepto de la hibridación entre arquitectura y arte frente al cambiante panorama expositivo de ambas disciplinas.

La Bourse de Commerce, actual sede parisina de la Colección Pinault, constituye un modelo representativo de este fenómeno. El proyecto de intervención, diseñado por el arquitecto Tadao Ando, no solamente reactiva un edificio de valor histórico, sino que lo transforma en un dispositivo de reafirmación cultural y ejemplo del poder del coleccionismo privado del siglo XXI. La elección de las instalaciones artísticas es un aspecto singular en este tipo de instituciones y responde a una doble

lógica: por un lado, permite articular un diálogo con el contexto arquitectónico y, por otro, refuerza la singularidad y el carácter experiencial de la obra en un entorno institucionalizado. En este aspecto, el espacio arquitectónico se transforma al ser partícipe del diálogo con la producción y recepción del arte, y deja de ser simplemente escenario o fondo neutro.

Asimismo, la investigación analiza cómo estos nuevos espacios de exhibición del arte, concebidos a partir de intersecciones entre arquitectura histórica-patrimonial, arte y capital privado, se posicionan como agentes culturales capaces de definir el paisaje urbano. En particular, París emerge como laboratorio de estas dinámicas y tensiones, y alberga instituciones como la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, el Panthéon, el Grand Palais, Fundación Cartier o la Fundación Louis Vuitton, por mencionar algunos. Estos espacios expositivos ejemplifican relaciones entre rehabilitación patrimonial, espectacularidad arquitectónica y consolidación del mecenazgo como forma dominante de gobernanza cultural.

A través del estudio de la Bourse de Commerce, esta investigación propone una lectura teórica y práctica sobre el rol de la arquitectura en la construcción de nuevos regímenes de visibilidad del arte *site-specific*, al interrogar sus implicaciones espaciales y políticas en la cultura visual contemporánea.

*Palabras clave: arquitectura de exhibición, coleccionismo, arquitectura patrimonial, Bourse de Commerce, Tadao Ando, espacio expositivo, instalación artística, site-specific*

## Abstract

*In the current museographic context, the installation of site-specific works in heritage or historical architecture shows tensions in the relationship between architecture, art, and exercises of power from collecting. This research is based on the hypothesis that, in the 21st century, architecture in relation to art no longer acts only as a container or support, but rather becomes an active agent of curatorial discourse. Therefore, it becomes a component that is intervened, reinterpreted and, in other cases, reconfigured by artistic practices. The emergence of new exhibition spaces, driven by private collecting, favors this reconfiguration to give rise to scenarios in which contemporary art is inserted into historical structures not only as an aesthetic gesture, but as a strategic institutional and urban operation.*

*In this way, the research contributes to the theoretical debates that since the end of the 20th century have addressed the tensions and hybridization between architecture and art, in response to the transformation of exhibition formats. Various art critics and architects, such as Rosalind Krauss, Hal Foster, Jane Rendell, Sylvia Lavin, Beatriz Colomina, among others, investigate the concept of hybridization between architecture and art, in light of the evolving exhibition scene of both disciplines.*

*The case of the Bourse de Commerce, current Parisian headquarters of the Pinault Collection, represents a paradigmatic example of this phenomenon. The intervention project, designed by architect Tadao Ando, not only reactivates a historical valuable building, but also transforms it into a device for cultural reaffirmation and a symbol of the power of 21st century private collecting. The choice of artistic installations is a unique aspect in this type of institution and responds to a double logic: on one hand, it enables a dialogue with the*

*architectural context; on the other, it reinforces the uniqueness and experiential character of the artwork within an institutionalized environment. In this respect, the architectural space is transformed by participating in the dialogue with the production and reception of art, and ceases to be merely a backdrop or neutral setting.*

*Furthermore, the research analyzes how these new art exhibition spaces, conceived through the combination of historical-heritage architecture, art, and private capital, position themselves as cultural agents capable of shaping the urban landscape. Paris, in particular, emerges as a laboratory for these dynamics and tensions, with institutions such as the Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, the Pantheon, the Grand Palais, Fondation Cartier or the Fondation Louis Vuitton, to name a few. These exhibition spaces exemplify relationships between heritage rehabilitation, architectural spectacle, and the consolidation of patronage as a dominant form of cultural governance.*

*Through the study of the Bourse de Commerce, this research proposes a critical and theoretical reading of the role of architecture in the construction of new regimes of visibility for site-specific art. It questions its spatial and political implications within contemporary visual culture.*

*Keywords: exhibition architecture, collecting, heritage architecture, Bourse de Commerce, Tadao Ando, exhibition space, art installation, site-specific*

## Introducción

### Hipótesis

Al explorar los discursos teóricos relacionados con la exposición de la arquitectura frente al arte y el coleccionismo, se plantea la hipótesis de que en el contexto museográfico contemporáneo, las instalaciones artísticas no solamente dialogan con el espacio arquitectónico, sino que lo reconfiguran de manera estética y simbólica, mediante su interpretación discursiva. Esto pone en evidencia un cambio de paradigma en la función del espacio de exhibición. En particular, la investigación se centra en analizar aquellas intervenciones que se insertan en edificios históricos-patrimoniales transformados en centros de arte contemporáneo por parte del coleccionismo privado —como es el caso de la Bourse de Commerce en París—. Asimismo, surge una estrategia de estetización del patrimonio, legitimación institucional, construcción de valor cultural y revalorización urbana. Ya no se trata únicamente de exhibir obras dentro de un espacio arquitectónico, sino de instrumentalizar ese espacio como superficie narrativa y política.

De esta manera, las intervenciones arquitectónicas operan no solo como forma expresiva, sino como mecanismo de mediación entre instalaciones artísticas, poder simbólico y mercado del arte. La arquitectura patrimonial deja de ser solamente un escenario para convertirse en una plataforma estratégica, que sumada a la intervención arquitectónica contemporánea, vincula discursos curatoriales, consolida identidades institucionales y apunta al coleccionismo privado como nuevo agente de producción cultural en la ciudad actual.

## Objetivos

El objetivo general de la investigación es analizar cómo las instalaciones de arte se insertan, transforman y redefinen la función arquitectónica de los espacios de exhibición actuales, en el ámbito del coleccionismo privado, como ocurre en el caso de estudio de la Bourse de Commerce. Se pretende examinar el cambio de paradigma en la museografía contemporánea, donde la arquitectura no solo dialoga con el arte, sino que se resignifica y convierte en parte activa del discurso curatorial.

Los objetivos específicos para los diferentes apartados de la investigación son:

1. Proponer una interpretación crítica del rol de la arquitectura como mediadora entre arte y poder, bajo el eje de articulación entre discurso estético, diseño del espacio y estrategia institucional.
2. Explorar el papel del coleccionismo y el capital privado en la redefinición de los dispositivos de exhibición del arte contemporáneo, y su impacto en la configuración de la cultura y del espacio urbano.
3. Analizar la reconversión de un edificio de carácter histórico en espacios de exhibición del arte —el caso de la Bourse de Commerce— y cómo funciona a modo de operación estratégica de legitimación e institucionalización del coleccionismo.
4. Identificar las tensiones entre la intervención arquitectónica y la participación en el espacio expositivo por parte de los artistas.

## Contexto teórico

Durante el año 2024 tuvo lugar la exposición *Le monde comme il va* en la Bourse de Commerce de París, un lugar actualmente dedicado a albergar la Fundación Pinault. En dicha muestra, la artista surcoreana Kimsooja concebía para el espacio central de la Fundación la instalación *site-specific To Breathe —A Constellation*. En ella, toda la superficie de la planta cero del remodelado espacio de Tadao Ando se convirtió en un espejo que reflejaba la imponente pintura mural del siglo XIX, que se encuentra presente en la bóveda del edificio que en su momento albergó el centro económico de la capital francesa y, por extensión, de Europa [fig.2] [fig.3].

En cierto sentido, el gesto en apariencia sencillo de dar una transparencia total hacia la arquitectura por parte de Kimsooja, para revelar “el mundo tal como es”, entra en resonancia con el eje temático de esta investigación: la evolución de la relación entre arquitectura y arte desde principios del siglo XXI hasta la actualidad. El estudio parte de la hipótesis de que los acontecimientos en este edificio— aunque pueda pasar desapercibido entre otros monumentos de la capital francesa— constituyen un síntoma o efecto de un proceso de transformación mayor en la relación que la arquitectura establece con otros campos, como el arte contemporáneo y el coleccionismo, o la propia historia de la arquitectura. Así, como una alternativa radical a la tradición del Cubo Blanco<sup>1</sup>, la Bourse de Commerce se sitúa en el mapa como un espacio expositivo que propone un diálogo entre las diferentes capas temporales que atraviesan el edificio y las obras que en su interior se exhiben, para ofrecer, en palabras de la curadora de la exposición Emma Lavigne, una

<sup>1</sup> Del término *White Cube*, que describe las características arquitectónicas de los espacios de exhibición, principalmente reconocidos por los muros blancos. Se aborda el término más adelante.

visión caleidoscópica del presente<sup>2</sup>.

A partir de mayo del 2021, se abrieron oficialmente las puertas de la institución Bourse de Commerce-Pinault Collection, sede que desde entonces ha sido considerada como uno de los puntos más vibrantes de París. Capital artística que, incluso desde tiempo atrás, el crítico e historiador de arte Serge Guilbaut, expone haber sido desplazada como sede del arte en su referencial libro de 1983, “De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno”<sup>3</sup>. Sin embargo, en la actualidad, dicho paradigma parece desdibujarse, pues París vuelve a emerger como uno de los puntos claves en el mapa del arte actual.

En cuanto a la metodología de este estudio, se ha decidido abordar con especial atención los casos más cercanos cronológicamente y geográficamente a la Bourse de Commerce-Pinault Collection. Esto se debe a que las transformaciones que allí se producen no pueden entenderse sino como una extensión y cambio radical de la arquitectura del museo y su relación con el “contenido del arte” de finales del siglo XX. Por ello, la investigación partirá del estudio de los casos externos a la Bourse de Commerce, para finalmente aterrizar en los paradigmas de dicha sede de la Pinault Collection [fig.1].

A principios del siglo XXI se intensifica el debate sobre la forma en que la arquitectura se presenta y se percibe en distintos contextos expositivos, como museos y galerías. La arquitectura — entendida como un acto expositivo en sí mismo— se expande hacia otros espacios y discursos, para incluir aquellos de índole política, en función de lo que alberga y lo que representa<sup>4</sup>. Esta apertura

<sup>2</sup> “Le monde comme il va”, *Pinault Collection*, consultado el 13 de marzo de 2025. [www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/lemondecommeilva](http://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/lemondecommeilva)

<sup>3</sup> José Luis Espejo y Laura Ramírez Palacio, “Serge Guilbaut: De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno”, *Radio del Museo Reina Sofía*, 19 de octubre de 2015, consultado el 15 de mayo de 2025. [radio.museoreinasofia.es/serge-guilbaut-0](http://radio.museoreinasofia.es/serge-guilbaut-0)

<sup>4</sup> Felicity D. Scott, *Fuera de lugar/Out of place* (Chile:

permite analizar cómo otras disciplinas intervienen en el espacio arquitectónico, y cómo esas intervenciones reconfiguran sus límites<sup>5</sup>. Abordar la arquitectura desde perspectivas externas no solo justifica su análisis multidisciplinar, sino que también enriquece sus discursos y permite nuevas formas de interpretar los espacios<sup>6</sup>. En ese cruce, la arquitectura puede entenderse como mediadora para la comprensión del arte, y el arte como catalizador de nuevas lecturas sobre lo construido<sup>7</sup>. El planteamiento de la investigación toma esta idea y disecciona los elementos que componen la relación del discurso entre arquitectura y arte.

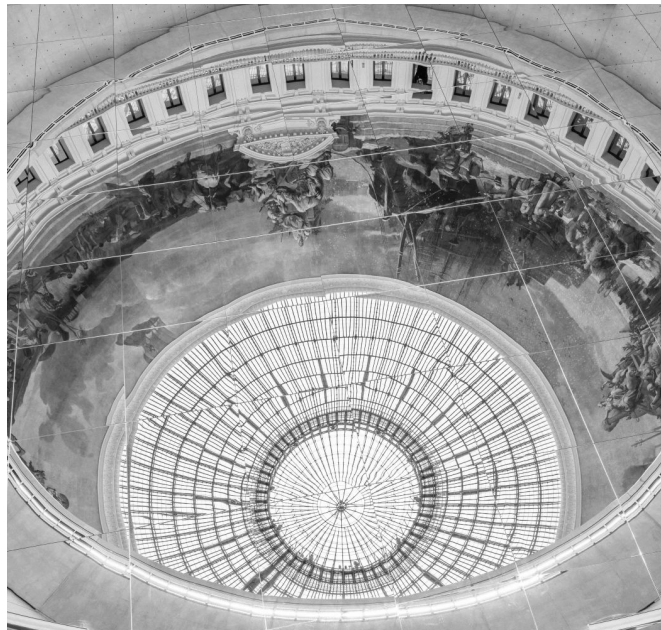
Este cambio en el modelo global del museo como arquitectura se detecta desde el año 1990 por la teórica Rosalind Krauss en su texto “Museums of Late Capitalism”. En el artículo, la autora resalta la problemática de cómo la relación radical que

ARQ Ediciones, 2016), 169.

5 D. Scott, *Fuera de lugar/Out of place*, 131.

6 Maritza Granados Manjarrés, “Arquitectura, arte y papel”, *Contexto*, Vol. X, No.15 (2017): 30.

7 Granados Manjarrés, “Arquitectura, arte y papel”: 29.



**fig.2** Kimsooja, instalación “To Breathe-A Constellation”, en Bourse de Commerce, París, 2024. Fuente: ©Kimsooja /ADAGP, © Pinault Collection

el arte minimalista establecía décadas atrás con el coleccionismo y el espacio expositivo, parece haberse invertido con la llegada del paradigma posmoderno. En palabras de Krauss:

“El museo industrializado necesita del sujeto tecnologizado, el sujeto que no busca afecto, sino intensidades, el sujeto que experimenta su fragmentación como euforia, el sujeto cuyo campo de experiencia ya no es la historia, sino el espacio mismo: ese hiperespacio que una comprensión revisionista del minimalismo le servirá para desbloquear”<sup>8</sup>.

Es en este contexto en el que la arquitectura del museo emerge como una especie de contenedor vacío, el objeto de interés pasa de ser el arte que en él se exhibe al propio espacio de la institución. Una transformación en la que, más allá del minimalismo, la totalidad de manifestaciones de vanguardia del siglo pasado diluyen su filo crítico. Esto se evidencia en la inclusión del movimiento

8 Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum”, *October* 54, 1990, 17.



**fig.3** Instalación Carte Blanche de Kimsooja en la Bourse de Commerce, 2024. Archivo de la autora.

Internacional Situacionista en las vitrinas del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou<sup>9</sup>, que ya en su apertura en el año 1977 apuntaba a este cambio de paradigma con el desplazamiento del espacio de exhibición tradicional en favor de una multiplicidad de estructuras mutables entendidas como plataformas, al estilo *Fun Palace* de Cedric Price<sup>10</sup> [fig.4].

En la misma línea, dentro de la reformulación de las estéticas del modernismo propuesta por Krauss, otra de las nociones clave cuyo significado ha sido reconfigurado es la de *site-specificity*. Se trata de un término acuñado originalmente para describir de manera amplia las manifestaciones que, al ir más allá de las preocupaciones del minimalismo por el espacio, buscan vincularse a este de forma más radical. El crítico, curador e historiador de arte Douglas Crimp lo define en su texto “Serra’s public Sculpture: Redefining Site Specificity” (1986) como “la obra concebida para el lugar, construida en él, que se ha convertido en parte integral del lugar y alterado la naturaleza misma de este; si se elimina, la obra simplemente deja de existir”<sup>11</sup>. En este texto, Crimp alude a la manera en que se relacionan las instalaciones específicas con los espacios donde se exhiben. Es decir, la obra puede ser disruptiva o puede mimetizarse, pero siempre termina por alterar el sitio donde se coloca.

Como ya se ha señalado, el término *site-specific* lejos de ser una tipología cerrada, ha sido permeable a los cambios en la contemporaneidad hasta el punto de definir su propio término como inconcluso, limitado o vacío de significado. Asimismo, la teórica Miwon Kwon en su libro “One

place after another: site-specific art and locational identity” argumenta cómo en el discurso actual, términos como *context specific* han matizado la ambigüedad e ingenuidad moderna respecto al término original<sup>12</sup>. Para Kwon, la misma limitación histórica del término *site-specific* ha resultado paulatinamente en la construcción de un ámbito más amplio y discrepante para el arte<sup>13</sup>. A su vez, es posible aventurar cómo estas mutaciones han reconvertido la forma en la que las obras *site-specific*, de tradición más formalista, se acercan a espacios menos ortodoxos.

Se podría plantear que antes de que el arte explorara los espacios expositivos de manera radical, se vio inmerso en el Cubo Blanco. El crítico de arte Brian O’Doherty define la ideología del denominado Cubo Blanco como una forma de espacio expositivo en el que se insertan las obras. La definición explica cómo este constituye “la representación de un dispositivo transicional que atenta con blanquear el pasado y, al mismo tiempo, tomar el control del futuro apelando a modos de presencia y poder supuestamente trascendentales”<sup>14</sup>. Al mismo menciona: “el desarrollo del Cubo Blanco prístino y sin lugar, es uno de los triunfos del modernismo”<sup>15</sup>. Lo anterior puede contrastarse con la postura del arquitecto Mark Wigley, que defiende los muros blancos como “la vestimenta oficial de la arquitectura moderna”<sup>16</sup>, donde los edificios se muestran “desnudos” y la blancura solamente acentúa esta característica<sup>17</sup>.

9 Esther Ferrer, “La Internacional Situacionista entra en las vitrinas del Centro Pompidou de París”, *El País*, 22 de marzo de 1989, consultado el 2 de mayo de 2025. [elpais.com/diario/1989/03/22/cultura/606524407\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1989/03/22/cultura/606524407_850215.html)

10 “Forty Years of Centre Pompidou”, *Arquitectura Viva*, 30 de abril de 2017. Consultado el 20 de mayo de 2025. [arquitecturaviva.com/articles/irreverent-icon](http://arquitecturaviva.com/articles/irreverent-icon)

11 Douglas Crimp, “Serra’s public sculpture: Redefining Site Specificity”, en *Richard Serra/ Sculpture*, Rosalind Krauss (The Museum of Modern Art, New York, 1986), 42.

12 Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, (Massachusetts Institute of Technology, 2002), 2.

13 Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, 2.

14 Thomas McEvelley, “Introducción” en *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*, Brian O’Doherty, (The Lapis Press, 1989), 11.

15 Brian O’Doherty, *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*, (The Lapis Press, 1989), 79.

16 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: the fashion of Modern Architecture*, (Londres, The MIT Press, 1995), xvi.

17 Wigley, *White Walls, Designer Dresses: the fashion*

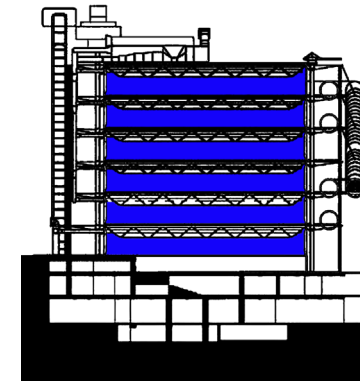
En contraposición a la perspectiva del espacio expositivo entendido como un hábitat neutro donde el arte se inserta y despliega su propia autonomía, la mayoría de las instalaciones *site-specific* revelan una dinámica muy distinta. Estas evocan una apertura al diálogo a través de los diversos espacios de exhibición, donde la arquitectura se transforma en un ecosistema con una multiplicidad de estratos temporales, y se ve condicionada por factores estructurales concretos. Resulta relevante la postura de la arquitecta Ángela Juarranz, quien apunta que “en ese contexto renovado, los artistas evolucionan de la obra específica mostrada en el interior de las galerías y museos hacia unos eventos de formato libre producidos en el medio exterior, fuera de la sala expositiva”<sup>18</sup>. Con ello, las obras son capaces de ofrecer una lectura crítica del lugar, entorno o espacio; con ello se disuelve la especificidad disciplinar y se estrecha el vínculo entre arquitectura y arte<sup>19</sup>.

Posteriormente, y para continuar con el análisis de las obras *site-specific*, es la historiadora de la arquitectura Jane Rendell quien en su libro “Art and Architecture: a Place Between”, publicado en 2006, examina una serie de instalaciones en las que se analiza esa dependencia de la obra respecto al lugar de exhibición, como menciona Crimp, y que exceden los criterios formalistas que todavía se podían registrar en la primera formulación que Krauss hace del medio en su escrito “The Sculpture in the Expanded Field” (1979). Entre los criterios que propone Rendell, la vinculación de las obras con su lugar de exhibición en la contemporaneidad atiende en parte a esa lógica de la alteración que originó el gesto duchampiano, para entender cada espacio y cada construcción arquitectónica como parte integrada de un circuito de intercambios ideológicos, políticos y económicos, o una inserción contextual de la práctica artística.

*of Modern Architecture*, (The MIT Press, 2001), xviii.

<sup>18</sup> Ángela Juarranz, *Environment: La construcción del medio*, (Madrid, Ediciones Asimétricas, 2023), 20.

<sup>19</sup> Juarranz, *Environment: La construcción del medio*, 20.



**fig.4** Sección transversal del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. Marca en azul los espacios de exhibición.



**fig.5** Walter de Maria, “The Nueva York Earth Room”, 1977. Dia Art Foundation. Fuente: ©The Estate of Walter de Maria, fotografía de John Cliett.



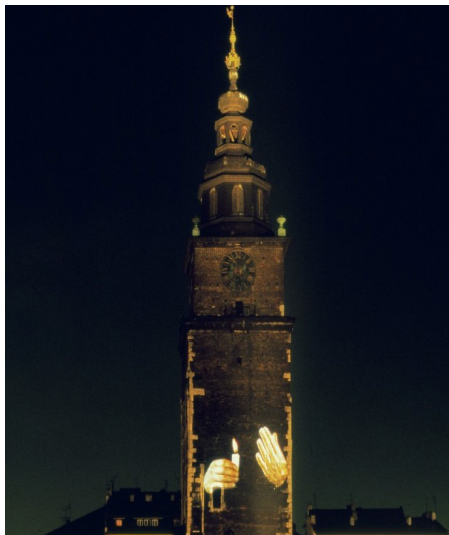
**fig.6** Michael Heizer, instalación “North, East, South, West”. Dia Beacon, Nueva York, 1967-2002. Fuente: Fotografía de Karl Rabe.

En su texto, Rendell propone una lectura de casos relacionados con la fórmula arquitectura-arte, entre los cuales se encuentra la obra de Krystof Wodiczko, *The city hall tower projection* (Cracovia, 1996), donde se combinan imágenes asociadas a la dominación y resistencia a ideologías [fig.7]. El artista decide trabajar con un monumento con el que la población se sentía identificada y proyecta una video-instalación de manos moviéndose a la vez que sonaban voces de personas que experimentan sentimientos de “soledad”<sup>20</sup>. Este es un ejemplo de la ocupación del arte en una superficie arquitectónica para enviar un ‘mensaje’ a la sociedad. En otras palabras, es la utilización de la arquitectura como un medio político.

Con esto se introduce un discurso que integra la ocupación de la superficie de la arquitectura a través del arte: *confounding mediums*. Conforme al libro “Kissing Architecture”, de la historiadora de arquitectura Sylvia Lavin, por medio de la artista Pipilotti Rist y su obra *Pour Your Body Out*, se plantea una forma de “besar” la superficie de la arquitectura propuesta por Taniguchi<sup>21</sup> para el

20 Jane Rendell, *Art and Architecture: A Place Between*, (Londres, IB Tauris, 2006), 122.

21 Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, (New Jersey,



**fig.7** Krystof Wodiczko, video proyección de 11m 35s, “Krakow Town Hall Tower”, 1996. Fuente: MOCAK Collection.

MoMA [fig.8]. Esta metáfora apunta a una nueva sensibilidad —postfeminista y envolvente— que explora la arquitectura como medio activo en lugar de un simple contenedor<sup>22</sup>.

Desde dicha perspectiva, esta investigación se sitúa en la intersección entre arte, arquitectura y poder, con especial atención al arte *site-specific* y al papel del coleccionismo privado en la composición de espacios culturales contemporáneos. Conforme al texto de Lavin, “besar” la arquitectura implica una experiencia sensorial e inmersiva, más que una representación: una fricción productiva entre disciplinas que da origen a experiencias múltiples, inestables e intensas para el espectador<sup>23</sup>.

Al igual que la arquitectura busca otras maneras de nombrarse frente al arte, el arte también replantea sus etiquetas. Como se observa cuando Rosalind Krauss introduce el concepto de “campo expandido”<sup>24</sup>, lo hace para abordar la problemática del uso de etiquetas del arte de su tiempo. En su

Princeton University Press, 2011), 4-5,22.

22 Lavin, *Kissing Architecture*, 4.

23 Lavin, *Kissing Architecture*, 30.

24 Rosalind Krauss, “Escultura en el campo expandido”, en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona, Editorial Kairós, 1996), 68.



**fig.8** Pipilotti Rist, instalación “Pour your body out”, MoMA, Nueva York, 2008. Fuente: © 2025 The Museum of Modern Art.

texto, Krauss define que la escultura es aquello que no es ni arquitectura ni paisaje, cuestión que plantea una brecha entre lo que abarca el arte y el lugar que ocupa. En esa misma línea temporal, la arquitectura incursiona en las esferas del campo expositivo, en el momento en que llega a incluirse en la Bienal de Venecia en 1980, donde hasta ese entonces solo se mostraba arte.

Cabe resaltar que el interés por ocupar “espacios que no eran para el arte”, o lo que en la investigación se analiza como “arquitecturas patrimoniales como espacios expositivos”, no surge de manera abrupta con el cambio de siglo, sino que debe comprenderse como el resultado de un proceso gradual desarrollado a lo largo de las décadas previas. En su libro “El complejo Arte-Arquitectura” (2011), el crítico de arte Hal Foster expone cómo la rehabilitación de amplias naves industriales reconvertidas en espacios expositivos se desarrolló en consonancia con las prácticas minimalistas y del arte “expandido”<sup>25</sup>, en referencia al texto de Krauss que más tarde el propio Foster recopiló en su libro “La posmodernidad” (1985).

Estos planteamientos pretendían superar los límites físicos y simbólicos del espacio arquitectónico de la galería o el museo convencional. Los “museos minimalistas”, como los denomina Hal Foster, se instalan como uno de los múltiples embriones de lo que, más adelante, Krauss problematiza como museos del tardo-capitalismo, o espacios contenedores en los que el objeto minimalista invierte su función.

Hal Foster aterriza su estudio en el caso de la Dia Beacon Foundation; al igual que la Bourse de Commerce, se trata de una iniciativa privada que busca llevar y mostrar el arte allí donde nunca antes había sido mostrado. El complejo se conforma de varios edificios remodelados por el arquitecto Richard Gluckman, entre los que se encuentran; una antigua construcción de dos pisos destinada a

<sup>25</sup> Hal Foster, *El complejo arte-arquitectura*, trad. José Adrián Vitier, (TURNER NOEMA, 2011), 135.

la venta y almacenamiento en el SoHo, una antigua estación de bomberos en Long Island y un edificio de cinco plantas en Chelsea de principios del siglo XX, cuya estructura de hormigón armado ofrece una mayor extensión. En dichas sedes, y gracias al apoyo de la Dia Beacon Foundation, es posible ver actualmente *The New York Earth Room*, de Walter De Maria [fig.5], o también tener registro de la obra de Michael Heizer *North, East, South, West* [fig.6]. De Maria llenó un espacio de exhibición, mientras que Heizer lo vació, y ambas son modificaciones radicales del espacio expositivo. Esto se resume en palabras del propio Foster:

“[...]A partir del minimalismo el arte fue invadiendo el espacio del museo, en aras tanto de interpelar al espectador como de articular la arquitectura, este espacio devino tan importante como cualquier pared para los cuadros o cualquier plataforma para las esculturas, y muchos profesionales se convirtieron en artistas de instalaciones casi como única alternativa. [...] No obstante, aquí ha emergido también una circularidad, pues donde alguna vez los artistas recurrieron a los espacios industriales para rebasar los viejos modelos de la producción y exposición del arte —el estudio, el salón y el Cubo Blanco—, ahora han regresado a los espacios industriales remodelados como Kunsthallen y museos [...] lo que alguna vez fuera una tensa reciprocidad de arte y arquitectura, como en la estética original de Dia, se ha convertido en una elegante tautología, como en Dia:Beacon en la actualidad y, si esto no llega a ser un retroceso, por lo menos constituye una contención”<sup>26</sup>.

Una vez que se observa la evolución y aceptación del paradigma, es sencillo darle la razón a Foster al advertir cómo, con su giro industrial, el minimalismo se quedó atrás con respecto a la trayectoria posindustrial de la sociedad en su conjunto. Así pues, el espacio expositivo institucionalizado ha disminuido su “teatralidad” o instantaneidad originaria en favor de lo que Foster señala como un retorno a la estética de lo sublime,

<sup>26</sup> Foster, *El complejo arte-arquitectura*, 135-140.

síntoma con el que Krauss encontraría afinidad en su definición del museo del tardo-capitalismo, donde se desarticula esa relación crítica respecto de la arquitectura<sup>27</sup>.

En este sentido, resultan pertinentes las respuestas que realizan tanto Sylvia Lavin como Beatriz Colomina en “Retracing the Expanded Field” (2013) al modelo de Krauss, toda vez que apuntan al modo en que dicho enfoque se desconecta de las problemáticas urbanas o las aísla de su contexto y reproduce una lógica heredada del pensamiento moderno<sup>28</sup>. En el momento en que Rosalind Krauss habla de la exhibición de 1990, *Un choix d’art minimal dans la Collection Panza*, que se presenta en el Museo de Arte Moderno de París por la directora de ese momento, Suzanne Pagé<sup>29</sup>, busca en su discurso ser crítica sobre lo que ocurre en ese momento, pero que se verá permeado hasta el día de hoy. —Rosalind Krauss, al referirse a esa exposición, advierte que esta lógica institucional —centrada en el montaje como experiencia visual totalizadora y descontextualizada— no solo afecta la recepción del arte en particular, sino que anticipa una tendencia más amplia que, según ella, continúa por moldear la práctica curatorial y museográfica hasta la actualidad. Y según Beatriz Colomina, la “perspectiva de galería” se aísla del contexto urbano en el que se desarrolla la arquitectura<sup>30</sup>.

A pesar de que la arquitectura comienza a ocupar espacios expositivos, los propios sistemas expositivos se extendían más allá de las instituciones tradicionales, hasta llegar incluso al espacio público. En ese desplazamiento, el arte queda situado en una zona de ambigüedad, sin limitaciones físicas ni claras. Así, actualmente, los

27 Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum”, *October* 54, 1990.

28 Beatriz Colomina, “Responses”, en *Retracing the expanded field*, ed. Jane Rose y Spyros Papapetros (The MIT Press, 2014), 211.

29 Rosalind Krauss, “The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum”, *October* 54, (1990): 3-17. doi.org/10.2307/778666.

30 Colomina, “Responses”, 212-213.

espacios para el arte se vuelven híbridos; algunos continúan con la etiqueta de “museo” y otros mutan a “centros” o “fundaciones”. En este sentido, la investigación los clasifica como “espacios de exhibición”.

Merece la pena cuestionar, por tanto, qué espacios y prácticas se han visto potenciados y afectados críticamente por esa transición hacia nuestras sociedades postindustriales. En el marco del ciclo de *Encuentros Europeos sobre el Patrimonio* de 2010, se reunieron diversas voces teóricas para discutir sobre el tema de exponer arte contemporáneo en monumentos históricos<sup>31</sup>. En su discurso, el crítico Jean Hubert-Martin, conocido por situar en el mapa del arte contemporáneo europeo las cuestiones decoloniales con su exposición *Les Magiciens de la Terre* (Centro Georges Pompidou, 1989), proponía lo llevado a cabo en el programa curatorial del Château d’Orion como un concepto pionero en el campo de la museografía.

Entre 1993 y 1994, el Ministerio de Cultura francés encargó *El año de las quemaduras solares*, del artista conceptual Charles Ross<sup>32</sup> [fig.9], para su instalación permanente en el Château de Orion, castillo catalogado como monumento histórico por el Ministerio de Cultura desde 1923<sup>33</sup>. Después se instalaron artistas como Christian Boltanski [fig.10], Claude Rutault, Daniel Spoerri o Giuseppe Penone; todos con obras diseñadas para incrustarse en el recinto y revitalizarlo. Este es un ejemplo opuesto a los espacios de exhibición de ese momento que apostaban a la arquitectura contemporánea para

31 Jean Hubert-Martin, “Un concept nouveau et pionnier: le château d’Oiron”. *Inp - Médiathèque numérique*, consultado el 2 de mayo de 2025, mediatheque-numerique.inp.fr/rencontres-debats/exposer-lart-contemporain-dans-monuments-historiques/concept-nouveau-pionnier-chateau-doiron.

32 “La Collection Curios & Mirabilia”, *Château d’Orion Centre des Monuments Nationaux*, consultado el 4 de junio de 2025. www.chateau-oiron.fr/decouvrir/la-collection-curios-mirabilia

33 Hubert-Martin, “Un concept nouveau et pionnier: le château d’Oiron”.

exhibir el arte del momento.

La crítica de Krauss a la 'arquitectura de la espectacularización' de los museos se centra en hablar de cómo el arte modifica el espacio al vaciarlo y ese se convierte en su objeto. La Bourse de Commerce demuestra este cambio, donde el 'envoltorio' deja de ser protagonista y el vacío (en este caso la Rotonda) se convierte en el protagonista. Una 'arquitectura mutable', como la idea del Centre Pompidou, que hace posible el tener un espacio libre y cambiante. Pero también es un reflejo de la acción de vincularse con espacios históricos que propone Hubert-Martin.

Con ello, puede entenderse que, mientras el arte buscaba oponerse a las galerías en el siglo XIX, y la arquitectura se exhibía en esos mismos espacios, la ciudad era parte de la ecuación como contexto en constante transformación. Esto permite, en la actualidad, y en relación con la pertinencia de esta investigación, afirmar que la Bourse de Commerce representa un ejemplo paradigmático: un edificio que, como parte de un sistema, posibilita a través de su arquitectura la confluencia del arte. El debate actual ya no es dónde se exhibe el arte, sino qué

discursos se generan y qué crítica se activa en ese diálogo. En este sentido, la ciudad de París es clave en sí, porque ofrece un entramado urbano donde coexisten exhibiciones de escala monumental con otras de escala moderada en diálogo con su contexto histórico.

Esta investigación parte de dicha premisa para estudiar, de forma crítica, las relaciones entre arte y arquitectura en el contexto contemporáneo. En ella se indagan los espacios que ocupa la arquitectura hoy, marcados por una creciente diversidad programática y por un diálogo activo con otras disciplinas. Con este diálogo se amplía el alcance de las prácticas arquitectónicas, y se enriquecen sus narrativas. Asimismo, el análisis se complica al incorporar el papel del poder —particularmente el poder privado— ejercido por grandes coleccionistas de arte contemporáneo. A ello se suman factores culturales propios del contexto occidental europeo y las condiciones específicas de los casos de estudio.

La elección de la Bourse de Commerce como caso principal responde a la convergencia de todos estos factores. Se trata, en primer lugar,



**fig.9** Charles Ross,  
"Brûles solaires,  
Doubles spirales",  
1992-1993.  
Château d'Orion.  
Fuente: ©Laurent  
Lecat, Centre  
des monuments  
nationaux.



**fig.10** Christian  
Boltanski, instalación  
"Les Écoliers d'Orion",  
1993, Château  
d'Orion. Fuente:  
©Aurélien Mole.

de un edificio de valor histórico. En segundo lugar, en su transformación intervienen distintas figuras clave: arquitecto, artista y coleccionista. La selección de un inmueble emblemático en una de las capitales del arte contemporáneo no sucede por coincidencia, sino que se vincula tanto con la biografía del coleccionista François Pinault como con la trayectoria del arquitecto Tadao Ando.

Como se ha dicho anteriormente, a inicios del siglo las disciplinas del arte y la arquitectura han establecido un diálogo más híbrido, dinámico y enriquecedor, que ha sido objeto de análisis por numerosos teóricos contemporáneos. Esta hibridación no solo refleja un cambio de paradigma estético y disciplinar, sino también una transformación del papel del coleccionismo y la arquitectura como agentes activos dentro de las estructuras de poder. Esto se vuelve más visible con el fenómeno de artistas que intervienen espacios arquitectónicos como parte de un lenguaje contemporáneo, y la arquitectura misma se abre a discursos simbólicos, políticos y culturales que exceden su dimensión formal.

En este nuevo marco, París ha sido reconfigurada como una de las capitales del arte contemporáneo, en gran parte impulsada por el mecenazgo privado. Espacios como la Fundación Cartier o la Fundación Louis Vuitton, así como la reconversión de edificios históricos como la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, el Panteón o el Grand Palais, evidencian una política cultural donde la arquitectura y el arte se articulan como herramientas de poder.

En consecuencia, la Bourse de Commerce se plantea como un modelo contemporáneo donde convergen el coleccionismo, la política cultural, la arquitectura patrimonial y la producción artística contemporánea. Es un espacio donde se entrelazan las tensiones del siglo XXI: historia y vanguardia, economía y cultura, poder y estética. La Bourse de Commerce se presenta como un caso paradigmático de cómo los espacios patrimoniales

pueden resignificarse como plataformas para el arte contemporáneo. Su transformación conserva elementos icónicos, como la cúpula, pero introduce una nueva espacialidad adaptada a las exigencias técnicas y estéticas actuales. El programa *Carte Blanche*, que ofrece a artistas internacionales la libertad para intervenir en el espacio central, subraya la voluntad de convertir el edificio en una experiencia sensorial e intelectual.

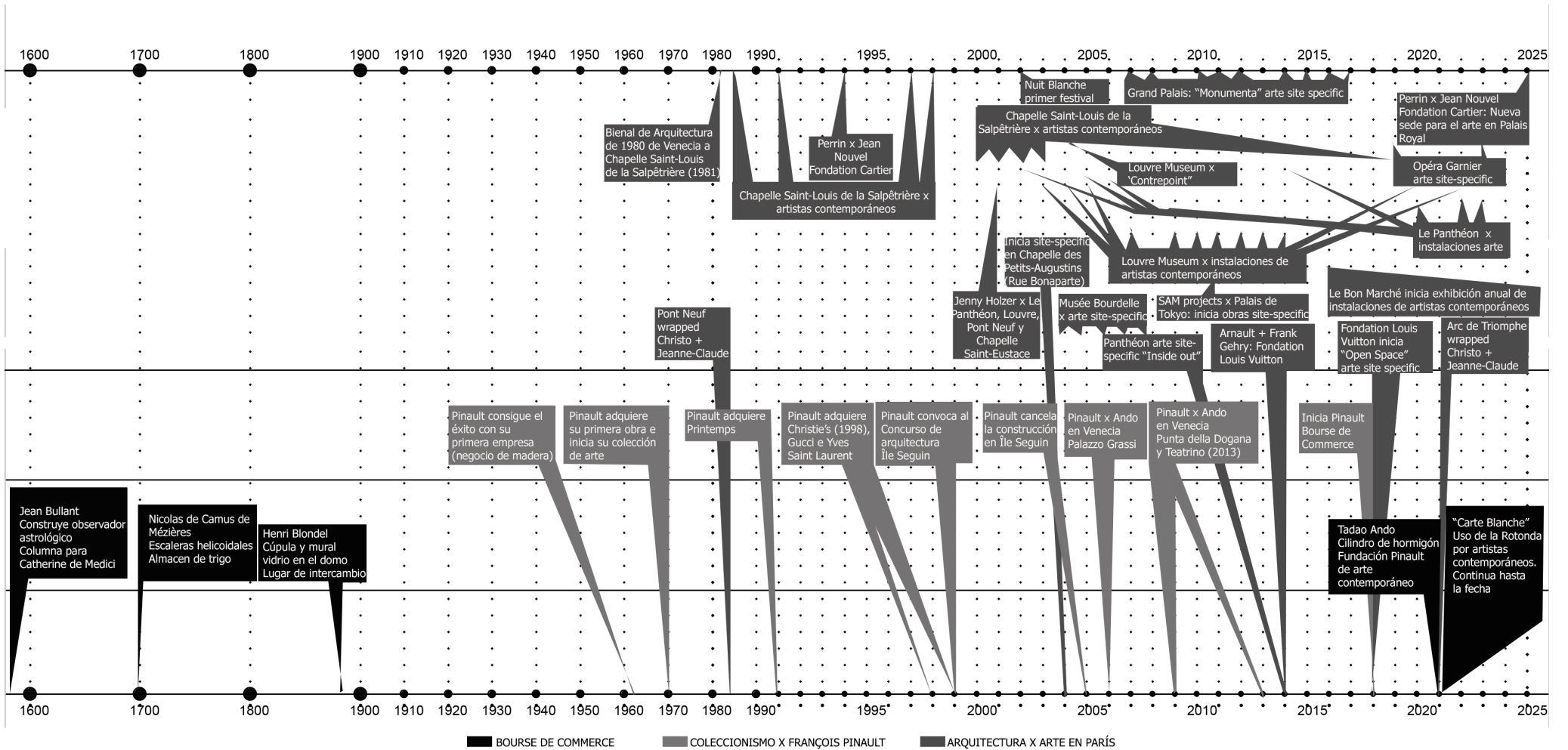


fig.11 Línea del tiempo de la investigación. Elaboración propia, 2024.

**TENSIÓN ENTRE  
ARQUITECTURA  
Y ARTE EN PARÍS,  
SIGLO XXI**

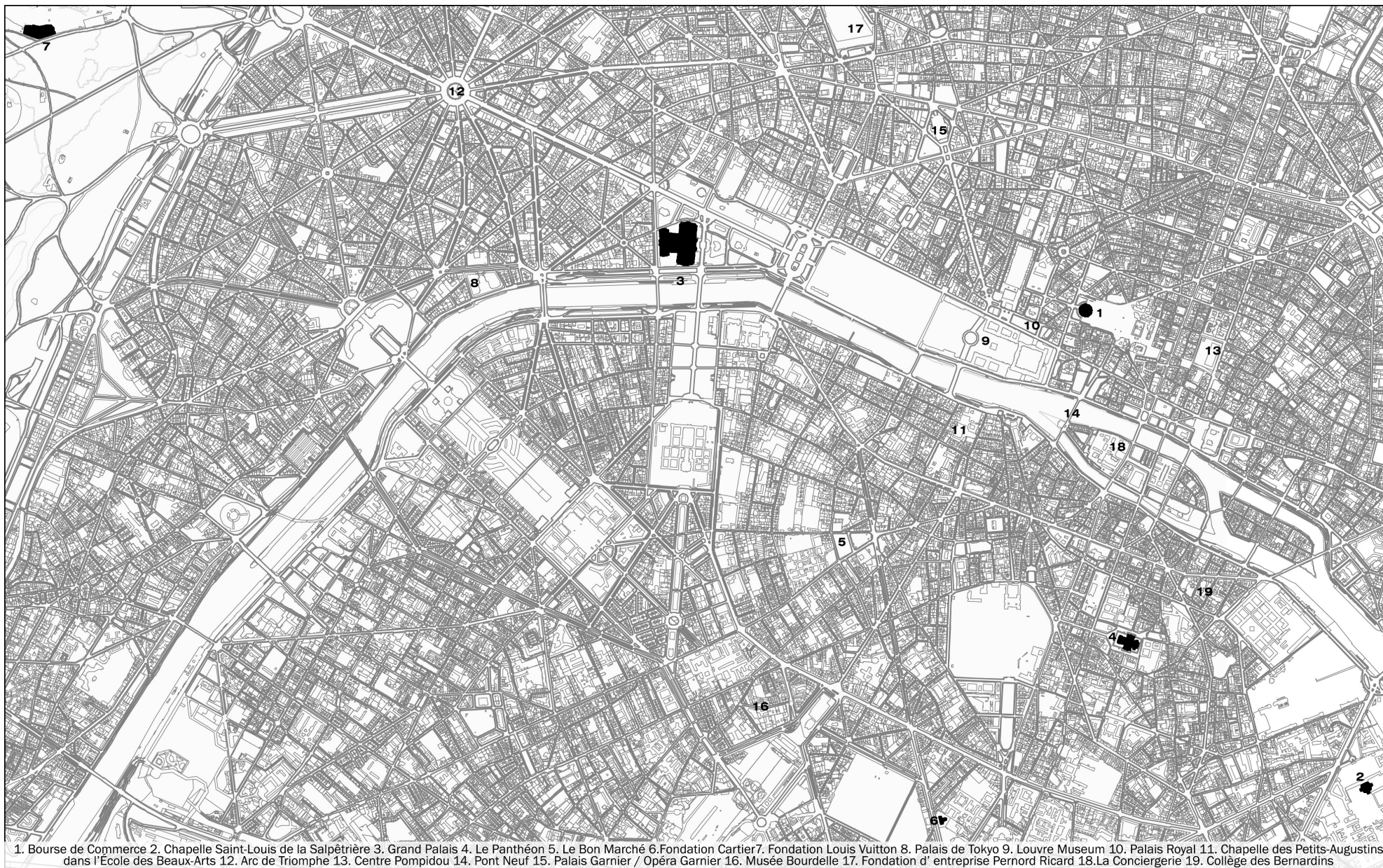


fig.12 Mapa de París / Ubicación cartográfica de los edificios mencionados en la investigación. Elaboración propia, 2025.

## A. Tensión entre arquitectura y arte en París, siglo XXI

### A.1. Arquitectura patrimonial como espacio expositivo para el arte contemporáneo

La decisión de centrar el objetivo de estudio en la capital francesa viene condicionada por la manera en que, en los últimos años, esta se ha visto de nuevo como un agente capital en la geografía del arte contemporáneo [fig. 12]. Si en la segunda mitad del siglo pasado Nueva York se posicionó como el centro mundial del arte<sup>1</sup>, actualmente la vieja capital del arte pareciera resurgir para apostar por capitalizar artísticamente su legado monumental. Prueba de ello es que las organizaciones públicas se muestran permeables a la ocupación artística de hitos urbanos como Pont Neuf o Arc de Triomphe, superficies arquitectónicas que han sido intervenidas temporalmente por artistas contemporáneos<sup>2</sup>.

Al tiempo que el modelo industrial que puso a los Estados Unidos como primera potencia económica y cultural sobre el mapa parece dar muestra de flaqueza, Europa busca refugiarse en sus enclaves patrimoniales a fin de reactivarlos con una cierta identidad cultural. En este sentido, el modelo apuntado antes por Jean Hubert-Martin en torno al Château d'Orion se ha constituido en la capital francesa como un potente paradigma del que la Bourse de Commerce no solo se presenta como uno de sus más claros exponentes, sino que también introduce una modificación sustantiva de la museografía, especialmente en lo que respecta a su vínculo con la arquitectura contemporánea

<sup>1</sup> Espejo y Palacio, "Serge Guilbaut: De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno".

<sup>2</sup> Por mencionar unos ejemplos se encuentran las obras de Christo y Jeanne Claude: *Pont Neuf Wrapped* (1985) y *Arc de Triomphe wrapped* (2021), la última inició su planeación en 1961. Igualmente, es posible que en 2025 se presente un homenaje anunciado por Atelier JR que recubrirá de nuevo el Pont Neuf.

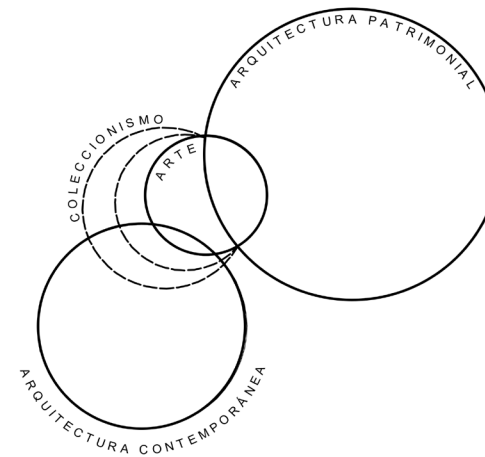


fig.13 Diagrama representativo de la temática del capítulo. Elaboración propia.

[fig.13].

Con el objetivo de trazar una cartografía de París donde situar a la Bourse de Commerce-Pinault Collection, se ha decidido subrayar la importancia de algunos edificios distintos. Para abordar esta diversidad, es oportuno examinar previamente algunas de las propuestas más particulares de la ciudad en torno a esta relación entre arquitectura histórica y arte contemporáneo [fig. 11].

En un principio, podría parecer que la arquitectura patrimonial es un espacio inmutable, congelado en el tiempo, impermeable a cualquier sinergia con lo contemporáneo. No obstante, una construcción palaciega de gran escala y trayectoria temporal, como el Palacio de Versalles, ya ha albergado exposiciones de artistas contemporáneos en este siglo. Un caso emblemático como actualización del modelo de Château d'Orion es la exposición de Jeff Koons en 2008 —la primera vez que un artista vivo presentó sus obras en ese espacio—, que provocó una polémica en los ámbitos artístico, cultural, económico y político<sup>3</sup> [fig. 14].

Esta controvertida exposición, organizada por

<sup>3</sup> Cécile Martet, "Jeff Koons: Le roi de la controverse", *Rise art*, 18 de agosto de 2023, consultado el 16 de abril de 2025. [https://www.riseart.com/fr/article/2685/jeff-koons-le-roi-de-la-controverse?srltid=AfmBOoo3lg2h8cnkAsUYdEIQ49r3DBAd-xSlastRVDWwRky\\_TqD-6v2](https://www.riseart.com/fr/article/2685/jeff-koons-le-roi-de-la-controverse?srltid=AfmBOoo3lg2h8cnkAsUYdEIQ49r3DBAd-xSlastRVDWwRky_TqD-6v2)

François Pinault, Elena Geuna y Jacques Chirac<sup>4</sup>, fue clave para los artistas que secundaron; entre ellos Joana Vasconcelos [fig.15], Olafur Eliasson, Giuseppe Penone, Anish Kapoor o Lee Ufan<sup>5</sup>. Estos encuentros radicales entre el pasado y el presente parecen irrumpir con la percepción de lo que era la arquitectura histórica hasta ese momento.

Desde entonces, se han llevado a cabo cada vez más intervenciones que se insertan en la arquitectura patrimonial. Arquitectura que en un principio no era espacio de exposición para el arte contemporáneo, por lo que no se diseñó específicamente para dicha actividad y sus manifestaciones. En estos casos, la obra de arte se instala con posibilidad de ser un elemento que dialoga frente a la arquitectura; o también como un interlocutor propio dentro de la historia que puede, o no, considerar la propia arquitectura.

4 Martet, "Jeff Koons: Le roi de la controverse".

5 "L' Histoire", *Château de Versailles*, consultado el 18 de abril de 2025. [www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire#de-nos-jours](http://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire#de-nos-jours).



**fig.14** Jeff Koons, "Balloon dog", Palacio de Versailles, 2008. Fuente: ©Laurent Lecat.

## Museo del Louvre

Por mencionar un caso similar al de Versailles, se encuentra el Museo del Louvre, que ha involucrado a los artistas vivos de forma sutil entre las áreas interiores y exteriores del museo para generar tensiones entre arte contemporáneo y sus colecciones. Por ejemplo, fuera de sus galerías destacan las instalaciones *off-site* en el Cour Carrée, como *Histoires* de Michal Rovner (2011) [fig.17], *Panorama* de Eva Jospin (2016) [fig.18], o la obra-instalación para el desfile de 2022 de LV *Monster Flower* de Philippe Parreno<sup>6</sup> [fig.19].

En lo referente al interior del Museo del Louvre, la institución generó una estrategia para atraer más visitantes por medio de exposiciones temporales que revitalizaron su colección preexistente<sup>7</sup>. Las propuestas, junto con exposiciones colectivas como el ciclo *Contrepoint*, ponen de relieve la preferencia

6 Este es ejemplo de otros casos de colaboraciones entre artistas y marcas de lujo, para proyectar pabellones de los desfiles de moda en el Cour Carrée.

7 Ariane Lemieux, "Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain", *CeROArt*, 9, 16 de enero de 2014, consultado el 6 de mayo de 2025. [journals.openedition.org/ceroart/3794](https://journals.openedition.org/ceroart/3794); DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.3794>



**fig.15** Joana Vasconcelos, "Golden Valkyrie". Palacio de Versailles, 2012. Fuente: ©EPV/Thomas Garnier.

del museo en contraste con su amplia colección de pintura, por conceder más espacio a propuestas fundamentalmente escultóricas [fig.16]. En ese sentido, las exposiciones en el Ala Richelieu de artistas como Jan Fabre en la sala Medici [fig.20] o Anish Kapoor en la sala Khorsabad [fig.21], se instalan más como un elemento ornamental adicional al lugar, que responde a las obras de arte del museo, y no a la arquitectura per se<sup>8</sup>.

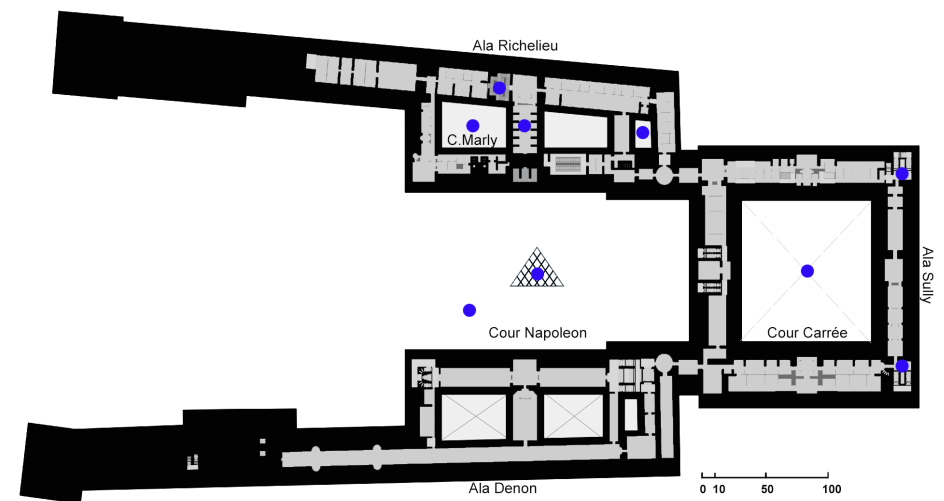
Un diálogo más activo con la arquitectura se produce en el hall del Museo de Louvre, en el que la remodelación del arquitecto Ieoh Ming Pei (1989) ha acogido puntualmente algunas instalaciones artísticas de mayor formato. En dicho lugar, artistas como Tony Cragg (2011), Wim Delvoye (2012), Loris Gréaud (2013) o Barthélémy Toguo (2022) han realizado intervenciones de carácter escultórico que se ven potenciadas por el espacio diáfano de la arquitectura del museo. Las obras de *Versus* [fig.23], *Suppo* [fig.25], *Phantom* [fig.24] y *Le pilier des migrants disparus* [fig.22], respectivamente, ocupan la misma estructura, pero oponen diferentes materialidades en contraste con la transparencia de I.M. Pei.

Mención aparte merecen las intervenciones de cinco artistas que han buscado la interacción de su obra con otras áreas del Louvre. En el Ala Sully se encuentran las intervenciones de Anselm Kiefer [fig.26] [fig.27], cuyas pinturas se adecuan al marco del museo y se adaptan al espacio colosal de sus hornacinas. Y en la escalera meridional, Elias Crespín modula con sus varillas móviles el espacio superior del lugar [fig.28].

Más inadvertidas resultan las aproximaciones de François Morellet y Joseph Kosuth, ambas realizadas en el año 2010. En *L'esprit d'escalier*, el primero modifica directamente la estructura de siete vidrieras emplomadas en dos tramos semicirculares en las escaleras del museo [fig.29]. Por otro lado, Kosuth lleva en *Neither Appearance nor Illusion*

sus características frases en neón hasta las fosas medievales del museo [fig.31]. Por último, la obra de Pistoletto, un obelisco de espejo insertado en el patio de esculturas Marly, pareciera responder más a la escala de la arquitectura que a ser únicamente un objeto escultórico aislado [fig.30].

**fig.16** Planta del Museo de Louvre. Marcas en azul de los sitios donde se han colocado algunas obras de *Contrepoint*.



<sup>8</sup> Lemieux, "Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain".

**fig.17** Michal Rovner,  
“Histories”, “Makom II”,  
Cour Napoleon Musée  
du Louvre, Paris, 2011.  
Fuente: ©Un savoisien  
à Paris.



**fig. 20** Jan Fabre,  
“Self portrait of the  
World biggest worm”,  
Paris, 2008. Fuente:  
Fotografía de Peter  
Morlion, ©Louvre  
Museum Paris, Jan  
Fabre.

**fig.18** Eva Jospin,  
“Panorama”, Cour  
Carrée Louvre Musée,  
Paris, 2016. Fuente:  
©EvaJospin, Musée  
du Louvre, Antoine  
Mongodin.



**fig.21** Anish Kapoor,  
“C-Curve”, Museo de  
Louvre, Paris, 2007.  
Fuente: ©Anish Kapoor.

**fig.19** Philippe Parreno,  
“Monster Flower”,  
Cour Carrée Musée du  
Louvre, Paris, 2022.  
Fuente: ©Louis Vuitton.





(superior izquierda)  
**fig.22** Barthélémy Togo, "Le pilier des migrants disparus", Museo de Louvre París, 2022.  
 Fuente: ©Barthélémy Togo.

(superior derecha)  
**fig.23** Tony Cragg, "Versus", Museo de Louvre París, 2010.  
 Fuente: ©Jean-Pierre Dalbera.

(central)  
**fig.24** Loris Gréaud, "Phantom", Museo de Louvre París, 2013.  
 Fuente: Galerie Max Hetzler.

(inferior)  
**fig.25** Wim Delvoye, "Suppo", Museo de Louvre París, 2012.  
 Fuente: ©Wim Delvoye.



(superior izquierda)  
**fig.26** Anselm Kiefer, "Athanor", Museo de Louvre París, 2007.  
 Fuente: ©2015 Musée du Louvre, Département des Peintures.

(superior derecha)  
**fig.27** Anselm Kiefer, "Hortus Conclusus", Museo de Louvre París, 2007. Fuente: ©Musée du Louvre.

(central izquierda)  
**fig.28** Elias Crespín, "L'onde du midi", Museo de Louvre París, 2020.  
 Fuente: ©Antoine Mongodin.



(central derecha)  
**fig.29** François Morellet, "L'esprit d'escalier Simulation-Vitraux", Museo de Louvre París, 2010. Fuente: ©Musée du Louvre, Marcel Perrin, SAMS, DAMT.

(inferior izquierda)  
**fig.30** Michelangelo Pistoletto, contrepunt, Cour Marly, Museo de Louvre París, 2013.  
 Fuente: ©Antoine Mongodin.



(inferior derecha)  
**fig.31** Joseph Kosuth, "Neither Appearance nor Illusion", Museo de Louvre París, 2009.  
 Fuente: ©kleinefenn, ifranc.com

## Chapelle des Petits-Augustins, Collège des Bernardins y Conciergerie

Al poseer esa relación previa con la esfera del arte, cabe mencionar la Chapelle de Petits-Augustin como otro caso que también ha utilizado el arte contemporáneo para dialogar con sus estratos históricos propios. El sitio fue Museo de los Monumentos de París desde 1795 hasta 1816, y designado sede de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia en la actualidad, donde el gobierno ha impulsado la incorporación del arte contemporáneo. En este contexto también se realizan multitud de instalaciones artísticas que dialogan con la cantidad ingente de reliquias que alberga el lugar. Si bien en todas ellas la preocupación por lo arquitectónico no se encuentra en primer plano, las obras parecen considerar el espacio donde se insertan.

En esta capilla se presentó la obra de Almaraz Murillo y Causse, *PRISMES*, que mediante el uso de luces y color modificó la percepción del lugar [fig.34]. Contrario a la anterior obra, la instalación *Now* de Cattelan insertó un discurso político con la representación en cera de la muerte del presidente estadounidense John F. Kennedy, postrado en un ataúd, como si esperase el recibimiento de los honores<sup>9</sup> [fig.36]. Mientras, Huang Yong Ping con

9 Evelyne Toussaint, "Par-delà cynisme et servilité. La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio



fig.32 Abdelkader Benchamma, instalación "Echo de la naissance des mondes", Collège des Bernardines, París, 2018. Fuente: ©Jean-Matthieu Gautier Ciric.

*Arche* parece dialogar con la idea de muestrario o almacén, al colocar una instalación monumental con esqueletos de animales y objetos diversos en un arca<sup>10</sup>[fig.35]. Por último, Anish Kapoor instaló *Between shit and architecture* (2011), una serie de columnas hechas de hormigón con una textura derretida, donde lo interesante de la propuesta fue el nombre, ya que el mismo artista parece proponer en él su relación con la arquitectura y los monumentos [fig.37].

El espacio de exhibición designado no veía alterada su condición de "almacén", ya exhibiera arte contemporáneo o reliquias del pasado. Su arquitectura, por tanto, no se ve tan modificada como en los otros casos que se mencionan a continuación, en los que el vacío, desprovisto de cualquier contenido, se convierte en un escenario central. Mientras que resulta ilógico intentar ocupar la superficie del pavimento de la Chapelle des Petits-Augustins, por ejemplo, en el Collège des Bernardins, donde no hay nada más que columnas, tiene sentido la obra de Abdelkader Benchamma, que ocupa la totalidad del suelo [fig.32].

Un espacio de exhibición similar es el que ofrece La Conciergerie, antiguo palacio de los reyes de

Cattelan", *Figures de l'art - Revue d'études esthétiques*, n.º 14, (2008): 320.  
10 "Reliquat d'Arche", *Centre Pompidou*, consultado el 3 de mayo de 2025. [www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/GnSHZat](http://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/GnSHZat)

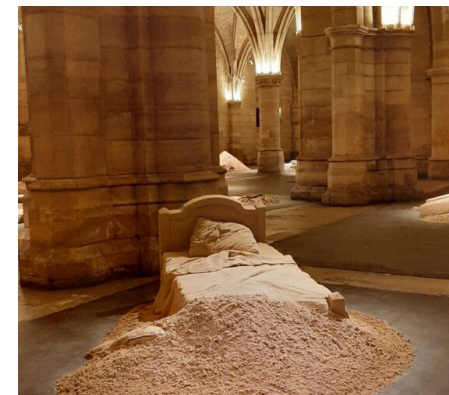


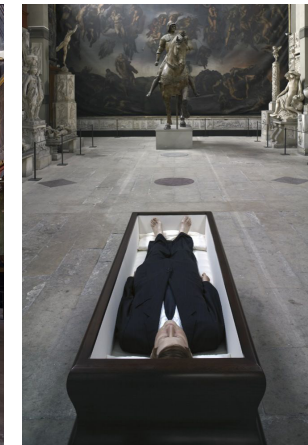
fig.33 Théo Mercier, instalación "Outremonde; The Sleeping Chapter", La Conciergerie de Paris, 2022. Fuente: ©Arts in the City.

Francia, reconvertido en prisión en el año 1392 y Tribunal de Justicia durante los años de la Revolución Francesa. En la actualidad, ha sido transformado en espacio para el arte contemporáneo. Sus muros han incluido exposiciones como la instalación de Théo Mercier [fig.33], en las que la idea de “ruina” recorre el espacio y aprovecha la amplitud para generar un recorrido entre arena y esculturas.

No obstante, pese al área libre para la exhibición que presentan estos dos edificios, ninguno ofrece un espacio diáfano específico para el arte. Contrario a lo anterior, existen otros cuatro edificios patrimoniales con relevante herencia histórica que permiten un espacio diáfano para actuar como contenedor artístico. En consecuencia, las exposiciones que acogen estos edificios patrimoniales profundizan en su relación con la arquitectura y la consideran en sus discursos y su monumentalidad.



(superior)  
**fig.34** Kenia Almaraz Murillo y Elliott Causse y Studio Élémentaires, instalación “PRISMES”, Chapelle des Petirs Augustins, París, 2017. Fuente: ©Kenia Almaraz Murillo.



(central izquierda)  
**fig.35** Huang Yong Ping, instalación “Arche”, Chapelle des Petirs Augustins, París, 2009. Fuente: ©Huang Yong Ping, Adagp.

(central derecha)  
**fig.36** Maurizio Cattelan, instalación “Now”, Chapelle des Petirs Augustins, París, 2004. Fuente: ©André Morin.



**fig.37** Anish Kapoor, instalación “Between shit and architecture”, Chapelle des Petirs Augustins, París, 2011. Fuente: ©Anish Kapoor.

## Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière

La arquitectura de la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière es del siglo XVII, está ubicada en el centro del hospital parisino del mismo nombre y fue diseñada por Louis Le Vau<sup>11</sup>. De manera formal, la iglesia tiene una planta de cruz griega, con cuatro naves isométricas y cuatro capillas en los ángulos, coronada por una cúpula de 52 metros de altura<sup>12</sup> [fig.39]. Materialmente, el edificio se desplanta en una estructura de piedra y madera, restaurada en diversos momentos entre el siglo XVIII y XIX<sup>13</sup>.

Antes de ser hospital e iglesia, el lugar donde se construye La Salpêtrière fue una fábrica de pólvora<sup>14</sup>. Pero se diseña el recinto hospitalario con la intención de ofrecer un lugar a los excluidos de la época, y se elige ese sitio por estar alejado de la ciudad. El hospital se llenó de fama por los casos psicológicos que ahí se trataron, durante y después de la Revolución francesa. Incluso, el lugar cumplió con sus intenciones de resguardar a los ciudadanos rechazados de aquel tiempo<sup>15</sup>. En medio del París de la Belle Époque, existía una pesadilla; la Salpêtrière era “un infierno femenino, una *citta dolorosa*”<sup>16</sup>. Era un sitio donde se formularon imágenes con tonalidades teatrales por los dolores que se provocaba, un recinto de carga tempestuosa que “paradójicamente se fabricó en el último tercio del siglo XIX, como un capítulo de

11 “Histoire de la chapelle de la Pitié-Salpêtrière”, *Hôpitaux Universitaires Pitié Salpêtrière*, consultado el 1 de mayo de 2025. [pitie-salpetriere.aphp.fr/chapelle-saint-louis-histoire-de-la-chapelle-de-la-pitie-salpetriere/](http://pitie-salpetriere.aphp.fr/chapelle-saint-louis-histoire-de-la-chapelle-de-la-pitie-salpetriere/).

12 “Histoire de la chapelle de la Pitié-Salpêtrière”.

13 *Ibid.*

14 Dalia Ventura, “El teatro de las locas: el oscuro experimento de los inicios de la psiquiatría en el hospital más grande de París”, *BBC News Mundo*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.bbc.com/mundo/noticias-57160451](http://www.bbc.com/mundo/noticias-57160451).

15 Ventura, “El teatro de las locas: el oscuro experimento de los inicios de la psiquiatría en el hospital más grande de París”.

16 Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), xi.

la historia del arte”<sup>17</sup>, como plantea Georges Didi-Huberman en su análisis de las imágenes que se produjeron ahí.

Este sitio no es simplemente un espacio expositivo; es un dispositivo de la memoria, que ha servido como escenario de confrontación entre la arquitectura, el arte, la historia y la espiritualidad. Su simetría, alturas, pasado y función religiosa no son aspectos que pasen desapercibidos. Este espacio no es un fondo neutro para las exposiciones, es un lugar que se comprende de capas que dialogan con el arte que expone. La primera exhibición que organiza el Ministerio de Cultura en la Iglesia de Saint-Louis de la Salpêtrière es en 1981, al instalar la Bienal de Arquitectura de 1980<sup>18</sup> [fig.38].

Unos años más tarde, en 1986, Christian Boltanski inaugura el diálogo particularmente sensible con el lugar, con su obra *Leçons de ténèbres* [fig.40]. Por medio de luces parpadeantes, sombras y sonidos fúnebres, el artista evocó el luto, amplificó el eco espiritual del edificio y apeló a temas del pasado del recinto. Boltanski se interesó en la historia de sufrimiento del sitio, donde existían huellas invisibles, pero donde la arquitectura permanece intacta como testigo<sup>19</sup>.

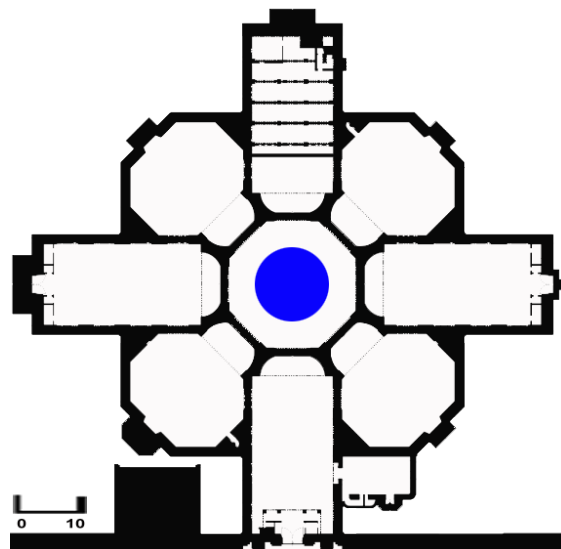
Al igual que en 2004, Makhi Xenakis se interesa por el mismo tema y lo refleja con su serie de esculturas al centro, que simbolizan las almas en pena de aquel lugar [fig.43]. Esto puede contrastar visualmente con la obra de Jenny Holzer, quien hizo uso de la palabra y proyectó textos breves en una columna al centro de la capilla [fig.42]. Se utilizó la arquitectura para colocar su dispositivo político

17 Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 17.

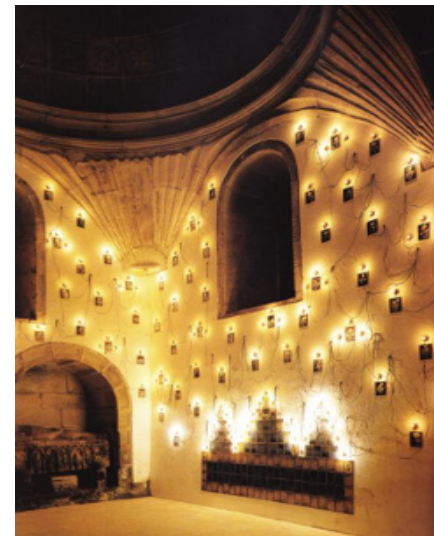
18 Jean-Louis Violeau, “15 octobre 1981, “Présence de l'histoire” à la Chapelle de la Salpêtrière à Paris”, *AMC*, 14 octobre 2015, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.amc-archi.com/article/15-octobre-1981-presence-de-l-histoire-a-la-chapelle-de-la-salpetriere-a-paris.50478](http://www.amc-archi.com/article/15-octobre-1981-presence-de-l-histoire-a-la-chapelle-de-la-salpetriere-a-paris.50478)

19 “Viewing Room-Christian Boltanski Portraits”, *Kewenigi*, consultado el 13 de mayo de 2025. [kewenigi.com/viewing\\_room/christian-boltanski-portraits](http://kewenigi.com/viewing_room/christian-boltanski-portraits)

**fig.38** Bial de arquitectura de 1980 en Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, 1981. Fuente: ©AMC.



**fig.39** Planta de la Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière. Marca en azul del espacio expositivo.



(superior izquierda)  
**fig.40** Christian Boltanski, instalación "Leçons de ténèbres", Chapelle Salpêtrière, París, 1986. Fuente:©Christian Boltanski, Ernt Jank.

(inferior izquierda)  
**fig.41** Tadashi Kawamata, instalación "Le Passage des chaises", Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, París, 1997. Fuente: ©Philippe LINGAT.



(superior derecha)  
**fig.42** Jenny Holzer, instalación LEDs, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, París, 2001. Fuente: ©Jenny Holzer.

(inferior derecha)  
**fig.43** Makhi Xenakis, "Les folles d'enfer de la Salpêtrière", Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, París, 2004. Fuente: ©Makhi Xenakis.

y social, donde se leía: “girls are found awake”, “humanism is obsolete” o “l’ennui fait perdre la tête” (“las niñas se encuentran despiertas”, “el humanismo está obsoleto” o “el aburrimiento te hace perder la cabeza”)<sup>20</sup>.

También se refleja la historia de abandono de los cuerpos de Salpêtrière, aunque más de manera monumental, con la obra de Tadashi Kawamata. En ella se presenta una especie de Torre de Babel con sillas, y apela de alguna forma a llenar el espacio de la capilla con objetos olvidados [fig.41].

Estas instalaciones reflejan que la Chapelle de Saint-Louis de la Salpêtrière no es solo un contenedor, es un recinto con memoria. Y así como estas obras instaladas se relacionaron con el contexto del lugar, su arquitectura fue condicionante del tono, el lenguaje, la carga emocional, la escala o el discurso.

---

<sup>20</sup> “LEDs, Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière”, Jenny Holzer, consultado el 13 de mayo de 2025. [projects.jennyholzer.com/LEDs/chapelle-saint-louis-de-la-salp-triere-2001/gallery#4](https://projects.jennyholzer.com/LEDs/chapelle-saint-louis-de-la-salp-triere-2001/gallery#4)

## Le Panthéon

El siguiente es un edificio del siglo XVIII que fue diseñado por el arquitecto Jacques-Germain Soufflot como la Iglesia de Sainte-Geneviève, pero con los años se convirtió en Le Panthéon. Su arquitectura, característica de la época, presenta una planta en cruz griega con una imponente cúpula central, una arquitectura simétrica principalmente [fig.44]. Pasó de templo sacro a necrópolis —y viceversa—, después de la Revolución y tras la muerte de Mirabeau en 1791. Pero fue hasta el funeral de Victor Hugo en 1885 que se consolidó la función de panteón y monumento histórico. Desde la cripta hasta la linterna, el edificio es un referente de arquitectura y refleja los factores políticos de la época, y al día de hoy es gestionado por el Centro de Monumentos Nacionales de Francia<sup>21</sup>.

Entre las exposiciones que se han mostrado en el Panthéon, se encuentran las de los artistas Klaus Pinter, Ernesto Neto, Atelier JR y Ann Veronica Janssens. Las cuatro instalaciones utilizan materialidades y escalas diferentes; Pinter y Neto usan el espacio de manera monumental, mientras JR y Janssens utilizan la superficie del pavimento.

El primero, a través de su instalación *Rebonds*, proyectó un inflable que ocupaba el espacio aéreo del Panteón, imitaba reflejos o formas redondeadas que se oponían al mármol del lugar [fig.45]. Pinter logró un diálogo entre opuestos, entre la firmeza del panteón y la ligereza de la obra. Mientras que *Leviatán Thot* de Ernesto Neto transformó el interior del edificio en una especie de cuerpo cubierto por telas elásticas a modo de membranas colgantes para generar una contradicción con las texturas rígidas de la piedra del edificio [fig.47].

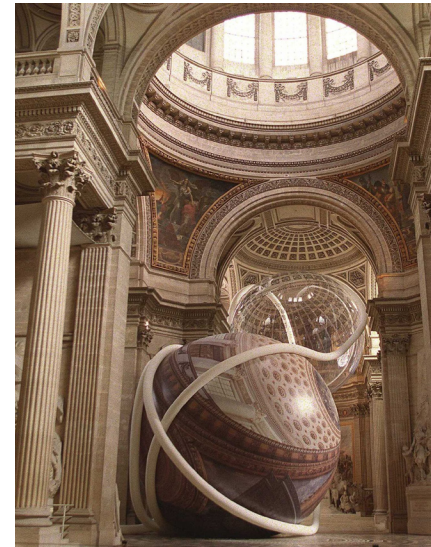
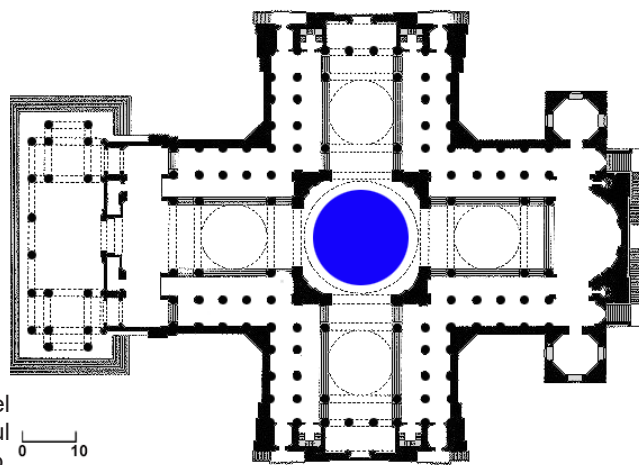
Por el contrario, Atelier JR tapizó el recorrido de la cruz central con impresiones de fotografías de gente de todo el mundo y utilizó prácticamente todo el espacio que brinda la arquitectura [fig.48]. Y

---

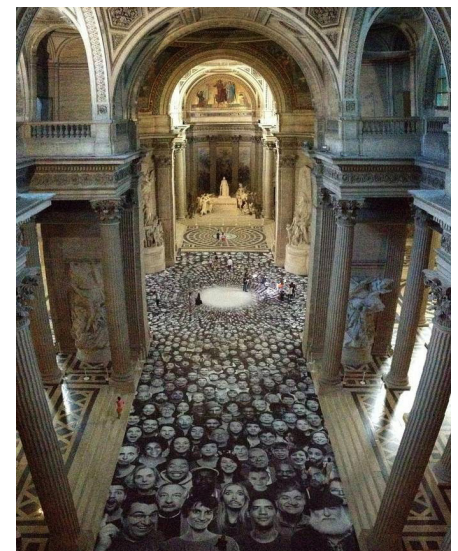
<sup>21</sup> “Histoire du Panthéon”, *Centre des Monuments Nationaux*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.paris-pantheon.fr/decouvrir/histoire-du-pantheon](http://www.paris-pantheon.fr/decouvrir/histoire-du-pantheon)

por último, la obra de Janssens, 23:56:04, se limitó a reflejar con espejos el centro de la nave en una circunferencia reducida [fig.46]. El tapiz de JR de un modo más llamativo, opuesto a la otra obra casi invisible, que logra mimetizarse con el sitio, a su vez que lo desmaterializa por la refracción de su pieza.

**fig.44** Planta del Pathéon. Marca en azul del espacio expositivo.



(superior izquierda)  
**fig.45** Klaus Pinter, instalación "Rebounds", Panteón París, 2002. Fuente: ©Alfred, SIPA, Le Grand Continent.  
 (inferior izquierda)  
**fig.46** Ann Veronica Janssens, instalación "23:56:04", Panteón París, 2022. Fuente: ©AnnVeronica Janssens, ADAGP.



(superior derecha)  
**fig.47** Ernesto Neto, instalación "Léviathan Thot", Panteón París, 2006. Fuente: paperblog.  
 (inferior derecha)  
**fig.48** Atelier JR, instalación "Au Panthéon!", Panteón París, 2014. Fuente: ©Atelier JR.

## Le Bon Marché

El siguiente edificio es del siglo XIX, Le Bon Marché, donde el arte contemporáneo se sitúa de manera más sorprendente, a la vez que también se observa la relación arte-arquitectura como una herramienta publicitaria o atracción a la consumición. Desde el 2016 y hasta la actualidad, anualmente el centro comercial Le Bon Marché ha invitado a artistas a intervenir el patio central de su edificio con obras *site-specific*<sup>22</sup>. Sus instalaciones están pensadas para ocupar el mismo espacio del edificio, visible desde cualquier sitio durante el recorrido por el centro comercial, y donde la retrospectiva expone la diversidad de obras que proponen los artistas.

Los fundadores de Le Bon Marché, Aristide y Marguerite Boucicaut, también coleccionistas de arte, crean en 1875 “una galería de pinturas en su tienda, con las obras en exhibición de los artistas rechazados del Salón de Bellas Artes”<sup>23</sup>. En 1923 se crea su taller para artes decorativas y, desde 1873, se promueve la creatividad para el diseño de *displays* que atraigan a los compradores. Actualmente, se pone a disposición de la escena del arte el espacio de las cristalerías centrales, continuando la tradición de *Les Nuits Blanches*, donde la única condición es incorporar el color blanco en la instalación.

En el año 2023 se invita a Subodh Gupta, quien expone su obra *Sangam*<sup>24</sup> [fig.49]; el artista originario de la India reconecta con su cultura al recolectar utensilios utilizados en la preparación de alimentos para descontextualizarlos, agruparlos y hacerlos flotar en la arquitectura. A lo que, en el año 2019, Joana Vasconcelos presenta *Branco luz* [fig.50], compuesto de dos monumentales estructuras aéreas con formas orgánicas que

---

22 “Rétrospective”, *Le Bon Marché Rive Gauche*, consultado el 4 de mayo de 2025. [www.lebonmarche.com/en/store/culture/exhibitions](http://www.lebonmarche.com/en/store/culture/exhibitions).

23 “Rétrospective”.

24 *Ibid.*

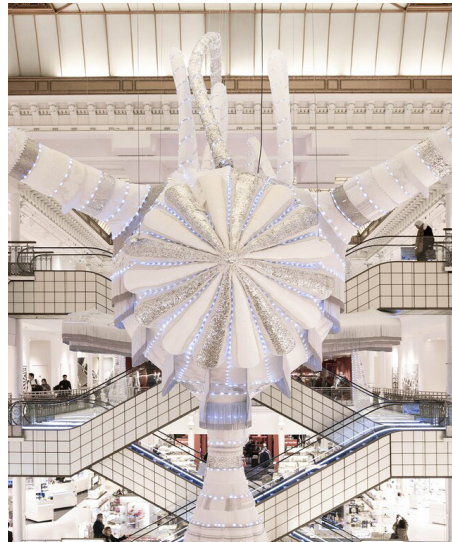
resaltan el espacio y buscan iluminarlo<sup>25</sup>. Y en 2017, Chiharu Shiota desplanta su obra de hilos de algodón en *Where are we going?* [fig.51] y propone una especie de malla o red tejida que satura el vacío del centro comercial.

Contrario a Leandro Erlich, que tensiona la relación entre arte y la arquitectura del lugar con su obra *Sous le soleil* [fig.52], donde crea la ilusión de deconstruir las escaleras y trenzarse como si realmente la arquitectura fuera maleable al estilo de una tira de *Moebius*<sup>26</sup>. Las obras de Erlich ya son del tipo tensional entre arte y arquitectura, pero en esta ocasión se presentan en un espacio interior. Los ejemplos de instalaciones apuntados son más cautelosos al interferir con los estratos históricos del edificio; aunque aún consiguen reflejar las capacidades del espacio arquitectónico diáfano al proponer diferentes materiales, estructuras y escalas.

---

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*



(superior izquierda)  
**fig.49** Subodh Gupta, instalación  
 “Sangam”, Le Bon Marché Paris, 2023.  
 Fuente: ©Le Bon Marché.

(superior derecha)  
**fig.50** Joana Vasconcelos, instalación  
 “Branco Luz”, Le Bon Marché Paris,  
 2019. Fuente: ©Le Bon Marché.

(inferior izquierda)  
**fig.51** Chiharu Shiota, instalación “Où  
 allons-nous?”, Le Bon Marché Paris,  
 2017. Fuente: ©Le Bon Marché.

(inferior derecha)  
**fig.52** Leandro Erlich, instalación “Sous  
 le soleil”, Le Bon Marché Paris, 2018.  
 Fuente: ©Le Bon Marché.

## Grand Palais

El último es el Grand Palais, un edificio del siglo XX que fue pensado en sus comienzos como sede de la Exposición Universal en París de 1900. Se destaca por la escala monumental del inmueble y la intención de su funcionalidad expositiva<sup>27</sup>[fig.53]. El presidente Sadi Carnot inició su construcción tres años previos a la inauguración de dicha exposición. Al ser un edificio de tal magnitud y con un claro de tamaño vasto, ha sido capaz de cubrir diferentes funciones a lo largo de los años. También es reconocible que su estructura se asemeja, aunque no en la misma escala, al Palacio de Cristal de Madrid. El Grand Palais se construye como una arquitectura ambiciosa del espíritu artístico de Francia en el siglo XX.

Durante la Primera Guerra Mundial, en 1914, el Grand Palais se convierte en un hospital, y en 1940 es centro de eventos de la Segunda Guerra Mundial. No es hasta 1966, que aloja la primera exposición de arte (un homenaje a Pablo Picasso) con el apoyo del Ministerio de Cultura<sup>28</sup>. Posteriormente, con la entrada del siglo XXI, es nombrado monumento histórico, además de continuar con su transformación de funciones en sede de los Juegos Olímpicos (2024), con una pista de patinaje durante el invierno y recinto de exposiciones artísticas a lo largo de todo el año. Fue renovado por Chatillon architectes en 2024 con la intención de “revelar la riqueza del monumento histórico”<sup>29</sup>.

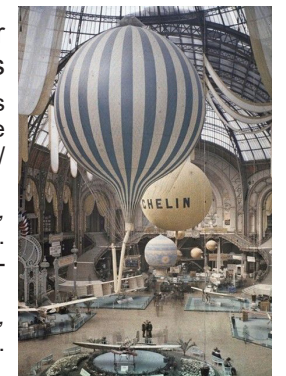
El diseño original del edificio se ejecuta por Henri Deglane, Albert Louvet, Albert Thomas

<sup>27</sup> Giulia Zappa, “Grand Palais, the rebirth of a Paris symbol”, *Domus*, 4 de mayo de 2024, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.domusweb.it/en/architecture/gallery/2024/05/03/grand-palais-the-rebirth-of-a-parisian-symbol](http://www.domusweb.it/en/architecture/gallery/2024/05/03/grand-palais-the-rebirth-of-a-parisian-symbol)

<sup>28</sup> “Les métamorphoses du Grand Palais”, *Grand Palais*, 24 de julio de 2024, consultado el 17 de abril de 2025. [www.grandpalais.fr/fr/magazine/les-metamorphoses-du-grand-palais-un-documentaire-france-5-et-francetv-revoir](http://www.grandpalais.fr/fr/magazine/les-metamorphoses-du-grand-palais-un-documentaire-france-5-et-francetv-revoir)

<sup>29</sup> “Nouveau Grand Palais”, *Chatillon architectes*, consultado el 20 de abril de 2025. [www.chatillonarchitectes.com/portfolio/nouveau-grand-palais-nouvelles-photos/](http://www.chatillonarchitectes.com/portfolio/nouveau-grand-palais-nouvelles-photos/)

**fig.53** Exposición Universal de 1900, en Grand Palais, París, 1909. Fotografía Léon Gimpel.



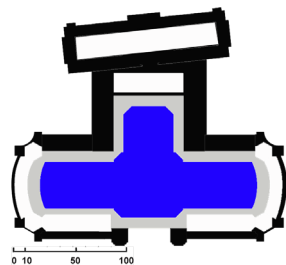
y Charles Girault; representa una arquitectura simétrica, con una fachada de piedra y columnas que reflejan su amplia escala. En contraste con su interior de cristal y acero, con techo abovedado y considerable espacio iluminado que se asemeja al Palacio de Cristal de Londres<sup>30</sup> ambos símbolos de la era industrial. El concepto de la arquitectura era mostrarse como un “palacio al alcance de la sociedad”, reflejo de la cultura y el arte francés. Su construcción era parte también de un complejo que comprendía el Petit Palais y el Pont Alexandre III<sup>31</sup>.

Esta monumental sede, ya contemplada como sitio de exhibición, no fue escenario del arte específicamente hasta el siglo XXI, donde es apreciable la escala que alcanzan las obras expuestas. Es en el año 2007 cuando inicia, por comisión del Ministerio de la Cultura y la Comunicación de París, la exposición de arte contemporáneo llamada *MONUMENTA*, en la que se otorgaba la nave de 13,500 m<sup>2</sup> del Grand Palais a un artista por año<sup>32</sup> [fig.54]. Se pedía que se ideara una

30 Bostjan Bugarcic, “Grand Palace of the Exposition Universelle”, *Architectuur*, 30 de junio de 2017, consultado el 10 de mayo de 2025. [architectuur.com/architecture/grand-palace-of-the-exposition-universelle](http://architectuur.com/architecture/grand-palace-of-the-exposition-universelle)

31 Thomai Tsimpou, “Grand Palais Restoration through the lens of Danica O. Kus”, *Designboom*, 14 de noviembre de 2024, consultado el 10 de mayo de 2025. [www.designboom.com/architecture/chatillon-architectes-grand-palais-restoration-paris-photographer-danica-o-kus-11-14-2024/](http://www.designboom.com/architecture/chatillon-architectes-grand-palais-restoration-paris-photographer-danica-o-kus-11-14-2024/)

32 “MONUMENTA 2010 Christian Boltanski: Personnes”, *Ministère de la Culture et de la Communication*, 2010, consultado el 20 de abril de 2025. [www.cnap.fr/sites/default/files/import\\_destination/document/1990\\_dp-fr-monumenta-2010.pdf](http://www.cnap.fr/sites/default/files/import_destination/document/1990_dp-fr-monumenta-2010.pdf)



**fig.54** Planta del Grand Palais. Marca en azul la gran nave como espacio expositivo.

obra única, nunca antes realizada, que expresara la visión del mundo del artista, con una duración de únicamente cinco semanas por muestra. Los artistas debían enfrentarse a la escala, la luz natural, la historia y el valor simbólico del sitio.

Un artista invitado es Anselm Kiefer, quien realiza su instalación *Sternenfall*; con ella llena el espacio de referencias a la historia alemana, ruinas, columnas destruidas y libros de plomo [fig.55]. Al siguiente año se presentó Richard Serra con *Promenade*, una pasarela compuesta por cinco placas de hierro de 17 metros de altura, alineadas con la nave central a modo de esqueleto [fig.56]. Serra, en una entrevista con Hal Foster, menciona que su trabajo es el espacio a través de la percepción del cuerpo. Él prioriza el espacio, no como lo que está vacío, sino lo que resiste y se designa al recorrido<sup>33</sup>.

Por tanto, quizá las más reconocibles son las *MONUMENTA* de Anish Kapoor y Daniel Buren. El primero demostró con una instalación inflable que era capaz de llenar el espacio literalmente, de punta a punta. Con *Leviathan*, Kapoor internó una burbuja color rojizo y creó una especie de matriz que difuminó los perfiles del Grand Palais; lo distorsionó en una masa plástica con sombras diluidas [fig.57]. Kapoor mencionó respecto a su obra que buscaba utilizar la luz y la escala del sitio para llenarlo y recordar un cuerpo, lo contrario a un escenario<sup>34</sup>. Contrario a Buren, con *Excentrique(s)*, utilizó el color, la luz y la refracción para destacar la estructura misma del Grand Palais [fig.58]. Su instalación eran discos translúcidos que coloreaban la nave y utilizaban la misma materialidad que caracteriza al Grand Palais, el vidrio.

33 Hal Foster, “Once. Edificio frente a imagen”, en *El complejo arte-arquitectura*, trad. José Adrián Vitier, (TURNER NOEMA, 2013), 255.

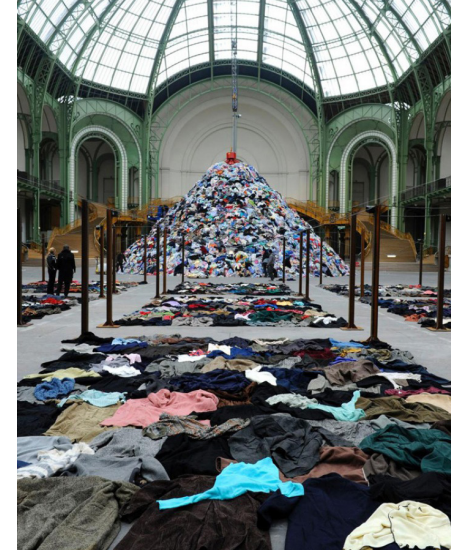
34 Anita Hackethat, “Anish Kapoor: Leviathan for Monumenta 2011”, *designboom | Architecture & design magazine*, 10 de mayo de 2011, [www.designboom.com/art/anish-kapoor-monumenta-2011-leviathan/](http://www.designboom.com/art/anish-kapoor-monumenta-2011-leviathan/).



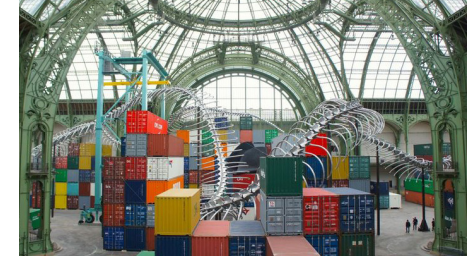
(superior izquierda)  
**fig.55** Anselm Kiefer, *Sternenfall*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2007.  
 Fuente: ©Coll, Grand Palais, fotografía de  
 François Tomasi.  
 (inferior izquierda)  
**fig.57** Anish Kapoor, *Leviathan*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2011.  
 Fuente: ©plej\_photo, Anish Kapoor.



(superior derecha)  
**fig.56** Richard Serra, *Promenade*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2008.  
 Fuente: ©Lorenz Kienzle.  
 (inferior derecha)  
**fig.58** Daniel Buren, *Excentrique(s)*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2012.  
 Fuente: ©Stefan Tuchila, Archdaily.



(superior izquierda)  
**fig.59** Christian Boltanski, *Personnes*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2010.  
 Fuente: ©Didier Plowy, Metalocus.  
 (superior derecha-abajo)  
**fig.61** Vincent Leroy, *The pebble*, en Grand  
 Palais, París, 2017. Fuente: ©Vincent Leroy,  
 designboom.  
 (inferior izquierda)  
**fig.62** Ilya+Emilia Kabakov, *L'étrange cité*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2014.  
 Fuente: La Repubblica



(superior derecha-arriba)  
**fig.60** Huang Yong Ping, *Empires*,  
 MONUMENTA en Grand Palais, París, 2016.  
 Fuente: Fotografía de Rooksana Hossainy,  
 Forbes.  
 (inferior derecha)  
**fig.63** Tomás Saraceno, *Aerocoene-Around  
 the world to change the world COP21*, en  
 Grand Palais, París, 2015. Fuente: ©Tomás  
 Saraceno, Matalocus.

En este caso, la arquitectura del edificio, su materialidad y su escala fueron los agentes que permitieron este tipo de intervenciones en el espacio [fig.59-63]. *MONUMENTA* fue un ejercicio de negociación entre el gesto arquitectónico y el gesto artístico, donde la arquitectura ofrecía ciertas condiciones y el arte negociaba a ellas. En una referencia a Dan Graham: “Todo espacio institucional proporciona un fondo que tiene la función de definir inversamente lo que coloca en primer plano”<sup>35</sup>.

En definitiva, la existencia de estos edificios como antecedente a la Bourse de Commerce refleja la apertura de las organizaciones públicas de París para proponer el arte contemporáneo en diversas sedes. Y, por otro lado, demuestran la capacidad de la arquitectura histórica en establecer relaciones con el arte. En conclusión a este apartado, se rescatan dos fórmulas de las tensiones entre arquitectura y arte: la primera evidencia el arte *site-specific* para el contexto arquitectónico histórico sin espacios exclusivamente expositivos, como Musée du Louvre, Chapelle des Petits-Augustins, Musée Bourdelle, Collèges des Bernardines y La Conciergerie. La segunda, capaz de mostrar arte *site-specific* en la arquitectura patrimonial porque ofrece espacios expositivos diáfanos, como Salpêtrière, Le Panthéon, Le Bon Marché y Grand Palais.

35 Dan Graham, “Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art”, *ARTFORUM* 17, n.º 6 (1979), [www.artforum.com/features/art-in-relation-to-architecture-architecture-in-relation-to-art-212376/](http://www.artforum.com/features/art-in-relation-to-architecture-architecture-in-relation-to-art-212376/)

## A.2. Fundaciones para el arte contemporáneo: Fundación Cartier y Fundación Louis Vuitton

Para continuar con el discurso, es Hal Foster quien, en su libro “The Art-Architecture Complex” (2011), expone relaciones estrechas entre las dos disciplinas y utiliza como ejemplo claro lo que ha ocurrido en Nueva York, en Dia Beacon<sup>36</sup>, y como se ha expuesto anteriormente, es lo que sucede en los museos que ocupaban un espacio postindustrial; por ejemplo, la Turbina de la Tate Modern en Londres o el mismo Palais de Tokyo. Las remodelaciones en estos edificios, pensadas para la instalación de arte contemporáneo, generaron un acercamiento a la relación arquitectura y arte de manera diferente, donde incluso permeaban poderes públicos o privados de las instituciones que ofrecían esos espacios expositivos.

Lo interesante de estos contextos es ver las estrategias para acercarse al arte por medio de comisiones específicas para ocupar un espacio determinado del edificio. En Nueva York, el MoMA instauró la serie *Special Projects*. En 1960, Alanna Heiss se encontraba en Londres para colaborar con S.P.A.C.E. en el proyecto de reutilizar almacenes abandonados y ocuparlos como estudio de artistas en St. Katharine Docks, y al volver a Nueva York diez años después, fundó I.A.U.R. (Institute for Art and Urban Resources). La finalidad era rehabilitar de la misma manera naves o espacios abandonados y utilizarlos como espacios para el arte contemporáneo (estudios o salas de exhibición); entre los que destacan *Rooms* o *Clock Tower Gallery x MoMA*<sup>37</sup>. En 1979, I.A.U.R. se renombra P.S.1., con el mismo objetivo de promover el arte al ofrecer un espacio donde contener colecciones y trabajos de artistas

36 Hal Foster, *El Complejo Arte y Arquitectura*, trad. José Adrián Vitier, (TURNER NOEMA, 2013), 136.

37 “Alanna Heiss and the Downtown Art Scene”, *MoMA*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1970/alanna-heiss-and-the-downtown-art-scene/](http://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1970/alanna-heiss-and-the-downtown-art-scene/)

internacionales<sup>38</sup>. Mientras que lo que ocurre en Londres, en la Turbina de la Tate Modern, es el ofrecer el espacio bajo el nombre de las comisiones *site-specific Unilever series* en los 2000<sup>39</sup>, y posteriormente *Hyundai Motors commissions* en 2014<sup>40</sup>.

Como consecuencia, este análisis de los sitios para el arte apunta a otro tipo de espacios. En el siguiente apartado se aborda la arquitectura contemporánea como espacio expositivo, específicamente la arquitectura para el coleccionismo. Se trata de espacios más espectaculares o de extenso tamaño y cierta especificidad que ofrecen, cada cierto tiempo, una serie de exposiciones a artistas contemporáneos. Se ve como una nueva fórmula que conjuga la relación del poder privado, ejercido por coleccionistas, que, en colaboración con arquitectos, buscan crear un espacio nuevo para el arte. Incluso, muchas veces se cuestiona lo que esto significa para los espacios de exhibición.

Para comprender el interés del edificio en estudio, también es fundamental considerar estos espacios que sí fueron concebidos específicamente para albergar arte contemporáneo, donde los arquitectos han sido clave en la configuración de un entorno pensado para la exhibición. En esta sección de la investigación, se explica el rol de edificios para el arte contemporáneo encargados desde el poder privado de coleccionistas o marcas de lujo, la Fundación Cartier y la Fundación Louis Vuitton.

En este contexto, se relega la Fundación de Pernod Ricard, dirigida desde el año 2023 por Antonia Scintilla. La Fundación Pernod Ricard

38 "Arte Povera al P.S.1", *MoMA*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1980/introducing-arte-povera/](http://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1980/introducing-arte-povera/)

39 "The Unilever Series Louise Bourgeois", *TATE*, 10 de abril de 2000, consultado el 12 de mayo de 2025. [www.tate.org.uk/press/press-releases/unilever-series-louise-bourgeois](http://www.tate.org.uk/press/press-releases/unilever-series-louise-bourgeois)

40 "Hyundai Motor and Tate Partnership: Hyundai Commission", *TATE*, consultado el 12 de mayo de 2025. [www.tate.org.uk/about-us/corporate-support/partnership/hyundai-motor-hyundai-commission-and-hyundai-tate-research-centre-transnational](http://www.tate.org.uk/about-us/corporate-support/partnership/hyundai-motor-hyundai-commission-and-hyundai-tate-research-centre-transnational)

contribuye al desarrollo del panorama artístico en París y el resto de Francia, situada desde 2021 próxima a la Gare Saint-Lazare de París. Este caso no tiene una colección privada o específica, pero su identidad la forjan los artistas, curadores, autores e investigadores que utilizan su espacio<sup>41</sup>. Su interés es promover la creación artística accesible a quien quiera visitarla, y también alude a la cuestión que engloba esta parte de la investigación, aunque no cumple completamente con la categoría a describirse.

## Fundación Cartier

Es entonces pertinente abordar la Fundación Cartier, que fue pensada por Alan Dominique Perrin como un lugar de exhibición para el arte, y diseñada por el arquitecto Jean Nouvel en 1994 [fig.64]. El proyecto inició con la intención de ser un ejemplo de cómo "la arquitectura contemporánea puede desafiar las nociones tradicionales de forma, materialidad y límites espaciales"<sup>42</sup>. Del mismo estilo que la Fundación Louis Vuitton, la idea fue encargar a un arquitecto de renombre para la construcción y así continuar con la fórmula conocida de arquitectura-arte. El espacio es concebido como un instrumento para los artistas, donde puedan producir y exhibir sus obras. En ella se contempla la "filosofía arquitectónica de desmetalización de Nouvel, donde la transparencia y ligereza redefinen la relación entre el edificio y su entorno"<sup>43</sup>.

El diseño de Nouvel enfatiza la materialidad transparente, con una fachada de vidrio y acero para generar una continuidad entre el interior y el exterior<sup>44</sup>.

41 The Fondation d'entreprise Pernod Ricard, "Who are we?", *The Fondation d'entreprise Pernod Ricard*, consultado el 1 de mayo de 2025, [www.fondation-pernod-ricard.com/en/who-are-we](http://www.fondation-pernod-ricard.com/en/who-are-we).

42 ArchEyes, "Fondation Cartier in Paris by Jean Nouvel and Emmanuel CATTANI and Associés", *ArchEyes-Timeless Architecture*, 6 de octubre de 2024, consultado el 13 de mayo de 2025. [archeyes.com/jean-nouvel-fondation-cartier-in-paris-dematerializing-boundaries/](http://archeyes.com/jean-nouvel-fondation-cartier-in-paris-dematerializing-boundaries/)

43 "Fondation Cartier in Paris by Jean Nouvel and Emmanuel CATTANI and Associés".

44 *Ibid.*

En el caso de Nouvel, la Fundación se muestra con una forma más simétrica, lineal, minimalista y fácil de leer, como un prisma traslúcido con varias capas superpuestas [fig.65]. Su diseño transparente busca comunicar una apertura al arte, un espacio diáfano y accesible que se rodea también de un espacio verde <sup>45</sup>. Se contempla como una arquitectura de contradicciones: material e inmaterial, entre la realidad y lo virtual, donde se difuminan perfiles de la estructura y el edificio aparece efímero, cambiante con las luces y el movimiento de las personas<sup>46</sup>.

Con este gesto arquitectónico, la Fundación reafirma su estrategia de “unir fuerzas con aquellos que trabajan para proteger y desarrollar la expresión artística”<sup>47</sup>. Asimismo, utiliza la arquitectura como herramienta para comunicar su discurso y para hacer el arte visiblemente accesible, según expresa Hans Ulrich Obrist: “Con cada exposición de la Fundación Cartier, los espacios se reinventan”<sup>48</sup>. Conforme a la opinión del crítico de arte Hans Ulrich Obrist, al ser entrevistado sobre la Fundación Cartier, menciona: “Es peculiar porque en el momento que se construye una sede para el arte contemporáneo, no sabes cuál será el arte del futuro, ni la relación que tendrá con el espacio. Y allí se han creado dos espacios muy diferenciados: la planta baja es transformable y diáfana; el sótano puede convertirse en cine o galería convencional”<sup>49</sup>. Dicho esto, se denota la intención de la arquitectura contemporánea de jugar con dos momentos, uno más vacío e intervenible que el otro, a modo de “escaparate”.

Jean Nouvel menciona que el mayor espacio se encuentra en la base del edificio, y es el de las

45      **Íbid.**

46      **Íbid.**

47      Alain Dominique Perrin, “History and missions”, *Fondation Cartier pour l’art contemporain*, consultado el 14 de mayo de 2025. [www.fondationcartier.com/en/history-and-mission/philanthropy](http://www.fondationcartier.com/en/history-and-mission/philanthropy)

48      “In conversation: Hans Ulrich Obrist and Jean Nouvel”, *FXdesign*, 2 de septiembre de 2014, consultado el 14 de mayo de 2025. [www.fxdesign.co.uk/strong-foundation-4358894/?cf-view](http://www.fxdesign.co.uk/strong-foundation-4358894/?cf-view)

49      “In conversation: Hans Ulrich Obrist and Jean Nouvel”.

exposiciones temporales, donde optó “por la ausencia total”<sup>50</sup>. La altura del edificio es de 8 metros, y se pueden ver los árboles del contexto por el vidrio que recubre la fachada. Tal como menciona Nouvel, logró en la planta base “un museo sin muros, un espacio hiperflexible”<sup>51</sup>. Jean Nouvel apunta que su motivo fue que “la Fundación Cartier no fuera un espacio neutral” <sup>52</sup>, sino que pretendía que “se estuviera dentro y fuera al mismo tiempo, y el visitante cuestionara cómo llegaron las obras allí, en medio de estos árboles”<sup>53</sup>.

Existen algunas de las instalaciones que han llamado la atención por su intento de dialogar con la arquitectura, pero no existe un punto claro de comisión *site-specific*. Entre ellas se encuentran *The Monument to Language* de James Lee Byars (1995) [fig.66], *Ellipse* de Gérard Garouste (2001) [fig.67], *Unknown Quantity* basada en los textos de Paul Virilio (2002), *Musings on a Glass Box* de Diller-Scofidio + Renfro (2014), *Freeing architecture* de Junya Ishigami (2018), *Mass* de Ron Mueck (2023) y *Breath of an architect* de Bijoy Jains (2024). Se explican a continuación algunas exposiciones y su relación con la arquitectura.

Lee Byars en 1995 presentó una instalación minimalista; consistía en una monumental esfera dorada que parecía llenar el espacio acristalado del área de exposiciones. La obra convertía a la arquitectura en una especie de marco, donde el cristal de Nouvel amplificaba la simpleza del gesto del artista. Por otro lado, Gérard Garouste con *Ellipse* se basa en la mitología, lo grotesco, lo filosófico y lo narrativo. Se instaló dentro del edificio con una estructura llena de imágenes expresivas, coloridas y llamativas, para posicionar la arquitectura del sitio nuevamente como marco de su obra. Hecho que no ocurre en *Unknown Quality* al año siguiente, donde el espacio contrastaba con la intensidad conceptual de la obra [fig.68].

50      **Íbid.**

51      **Íbid.**

52      **Íbid.**

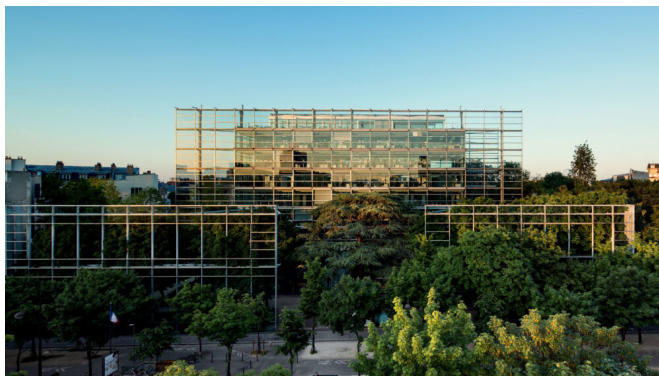
53      **Íbid.**

En otro momento, la intervención de Diller-Scofidio Renfro en 2014, *Musings in a Glass box*, fue una reflexión sobre el mismo edificio [fig.69]. Por medio de un video, la instalación sonora, el uso de la luz y la arquitectura; la instalación prácticamente descartó la transparencia del lugar para revelar sus límites, para hacer que el visitante ocupara el espacio de exposición de otra manera<sup>54</sup>.

Igualmente, con la calidad de una exposición arquitectónica, Junya Ishigami presentó *Freeing Architecture*, una instalación con sus maquetas, dibujos y conceptos que llenaban el espacio con estructuras ligeras; como una arquitectura dentro de la arquitectura [fig.70]. Una especie de diálogo entre las obras, donde el espacio expositivo de Nouvel no solo era para artistas, sino también para arquitectos.

De manera más reciente se instaló la obra *Mass* de Ron Mueck, una muestra donde se distorsionan las escalas con la colocación de obras de cráneos monumentales [fig.76]. La monumentalidad del gesto artístico modificó la percepción del espacio de Nouvel, de alguna forma lo estrechó. El vidrio de la Fundación hacía que esto fuese visible desde fuera y con ello, se volviera un espectáculo de contemplación desde el exterior.

54 “Diller Scofidio + Renfro’s “Musings on a Glass Box” Opens in Paris”, *ArchDaily*, 1 de noviembre de 2014. Consultado el 16 de mayo de 2025. [www.archdaily.com/563587/diller-scofidio-renfro-s-musings-on-a-glass-box-opens-in-paris](http://www.archdaily.com/563587/diller-scofidio-renfro-s-musings-on-a-glass-box-opens-in-paris)

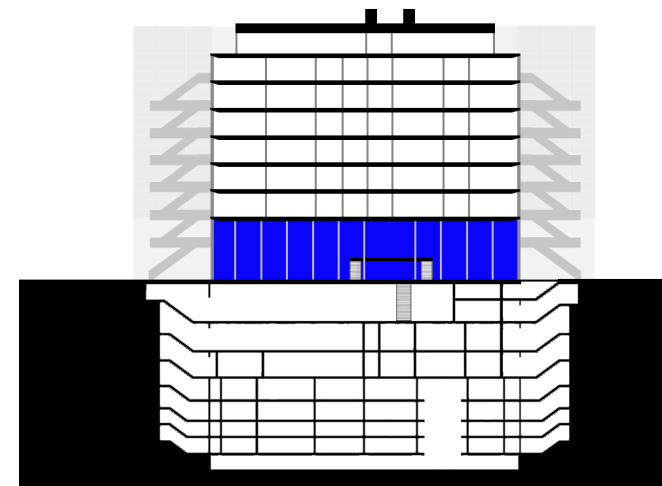


**fig.64** Fundación Cartier, Jean Nouvel.  
Fuente: ©Jean Nouvel, Emmanuel Cattani & Associés, ©Luc Boegly.

De manera más sorprendente, existen instalaciones que retaron la espacialidad museística que ofrece la Fundación y prueban la hipótesis de ocupación de un espacio diáfano de manera “libre”. Esas instalaciones en orden cronológico son: *Péril de mouton* de Huang Yong Ping [fig.71], *La Grande exposition des soucoupes volantes* de Panamarenko [fig.72], *Everything that Rises Must Converge* de Sarah Sze, *La Voilère* de Jean-Pierre Raynaud y *Gosse de peintre* de Beat Takeshi Kitano [fig.74]. Mientras Panamarenko utiliza inflables, de alguna manera resuena con los objetos metálicos flotantes de Sarah Sze [fig.73]; y en cuanto a disposición por el espacio, Huang Young Ping instala una manada que resuena con la descomposición de objetos por todo el sitio que ofrece Takeshi, y Raynaud se centra con su instalación en un punto fijo del espacio [fig.75]. Se alude así a que la teoría de Nouvel se cumple, y el espacio que ofrece muta o se transforma con las obras de arte.

Es pertinente mencionar que incluso la Fundación decide ampliarse a una segunda sede en las instalaciones de Palais-Royal, nuevamente bajo una intervención de Jean Nouvel, cuyo diseño será visible en la Bienal de Venecia de 2025<sup>55</sup>. Dicha

55 Thomai Tsimpou, “Jean Nouvel’s new Fondation



**fig.65** Sección longitudinal de la Fundación Cartier, Jean Nouvel. Marca en azul el espacio expositivo.

**fig.66** James Lee Byars,  
Monument to Language,  
1995. Fuente:  
©Fondation Cartier pour  
l'art contemporaine.



**fig.67** Gérard  
Garouste, Ellipse, 2001.  
Fuente: ©Fondation  
Cartier pour l'art  
contemporaine, ©Gérard  
Garouste, Adagp,  
©Adam Rzepka.



**fig.68** Nancy Rubins,  
Airplane Parts en  
Paul Virilio Unknown  
Quantity, 2002. Fuente:  
©Fondation Cartier pour  
l'art contemporaine,  
©Nancy Rubins, ©André  
Morin.



**fig.69** Diller  
Scofidio+Renfro,  
Musings on a Glass  
box, 2014. Fuente:  
©Fondation Cartier  
pour l'art  
contemporaine,  
©Diller Scofidio+Renfro.



**fig.70** Junya Ishigami,  
Freeing Architecture,  
2018. Fuente:  
©Fondation Cartier  
pour l'art  
contemporaine,  
©Junya Ishigami,  
©Stefan Tuchila.



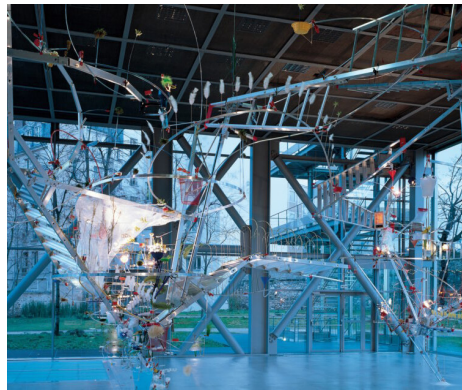
**fig.71** Huang Yong Ping,  
Péril de mouton, 1997.  
Fuente: ©Fondation  
Cartier pour l'art  
contemporaine, ©Huang  
Yong Ping, Adagp,  
Paris, ©J-P. Godeaut.

**fig. 72** Panamarenko,  
La grande exposition  
des soucoupes  
volantes, 1998. Fuente:  
©Fondation Cartier pour  
l'art contemporaine,  
©Panamarenko, ©André  
Morin.



**fig.75** Jean-Pierre  
Raynaud, La Volière  
para la exposición  
Comme un oiseau,  
1996. Fuente:  
©Fondation Cartier pour  
l'art contemporaine,  
©Jean-Pierre Raynaud,  
Adagp, Paris, fotografía  
de ©Jean-Pierre  
Godeaut.

**fig.73** Sarah Sze,  
Everything that rises  
must converge, 1999.  
Fuente: ©Fondation  
Cartier pour l'art  
contemporaine, ©Sarah  
Sze, Frank Oudeman.



**fig.76** Ron Mueck,  
Mass, 2023. Fuente:  
©Fondation Cartier pour  
l'art contemporain,  
©Jean-Pierre Dalbera.

**fig.74** Beat Takeshi  
Kitano, Gosse de  
peintre, 2010. Fuente:  
©Fondation Cartier pour  
l'art contemporain,  
©T.N GON INC.  
©Grégoire Eloy.



muestra se acompañó de una serie de conferencias en la Fondazione Giorgio Cini en Venecia, todas en torno al tema “Dynamic Architectures”, para inspirar a conversaciones sobre el futuro de las exposiciones de arte, la arquitectura y la creación interdisciplinaria, con participantes como el mismo Jean Nouvel, Andrés Jacque, Cecilia Puga, Lina Ghotmeh, entre otros<sup>56</sup>. Esta nueva sede se acercaría más a la tipología Bourse de Commerce, debido a que intervendrá un ala del Palais-Royal.

---

Cartier design goes on view during Venice Architecture Biennale”, *designboom*, 10 de mayo de 2025, consultado el 14 de mayo de 2025. [www.designboom.com/architecture/jean-nouvel-fondation-cartier-expansion-vision-venice-architecture-biennale-02-12-2025/](http://www.designboom.com/architecture/jean-nouvel-fondation-cartier-expansion-vision-venice-architecture-biennale-02-12-2025/)

56 Ellie Stathaki, “Venice sneak peek into the new Fondation Cartier pour l’art contemporain by Jean Nouvel”, *Wallpaper\**, 10 de mayo de 2025, consultado el 14 de mayo de 2025. [www.wallpaper.com/architecture/new-fondation-cartier-pour-lart-contemporain-jean-nouvel-venice-preview](http://www.wallpaper.com/architecture/new-fondation-cartier-pour-lart-contemporain-jean-nouvel-venice-preview)

## Fundación Louis Vuitton

En 2001 comienzan las pláticas de Bernard Arnault para hacer un lugar para albergar su prestigioso centro del mercado del arte, un gesto propio donde ubicar un espacio para exhibir su colección de más de 1500 obras<sup>57</sup>. En 2004 inicia el diseño Frank Gehry y en 2014 se inaugura la Fundación Louis Vuitton. Este movimiento parece ser una secuela del modelo Guggenheim, un edificio de carácter escultórico, extravagante y abstracto insertado en el Jardin d’Acclimatation au Bois Bologne <sup>58</sup> [fig.77].

El jardín donde se coloca el edificio fue abierto en 1860 por Napoleón III y la emperatriz Eugenie<sup>59</sup>. El deseo de Arnault es construir un lugar donde se pueda albergar el lujo y el arte contemporáneo, un sitio cultural llamativo y que sea claro ejemplo de los valores de su marca: la innovación, el lujo y la fantasía<sup>60</sup>.

El diseño arquitectónico de Gehry es similar a un barco; con su estructura exterior simula las velas de vidrio que envuelven al edificio como un recubrimiento<sup>61</sup>. Los volúmenes irregulares albergan 11 galerías, donde ya se había pensado que “los museos no cuelgan pinturas en las paredes de vidrio”, por lo que el arquitecto y su equipo esencialmente concibieron “un edificio dentro de un edificio”<sup>62</sup>. La forma es completamente espectacular, llamativa, escultórica, con movimiento que rompe completamente con el contexto del parque donde se localiza. Los paneles curvos de la fachada parecieran ligeros, como si flotaran con libertad; el edificio ya en sí mismo se muestra como

57 Mayer Rus, “Frank Gehry ‘s Masterful Fondation Louis Vuitton Opens in Paris”, *Architecture+Design*, 30 de septiembre de 2014. Consultado el 15 de marzo de 2025. [www.architecturaldigest.com/story/frank-gehry-fondation-louis-vuitton-arts-center-article](http://www.architecturaldigest.com/story/frank-gehry-fondation-louis-vuitton-arts-center-article)

58 Rus, “Frank Gehry ‘s Masterful Fondation Louis Vuitton Opens in Paris”.

59 Íbid.

60 Íbid.

61 Íbid.

62 Íbid.

una instalación artística [fig.78].

La construcción ocupa hormigón blanco reforzado, acero, vidrio laminado y madera como soporte para los vidrios. La intención es completamente permeable la luz natural hacia el interior del espacio expositivo, como si retomara las características del Grand Palais y las retorciera de forma dinámica y contemporánea. Gehry menciona que se proyectaba la Fundación como una oportunidad de “expandirse más allá del ámbito de un típico museo de arte”<sup>63</sup>.

Aunque para el diseño “los *icebergs* tenían que ser algo sólido para colgar las pinturas y permitir a los usuarios observar la obra de arte en contemplación”<sup>64</sup>, su condición de museo de arte innovador se replantea, ya que las galerías se muestran aún con la estética del Cubo Blanco. Mientras que, según Gehry, las áreas para la circulación se colocan como ventilaciones<sup>65</sup> y se pretende que las escaleras “asemejen una cascada de agua que fluye”<sup>66</sup>. En otras palabras, el diseño combina elementos de la arquitectura con

63 Rus, “Frank Gehry ‘s Masterful Fondation Louis Vuitton Opens in Paris”.

64 Pranjali Karnik, “Louis Vuitton Foundation by Frank Gehry: Collection of white blocks”, *Rethinking The Future*. Consultado el 14 de mayo de 2025. [www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2480-louis-vuitton-foundation-by-frank-gehry-collection-of-white-blocks/](http://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2480-louis-vuitton-foundation-by-frank-gehry-collection-of-white-blocks/)

65 Íbid.

66 Íbid.



**fig.77** Fundación Louis Vuitton, Frank Gehry. Fuente: ©Iwan Baan, ©Frank Gehry, Archdaily.

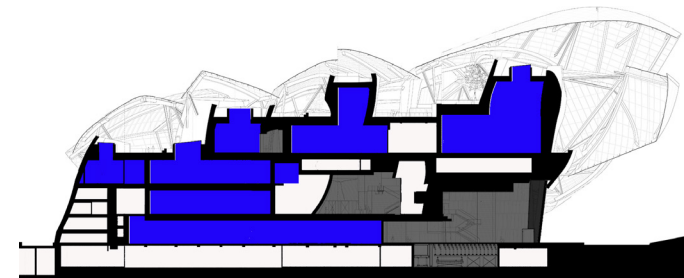
tendencia a lo espectacular y la tradición de exhibir en espacios blancos.

Las intenciones de este proyecto fueron ofrecerse como nuevo espacio para el diálogo y abierto al público, al ofrecer a artistas e intelectuales una plataforma de debate y reflexión<sup>67</sup>. La Fundación convoca cada año a artistas con las expresiones de arte más contemporáneas a ocupar un espacio designado para implementar una instalación artística, bajo el nombre de *Open Space*, que realmente termina por insertarse en alguna de las galerías de la Fundación.

El primer artista en ocupar un lugar de la Fundación es Jean-Marie Appriou (2018), seguido por Matt Copson y Anna Hulačová en el mismo año; Hoël Duret, Lauren Halsey y Meriem Bennani en diferentes momentos del año 2019; Jean Claracq (2020), Bianca Bondi (2020), Özgür Kar (2021), Lydia Ourahmane (2022), Ndayé Kouagou (2023), Alex Ayed (2023), Xie Lei (2023), Lu Yang (2024) y Portia Zvavahera (2024). Todos se desarrollan en el mismo contexto y en carácter de obras efímeras para la comisión de la Fundación.

Por abordar algunas instalaciones, un ejemplo es Jean-Marie Appriou, que desarrolló un acercamiento a la escultura con *Lips and Ears*,

67 Bernard Arnault, “Promotion of the arts”, *Fondation Louis Vuitton*, consultado el 10 de mayo de 2025. [www.fondationlouisvuitton.fr/en/fondation](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/fondation)



**fig.78** Sección longitudinal de la Fundación Louis Vuitton, Frank Gehry. Marca en azul las galerías.

donde se apropia de técnicas tradicionales para hacer una pieza monumental que se inserta en el espacio de la Fundación Louis Vuitton <sup>68</sup> de manera casi decorativa [fig.79]. O como Xie Lei, que presentó *Au-Delà*, donde por medio de muros de superficie translúcida, insertados en medio de la galería, reflejaba sus cinco pinturas a modo de fantasmagorías<sup>69</sup>[fig.80]. Su idea era cuestionar las percepciones, de manera que casi dialoga con la arquitectura misma de Gehry y sus transparencias, si no fuera porque la obra fue contenida en una galería blanca. Incluso la instalación de Bianca Bondi, *The Daydream*, donde inserta elementos de la naturaleza, sal, agua y vegetación al inspirarse en los cenotes mexicanos, creaba una experiencia irreal, multisensorial; pero no dejaba de estar contenida entre muros blancos<sup>70</sup> [fig.81].

La Fundación Louis Vuitton parece que permanece con una arquitectura performativa solo en el exterior, mientras el interior mantiene los fundamentos de las galerías del Cubo Blanco, donde los artistas se insertan pero carecen de elementos para dialogar. Sin embargo, existe una serie de proyectos que bien han logrado el diálogo con algún elemento de la arquitectura de Gehry; son las obras de *Commissions*, instalaciones permanentes hechas por artistas, específicamente para la Fundación Louis Vuitton.

Entre estas obras se encuentra *Inside the horizon* de Olafur Eliasson [fig.82]; por medio de aluminio, acero, luces LED, vidrio tintado y espejos, genera una especie de linternas amarillas que se introducen en alguno de los corredores

68 “Open Space #1 Jean-marie Appriou”, *Fondation Louis Vuitton*, consultado el 16 de mayo de 2025. [www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/open-space-1-jean-marie-appriou](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/open-space-1-jean-marie-appriou)

69 “Open Space #13 Xie Lei “Au-Delà””, *Fondation Louis Vuitton*, consultado el 16 de mayo de 2025. [www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/open-space-13-xie-lei-au-dela](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/open-space-13-xie-lei-au-dela)

70 “Open Space #8 Bianca Bondi”, *Fondation Louis Vuitton*, consultado el 16 de mayo de 2025. [www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/open-space-8-bianca-bondi](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/open-space-8-bianca-bondi)

exteriores de la Fundación. La intención de Olafur es fragmentar el espacio y disolverlo en múltiples facetas<sup>71</sup>, como un caleidoscopio, a la vez que dialogaba con la arquitectura de Gehry<sup>72</sup>.

Otra obra que se introduce en este discurso de permitir incorporarse de manera permanente a la arquitectura es *Canyon* (2022) de Katharina Grosse [fig.85]. La instalación se compone de ocho hojas de aluminio de 5 mm a modo de pétalos, rociados con pintura acrílica y conectados por una viga. La obra nace como respuesta a la pregunta de la artista sobre “¿cómo puede aparecer una pintura en un espacio sin pavimento ni muros, donde circulan aire, luz, flujos y energías?”<sup>73</sup>. Esta obra surge completamente como un eco de la construcción de la Fundación, una concepción de un diálogo entre artista y arquitecto. Las curvas, la forma y la disposición monumental eran dispuestas colgantes desde lo alto del edificio, en un interior de doble altura. La pieza de *Canyon* se crea como una apología del “barco” de Gehry.

Una comisión más es la de Adrián Villar Rojas, *Where the slaves live*, del año de la inauguración, 2014 [fig.84]. Es una escultura viviente, vernácula, que toma objetos y elementos orgánicos e inorgánicos provenientes de las raíces latinoamericanas del artista. Como una especie de composta de cosas que resultan de la interacción con el medio ambiente. Opuesto a la obra colorida de Ellsworth Kelly, *Colored Panels* del mismo año (2014) [fig.83]. Diseñadas para el auditorio, los paneles son de diferentes tamaños y aspectos, que contrastan con los muros blancos y la superficie de cristal de la envolvente del auditorio del edificio <sup>74</sup>.

71 “Inside the horizon”, *Fondation Louis Vuitton*, consultado el 13 de mayo de 2025. [www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/inside-the-horizon](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/inside-the-horizon)

72 “Inside the horizon”, *Olafur Eliasson*, consultado el 13 de mayo de 2025. [olafureliasson.net/artwork/inside-the-horizon-2014/](http://olafureliasson.net/artwork/inside-the-horizon-2014/)

73 “Canyon”, *Fondation Louis Vuitton*, consultado el 13 de mayo de 2025. [www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/canyon](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/canyon)

74 “Colored panels (red, yellow, blue, green, violet)”,

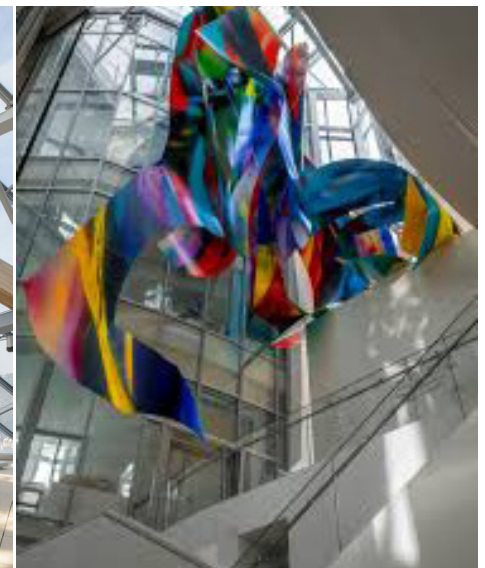
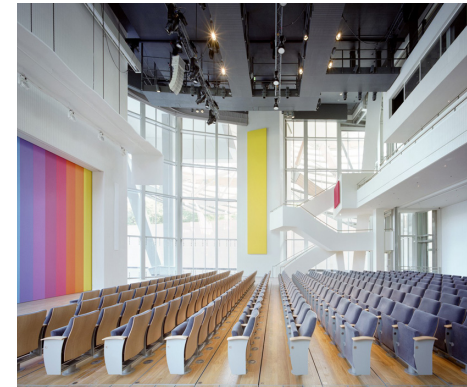
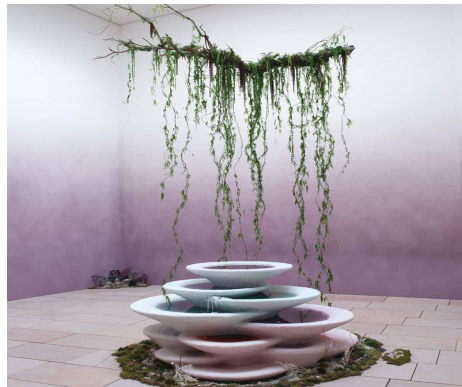
**fig.79** Jean-Marie Appriou, Lips and Ears, en Fundació Louis Vuitton, 2018. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.



**fig.80** Xie Lei, Au-Delà, en Fundació Louis Vuitton, 2023. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.



**fig.81** Bianca Bondi, The Daydream, en Fundació Louis Vuitton, 2020. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.



(superior)  
**fig.82** Olafur Eliasson, Inside the horizon, en Fundació Louis Vuitton, 2014. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.

(central)  
**fig.83** Ellsworth Kelly, Colored panels y Séctrum VIII, en Teatro Fundació Louis Vuitton, 2014. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.

(inferior izquierda)  
**fig.84** Adrián Villar Rojas, Where the slaves live, en Fundació Louis Vuitton, 2014. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.

(inferior derecha)  
**fig.85** Katherina Grosse, Canyon, en Fundació Louis Vuitton, 2022. Fuente: ©Fondation Louis Vuitton.

Quizá estas dos últimas obras son más sencillas, pero dialogan de alguna manera con el espacio para el que fueron concebidas.

La Fundación Louis Vuitton es un ejemplo del paso del tiempo, de la consolidación de las galerías tradicionales inmersas en la arquitectura contemporánea. Las intenciones del coleccionista Arnault eran las de contener su propia colección y al mismo tiempo innovar con las exposiciones de artistas invitados, pero es otra tipología de arquitectura-arte donde traspasa la modalidad de comisiones pensadas para el lugar específico.

---

*Fondation Louis Vuitton*, consultado el 13 de mayo de 2025.  
[www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/colored-panels-red-yellow-blue-green-violet](http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artworks/colored-panels-red-yellow-blue-green-violet)

**DENTRO DE LA  
BOURSE DE COMMERCE:  
ARQUITECTURA PARA EL  
COLECCIONISTA DE ARTE**

## B. Dentro de la Bourse de Commerce: arquitectura para el coleccionista de arte

### B.1. El coleccionismo como proyecto arquitectónico: la Fundación Pinault de Île Seguin a Venecia

El coleccionismo de arte se encuentra históricamente ligado al gusto y al poder, y en la actualidad ha evolucionado como una práctica que combina intereses culturales, políticos y económicos. El coleccionismo no solo implica el adquirir obras, sino también el construir narrativas, por lo que se convierte en un archivo. Jacques Derrida escribió: “No hay poder político sin control del archivo”<sup>1</sup>. En este sentido, los coleccionistas contemporáneos adoptan metodologías archivísticas que preservan y construyen memoria y autoridad cultural. Como señala Boris Groys, el archivo produce cambios porque implica selección, exclusión y memoria<sup>2</sup>. No es solamente una acumulación de objetos, sino que adquieren un significado y relevancia a través de su narrativa histórica.

Sin embargo, el coleccionismo también es parte activa del mercado del arte, donde las obras son los activos financieros. Según el informe “Art Market 2024” de Art Basel & UBS, el mercado global alcanzó la cifra de 65 mil millones de dólares, y los coleccionistas representan un rol central en la especulación y circulación del valor<sup>3</sup>. Las ferias, subastas y plataformas digitales refuerzan esa lógica, donde el archivo es también una posible

1 Jacques Derrida, *Mal de Archivo: Una impresión freudiana*, (Trotta, 1997).

2 Boris Groys, “5. The Art of Totality”, en *The Landscape of Stalinism*, (University of Washington Press, 2011).

3 Art Basel & UBS, *Global Art Market Report 2024*, 18 de febrero de 2025, consultado el 20 de mayo de 2025. [www.ubs.com/global/en/our-firm/art/art-market-insights/download-survey-report-2024.html](http://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/art-market-insights/download-survey-report-2024.html)

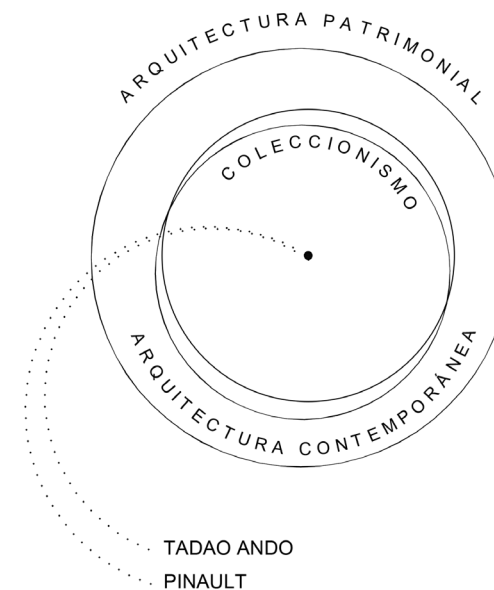


fig.86 Diagrama representativo de la temática del capítulo. Elaboración propia.

estrategia de marketing.

El auge del coleccionismo de arte contemporáneo comenzó en los años ochenta, pero fue en el cambio de milenio el periodo donde muchas colecciones privadas iniciaron su carrera por institucionalizarse mediante fundaciones propias. El coleccionismo se convirtió así en un símbolo de estatus, poder cultural y liderazgo económico. En ese contexto, Pinault y Arnault protagonizan una pugna tanto en el mercado del arte como en la industria del lujo, disputándose firmas como Louis Vuitton, Gucci e Yves Saint Laurent. El punto de quiebre sucede en 1999, cuando Pinault adquiere la casa de subastas Christie's y expresa su deseo de construir un museo para su colección.

Pinault se interesa en el coleccionismo desde que visita una galería y compra un cuadro de Paul Sérusier al final del siglo XX<sup>4</sup>, pero progresivamente se interesaría más en el arte de su propia época. Bajo este contexto de coleccionar arte, la rivalidad

4 “Francesco Dal Co fifteen questions. François Pinault fifteen answers”, en *Tadao Ando for François Pinault from Île Seguin to Punta della Dogana*, ed. Francesco Dal Co, (Electa architettura, 2009), 248.

entre los empresarios franceses, que también iniciaban sus fortunas y colecciones en ese periodo, François Pinault y Bernard Arnault. Ambos han contribuido a reposicionar a París como un centro clave para el arte y la arquitectura contemporánea.

Entender el ejercicio del poder en esta investigación es entender el rol del coleccionismo en el siglo actual. Por ello es de suma relevancia mencionar dos nombres representativos, François Pinault y Bernard Arnault. El primero, porque la Bourse de Commerce alberga su colección, y el segundo, que se ha mencionado previamente por la Fundación Louis Vuitton, porque también opera bajo estrategias que fomentan el crecimiento cultural de París. Ambos coleccionistas utilizan su poder adquisitivo en áreas de interés público y alcance social; aparte del coleccionismo, ambos operan grandes firmas de lujo como Louis Vuitton, Gucci, Yves-Saint Laurent, entre otras.

Visto de otra manera, los coleccionistas influyen en el mercado del arte, y ocupan más espacios con el mercado de las marcas de lujo, que, tal como se ha visto, algunas veces se entremezclan. Boris Groys, en su texto “Collector as Curator: Collecting in the Post-Internet Age”, resalta que las colecciones invariablemente se convierten en objeto del escrutinio público<sup>5</sup>. Pero más allá, su influencia cala en la actualidad de una misma ciudad, en una misma área, y considera la arquitectura como su herramienta.

En la entrevista que Francesco Dal Co le realiza a Pinault, se le cuestionó sobre sus intereses en el coleccionismo. A lo que él responde que su interés es el mercado del arte y el apoyo a los artistas que sigue desde antes, pero sobre todo los artistas con conceptos de ruptura<sup>6</sup>. Mientras que Arnault ofrece otro enfoque más mercantil en relación con

5 Boris Groys, “2: Collector as Curator: Collecting in the Post-Internet Age”, en *Collecting in the Twenty-First Century* (Boydell and Brewer, 2022). doi.org/10.1515/9781800103382-003.

6 “Francesco Dal Co fifteen questions. François Pinault fifteen answers”, 249.

los artistas de su colección. El dueño de la firma de Louis Vuitton y encargado de proyectos de la marca realiza colaboraciones para sus bolsas intervenidas por artistas de talla internacional, de quienes también adquiere sus obras para formar parte de su colección de arte; entre estas, bolsas de Frank Gehry, Yayoi Kusama o Murakami.

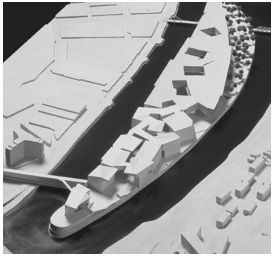
En otro momento, Dal Co le cuestiona a Pinault sobre cómo es dar el paso de ser un coleccionista a convertirse en mecenas y si siente que eso se consolida con su Fundación, en dos sedes en Venecia, a lo que Pinault responde que él tenía el deseo de exhibir al público lo que coleccionaba. Interesado en exponer al público el arte que no es estático, sino que es heterogéneo en temporalidades, orígenes culturales y técnicas. Pinault expresa que pretende que su colección sea “exhibida en un espacio dinámico que en sí mismo es parte del proceso creativo, especialmente cuando los artistas son invitados a satisfacer sus necesidades de crear en respuesta a un encuentro específico con el público”<sup>7</sup>. En resumen, a continuación se aborda otra característica del estudio: la arquitectura contemporánea para el coleccionismo desde la visión de Pinault Collection [fig.86].

En 2001 Pinault promueve un concurso para un proyecto museístico en Île Seguin, París, en el que participaron estudios como OMA, MVRDV, Dominique Perrault y Tadao Ando, quien finalmente fue seleccionado. Sin embargo, el proyecto fue cancelado por las autoridades parisinas en 2004<sup>8</sup>. Pinault trasladó entonces su iniciativa a Venecia, donde encargó a Ando la transformación del Palazzo Grassi (2006) y la Punta della Dogana (2009), ambos hoy sedes de su colección<sup>9</sup>.

7 “Francesco Dal Co fifteen questions. François Pinault fifteen answers”, 249. (Traducido por la autora)

8 François Pinault, “Île Seguin: je renonce, par François Pinault”, *Le Monde*, 9 de mayo de 2005, consultado el 2 de junio de 2025. [www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/09/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault\\_647464\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/09/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault_647464_3232.html).

9 Francesco Dal Co, *Tadao Ando for François Pinault From Île Seguin to Punta della Dogana*, (Electa architettura,



**fig.87** Steven Holl Architects, fotografía de la maqueta del concurso Ile Seguin Fondation Francois Pinault, 2001. Fuente: ©Steven Holl.

El sitio donde se proyectó la primera propuesta para la sede parisina de Pinault era propiedad de Louis Renault en 1919<sup>10</sup>; en el comienzo, esta isla a orillas del Sena era parte de un proyecto para un espacio recreativo para los trabajadores de la fábrica Renault. Pero el mismo propietario transformó la idea y generó una planta de construcción ultramoderna, una fábrica que competía con otras industrias automotrices de talla internacional <sup>11</sup>. Los equipos del concurso, sin mencionar a Tadao Ando, eran <sup>12</sup>:

La arquitecta francesa Manuelle Gautrand propuso una estructura con forma trapezoidal de cuatro plantas, dispuesta a manera de abanico, recubierta con una especie de material translúcido brillante que envuelve todo. Generaba una especie de dinamismo con el sitio, a la vez que rompía totalmente con el contexto <sup>13</sup>.

Steven Holl se centraba en la creación de galerías y espacios vacíos, con formas aleatorias, igualmente con un movimiento a través del sitio, sin uniformidad o asimetría [fig.87]. Planteó un lugar para la reflexión, para convivir entre piezas de artistas internacionales, el conjunto como un edificio dividido en tres tipos de espacios principales, cada uno insertado en el otro: una cosa dentro de una cosa, dentro de una cosa <sup>14</sup>.

2009), 24.  
10 "Ile Seguin, Renault 's historic home", *Renault Group*, consultado el 7 de junio de 2025. [www.renaultgroup.com/en/magazine/our-group-news/ile-seguin-renaults-historic-home/](http://www.renaultgroup.com/en/magazine/our-group-news/ile-seguin-renaults-historic-home/).

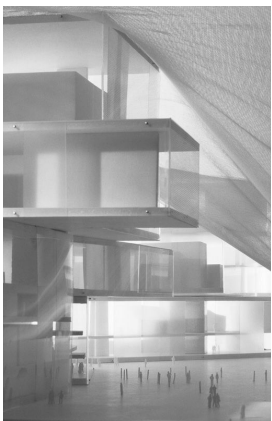
11 Bostjan Bugarc, "The Ile Seguin Renault Factory", *Architectuur*, 18 de mayo de 2017, consultado el 14 de marzo de 2025. [architectuur.com/architecture/the-ile-seguin-renault-factory](http://architectuur.com/architecture/the-ile-seguin-renault-factory)

12 Amy Serafin, "Tadao Ando and François Pinault win Best Double Act: Wallpaper\* Design Awards 2021", *Wallpaper\**, 28 de enero de 2021, consultado el 3 de junio de 2025. [www.wallpaper.com/architecture/wallpaper-design-awards-2021-tadao-ando-francois-pinault](http://www.wallpaper.com/architecture/wallpaper-design-awards-2021-tadao-ando-francois-pinault).

13 "Contemporary art Foundation", *Manuelle Gautrand Architecture*, consultado el 7 de junio de 2025. [manuelle-gautrand.com/projects/contemporary-art-foundation/](http://manuelle-gautrand.com/projects/contemporary-art-foundation/)

14 "Ile Seguin (Fondation François Pinault)", *Steven Holl Architectes*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.stevenholl.com/project/ile-seguin/](http://www.stevenholl.com/project/ile-seguin/)

**fig.88** DPA, fotografía de maqueta del concurso Pinault Foundation for Contemporary Art, 2001. Fuente: ©Dominique Perrault Architecture



Rem Koolhaas pretendía reinterpretar los espacios de almacenamiento y buscaba hacerlos visibles al público, entre los espacios de exhibición y los recorridos [fig.89]. La isla Seguin era posicionada como el nuevo espacio emergente, un centro vibrante a escala regional para atraer visitantes. No era planteado un museo, sino como una colección privada: una colección donde los visitantes y el trabajo se proyectaban como lo más importante<sup>15</sup>.

Por otro lado, los arquitectos de MVRDV propusieron un proyecto donde el museo estaba pensado como un complejo de arte que incluía; museo, estudios de artistas, archivos, oficinas, centro de medios, instalaciones de servicios y espacios comerciales. Era un espacio en el que el visitante se rodeaba de todas las funciones del museo [fig.90]. Se concibe como un espacio con enlaces urbanos directos, entre cielo y tierra, plaza y cielo<sup>16</sup>.

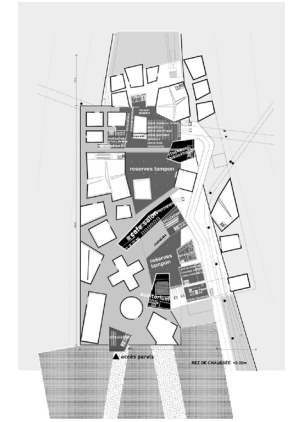
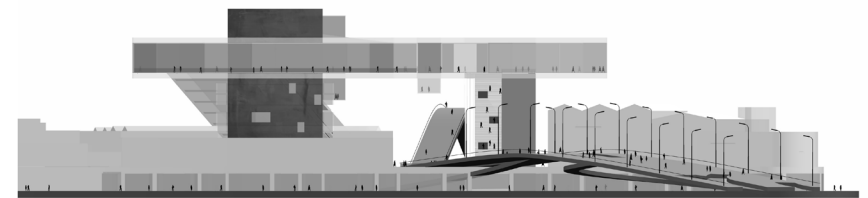
En otra propuesta, Dominique Perrault utilizó una malla metálica para envolver el proyecto del museo y sugerir un espacio protegido del exterior [fig.88]. Buscaba crear un nuevo volumen sin precedentes, mientras creaba un paisaje que se desarrollaba con una presencia misteriosa, una desmaterialización<sup>17</sup>.

[www.stevenholl.com/project/ile-seguin/](http://www.stevenholl.com/project/ile-seguin/)

15 "Fondation Pinault", *OMA*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.oma.com/projects/fondation-pinault](http://www.oma.com/projects/fondation-pinault)

16 "Musée Pinault", *MVRDV*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.mvrdv.com/projects/137/musee-pinault](http://www.mvrdv.com/projects/137/musee-pinault)

17 "François Pinault. Fondation for contemporary art", *Dominique Perrault Architecture*, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.perraultarchitecture.com/en/projects/2539-francois-pinault-foundation-for-contemporarv-art.html](http://www.perraultarchitecture.com/en/projects/2539-francois-pinault-foundation-for-contemporarv-art.html)



**fig.89** OMA. Planta del concurso Fondation Pinault, 2001, Fuente: ©OMA.

**fig.90** MVRDV. Sección del concurso Musée Pinault, 2001. Fuente: ©MVRDV.

## Tadao y Pinault: Île Seguin

El proyecto de Tadao Ando para Île Seguin era un edificio de hormigón de 28 metros de altura, sostenido por pilotes, que buscaba interpretar la monumentalidad de una catedral y la introspección de una capilla, por lo que formuló una arquitectura eterna, como templo para la colección Pinault<sup>18</sup>. Tras anunciar la victoria de Tadao Ando y posterior al inicio de la construcción de la obra, el coleccionista y el gobierno de París deciden interrumpir tajantemente la construcción del centro de arte<sup>19</sup>. No queda claro cuáles eran los intereses que convergen en esta decisión, pero es un hecho que solamente reformula la decisión de construir una sede para la colección Pinault.

Posteriormente, François Pinault refuerza la colaboración con Tadao Ando, ahora en Venecia. En el año 2006, la Fundación Pinault inaugura su colección privada de arte en el Palazzo Grassi y en 2009 en Punta della Dogana. Con esto es relevante señalar que Pinault decide instalarse en dos estructuras con historia, dos espacios arquitectónicos que tienen capas que reflejan el paso del tiempo y se entremezclan con el presente a manos del arquitecto japonés que, a partir de ahora, se cobija bajo el ala del coleccionista. Este se convierte en un caso claro de mecenazgo; no solo Pinault actúa como mecenas de artistas, sino también del arquitecto.

Nuevamente, en una entrevista con Pinault, Francesco Dal Co se posiciona con una pregunta sobre cómo percibe la relación de Tadao como arquitecto y su paralelo con el arte de su preferencia, a lo que el coleccionista responde: “Grandes obras de arte trascienden el objeto que está en su origen para convertirse en una expresión de la visión del

<sup>18</sup> “New project in Paris by Tadao Ando”, *DOMUS: Scopri la Storica Rivista di Architettura, Design e Arte*, 31 de octubre de 2001, consultado el 1 de mayo de 2025. [www.domusweb.it/en/architecture/2001/10/31/new-project-in-paris-by-tadao-ando.html](http://www.domusweb.it/en/architecture/2001/10/31/new-project-in-paris-by-tadao-ando.html).

<sup>19</sup> Serafin, “Tadao Ando and François Pinault win Best Double Act: Wallpaper\* Design Awards 2021”.

creador. Similar, grandes edificios nos ofrecen espacios entrar en comunicación con la esencia de la existencia”<sup>20</sup>. Lo que termina por confirmar la relación de mecenazgo entre el coleccionista y el arquitecto.

La primera interacción del ganador del Pritzker (1995) con un museo fue la construcción en Kobe del Hyogo Prefectural Art Museum (2002)<sup>21</sup>. Aunque el proyecto que Tadao Ando diseña para el museo de Osaka, donde propone la inserción de un “huevo” —pese a que no llegó a construirse—, esa ideología se conserva para la intervención en los Palacios Venecianos<sup>22</sup>. Dos edificios que contienen, en primer lugar, parte de la colección de arte de Pinault, pero que también convergen con las ideas del arquitecto japonés en la forma de relacionar la arquitectura con los edificios históricos: las figuras geométricas, la luz y el hormigón<sup>23</sup>.

## El Palazzo Grassi + Teatrino y La Punta della Dogana

Repasar la historia de Pinault en su relación con el coleccionismo y la arquitectura conlleva mencionar su aporte en esas dos sedes venecianas: Palazzo Grassi y la Punta della Dogana. Al tener en mente al arquitecto, Pinault restaura dos espacios en Venecia y comienza su idea de exponer su colección en una ciudad relevante para el arte. En

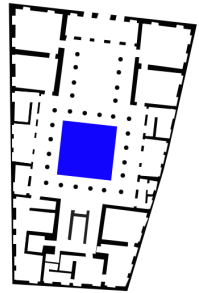
<sup>20</sup> “Francesco Dal Co fifteen questions. François Pinault fifteen answers”, en *Tadao Ando for François Pinault from Ile Seguin to Punta della Dogana*, ed. Francesco Dal Co. (Electa architettura, 2009), 250.

<sup>21</sup> “Yinji Space - Tadao Ando x Hyogo Prefectural Museum of Art”, *Yinji Space-Discovering the Beauty of Global Interior Design*, consultado el 7 de junio de 2025. [yinjispace.com/article/Tadao-Ando-Hyogo-Prefectural-Museum-of-Art.html](http://yinjispace.com/article/Tadao-Ando-Hyogo-Prefectural-Museum-of-Art.html).

<sup>22</sup> Tadao Ando, “Architecture as a ‘jewel box’ to stimulate the city”, en *Tadao Ando Recent Projects 3*, (A.D.A. EDITA Tokyo, 2021), 9.

<sup>23</sup> “Francesco Dal Co fourteen questions. Tadao Ando fourteen answers”, en *Tadao Ando for François Pinault from Ile Seguin to Punta della Dogana*, ed. Francesco Dal Co. (Electa architettura, 2009), 258.

**fig.91** Planta del Palazzo Grassi, de Tadao Ando. Marca en azul el atrio como espacio expositivo.



donde el Palazzo Grassi mantiene la estructura histórica [fig.91], mientras que en Punta della Dogana se restauró para instalar en su interior galerías de exhibición. En este sentido, inicia ahí la propuesta de *Carte Blanche* para los artistas, que se verá posteriormente, y es aquí también donde Tadao Ando explora gestos sencillos en el diseño de intervenciones para edificios históricos.

El Palazzo Grassi fue un palacio veneciano del siglo XVIII de Giorgio Massari, ubicado frente al Gran Canal; es una estructura cargada de historia y ornamentos<sup>24</sup>. Al intervenir para convertirlo en un centro para el arte contemporáneo, Ando aplica su lenguaje radical dentro de un edificio que es todo lo contrario: ornamentado y jerárquico<sup>25</sup>. Este planteamiento se convierte en un antecedente relevante para la Bourse de Commerce. Pertenecía a FIAT desde 1980, y fue reformado por el arquitecto Gae Aulenti; mientras que ya había albergado exposiciones desde entonces<sup>26</sup>. Pero por decisión de Paolo Costa y Giandomenico Romanelli, el director de los museos de Venecia, en 2005 se le otorga al Grupo Artemis de François Pinault el control del edificio<sup>27</sup>. Reformado también como anexo del Palacio Grassi, el Teatrino ocupa la parte de lo que antes era un teatro al aire libre<sup>28</sup>.

La existencia de Punta della Dogana, por el contrario, es posterior a la presencia de almacenes de sal en la región Dogana da Mar de Venecia, en el siglo XV<sup>29</sup>. Este es un caso donde la propia administración de Venecia prioriza la renovación de los antiguos almacenes para hacer un conjunto dedicado al arte<sup>30</sup>. En ese entonces, se organizó un concurso donde participó: Guggenheim Foundation

24 *Íbid.*, 258.

25 *Íbid.*, 258.

26 Francesco Dal Co, *Tadao Ando for François Pinault From Ile Seguin to Punta della Dogana*, 2a. ed. (Electa architettura, 2009), 24.

27 *Íbid.*, 24.

28 *Íbid.*, 25.

29 *Íbid.*, 23.

30 Dal Co, *Tadao Ando for François Pinault From Ile Seguin to Punta della Dogana*, 25.

+ Zaha Hadid y Pinault Collection + Tadao Ando. Al final, en 2007, el gobierno de Massimo Cacciari decide firmar con Pinault<sup>31</sup> para la creación del Centro de Arte Contemporáneo de Punta della Dogana<sup>32</sup>. Para la intervención en Punta della Dogana, Tadao Ando contrasta la apariencia de los muros de tabique, expuestos durante la restauración, con la forma y materialidad del espacio central<sup>33</sup>. Desde el principio, Ando propone un espacio central como un patio de exhibiciones; en un inicio, un cilindro que se modificó en un cubo de hormigón<sup>34</sup>.

El resultado de la intervención es una serie de decisiones donde Ando contrapone al edificio del siglo XVII adiciones y sustracciones de volúmenes y superficies que estratifican los espacios y los organizan. Mientras que hace visible la arquitectura del pasado, superpuesta con la del presente<sup>35</sup>. En esta intervención se permite la incorporación de la luz natural en los espacios de exhibición, no solo de manera cenital, sino también por las aberturas laterales de la estructura anterior.

En resumen, la estrategia de Tadao Ando en Punta della Dogana es mantener intacta la estructura original e histórica de los antiguos

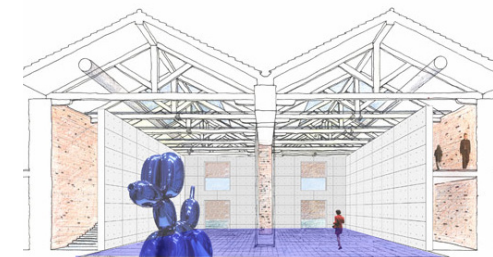
31 Gonzalo García Moreno, "Centro de Arte Contemporáneo Punta della Dogana por Tadao Ando", *Metalocus*, 17 de julio de 2021. Consultado el 14 de mayo de 2025. <https://www.metalocus.es/es/noticias/centro-de-arte-contemporaneo-punta-della-dogana-por-tadao-ando>

32 Dal Co, *Tadao Ando for François Pinault From Ile Seguin to Punta della Dogana*, 26.

33 *Íbid.*, 27.

34 *Íbid.*, 26.

35 *Íbid.*, 26.



**fig.92** Sección de Punta della Dogana, de Tadao Ando. Marca en azul el espacio expositivo. Fuente: ©Tadao Ando

almacenes que ahí existían<sup>36</sup>. Es en el espacio del cuadrado central donde se instalan dos columnas de tabique, y lo convierte en el espacio significativo del edificio actual; un elemento simbólico<sup>37</sup> [fig.92].

Tadao Ando menciona en una entrevista con Francesco Dal Co lo que toma en cuenta en el proceso de diseñar una intervención arquitectónica, que será el contenedor para una colección de arte, y cómo esa arquitectura generará un diálogo con las obras artísticas: “Al insertar en mi arquitectura el arte contemporáneo, que es una entidad totalmente autosuficiente, se creará un espacio con vitalidad. Creo que esta química es más dramática en los proyectos de renovación de valor histórico”<sup>38</sup>. Y lo complementa posteriormente con la respuesta:

“Mi enfoque al diseñar un museo no es crear un espacio adecuado para exhibir arte contemporáneo general [...] El arte contemporáneo sobresaliente es una entidad autónoma que crea su propio mundo. Para provocar un choque entre el arte y mi arquitectura, intento diseñar el museo para que exista como una entidad separada, que se corresponda con mi propia sensibilidad. Creo, que nace una nueva cultura cuando diferentes puntos de vista chocan en un lugar”<sup>39</sup>.

La táctica empleada por el arquitecto japonés de insertar cubos de hormigón dentro de los inmuebles históricos preexistentes que no serían demolidos ni modificados. El trabajo en Venecia genera interiores específicos para el arte, donde se presentan exposiciones curadas en las cuales se muestran obras de diversos artistas u obras site-specific, como Hors-sol de Tatiana Trouvé, creada para el Palazzo Grassi en 2025 [fig.94].

36 Tadao Ando Architect & Associates, “Architectural Concept” en *Tadao Ando for François Pinault From Ile Seguin to Punta della Dogana*, Ed. Francesco Dal Co, (Electa architettura, 2009), 105.

37 *Ibid.*, 105.

38 “Francesco Dal Co fourteen questions. Tadao Ando fourteen answers”, 258.

39 *Ibid.*, 258.

Este ejemplo, por mencionar alguno, cubre el pavimento de mármol del atrio con objetos o imágenes de cosas que normalmente se encuentran en las carreteras, con la intención de crear una especie de cartografía o mapa en el asfalto. La constelación que propone Trouvé, formada así por elementos de ciudades como París, Londres, Roma, Venecia y Nueva York, sugiere las conexiones entre sistemas subterráneos de las metrópolis, todas poderosas y sedes del control del mundo en algún momento de la historia. Al modificar de esta manera la parte central del Palacio, la artista ha contribuido a reflexionar no solamente sobre las circunstancias actuales de las ciudades mencionadas, sino también sobre lo que ocurre debajo de las ciudades, las redes de aguas y la forma en la que todo llega a los mares y océanos.

Al hablar del edificio de Palazzo Grassi, se le otorgó en 2013 libertad absoluta en el mismo sitio al artista Rudolf Stingel, y en contraste con Trouvé, el artista italiano utilizó otra materialidad para llenar todo el atrio y las salas con alfombra. El mismo Stingel ha llevado a cabo una investigación sobre la relación entre las obras y el espacio de exhibición [fig.97]. Para Stingel, la alfombra es el medio con el cual se puede acercar a la arquitectura del lugar<sup>40</sup>. Y en contraste, con la materialidad de la obra *La pelle* (2019) de Luc Tuymans [fig.96]; una pintura a mayor escala que también ocupa el atrio del palacio, y es parte de los artistas invitados por Pinault a ocupar parte de la sede de su Fundación<sup>41</sup>.

A estas expresiones se contraponen, así mismo, Joana Vasconcelos en 2011 con *Contaminación* [fig.98]. Una obra textil a modo de tentáculos que invade el atrio y el resto del interior del palacio fue parte de una exhibición que ocupó el protagonismo

40 “Rudolf Stingel”, *Pinault Collection*, consultado el 4 de mayo de 2025, [www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/rudolf-stingel](http://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/rudolf-stingel).

41 “La pelle”, *Studio Luc Tuymans*, consultado el 4 de mayo de 2025. [www.luctuymans.be/event/la-pelle/](http://www.luctuymans.be/event/la-pelle/)

del mismo sitio donde se han colocado los artistas anteriormente nombrados<sup>42</sup>. Vasconcelos reafirma que “esta explosión de componentes y colores es un verdadero canto a la hibridación; esta exposición trasciende orígenes, generaciones y épocas culturales; la propia arquitectura del Palazzo Grassi acentúa este tema y proporciona al visitante una vista casi panorámica de las obras expuestas, al tiempo que permite una variedad infinita de experiencias artísticas”<sup>43</sup>.

El atrio del Palazzo Grassi se puede ver como el sitio donde han confluído diferentes artistas. Su arquitectura del siglo XVIII combina simetría, columnas, mármol y luz cenital, junto a las remodelaciones de hormigón de Ando. No es ni un espacio neutro, ni una galería blanca, ni un recinto sacro; solamente existe el discurso de dos temporalidades. Enseguida que Stingel cubre por completo este espacio con alfombra (y el resto de las salas de exposiciones), termina por envolver desde el interior la arquitectura, y elimina así rastros de lo que es, a la vez que se encarnaba con el edificio y el ornamento se vuelve parte de la estructura.

Por el contrario, Trouvé no ocupa el atrio en su totalidad, sino que solo la superficie central del pavimento, al igual que Tuymans y su pintura. Mientras que la obra de Vasconcelos llenaba sobre todo la altura, la verticalidad y, así mismo, los tentáculos de su obra se esparcieron por el resto de salas. Incluso en 2012, Urs Fischer instaló una maqueta 1:1 de una especie de estudio [fig.95]. Cada artista a su manera distorsiona el espacio, lo transforma, lo recubre o lo vacía.

Pero un caso aún más sorprendente que ocurre en el mismo atrio es la instalación de Doug Wheeler de 2014 [fig.93]. En ella se coloca un material blanco,

<sup>42</sup> “Contamination, 2008-2010”, *Pinault Collection*, consultado el 4 de mayo de 2025. [lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/contamination](https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/contamination)

<sup>43</sup> “The world belongs to you”, *Joana Vasconcelos*, consultado el 4 de mayo de 2025. [www.joanavasconcelos.com/en/exhibition/world-belongs-you](https://www.joanavasconcelos.com/en/exhibition/world-belongs-you)

como una pantalla, que desdibuja completamente la escena. Solo es posible distinguir el atrio por los fragmentos de mármol del pavimento y algunas columnas que quedan fuera de la obra. Esta imagen termina por mostrar la variedad de circunstancias que suceden en un espacio expositivo dejado deliberadamente a disposición del arte. Inclusive estas escenas apuntan a ser antecedente de la posterior Rotonda en la Bourse de Commerce y su comportamiento frente a las obras que admite.

**fig.93** Doug Wheeler, D-N SF 12 PG VI, Illusion of light, en atrio Palazzo Grassi, 2014. Fuente: ©Palazzo Grassi, Pinault Collection, ©Doug Wheeler, David Zwirner.



**fig.94** Tatiana Trové, Hors-Sol, atrio Palazzo Grassi, 2025. Fuente: ©Palazzo Grassi, Pinault Collection, Marco Cappelletti y Giuseppe Miotto.



**fig.95** Urs Fischer, Madame Fisscher, atrio Palazzo Grassi, 2012. Fuente: ©Palazzo Grassi, Pinault Collection, ORCH orsenigo\_chemollo, Galerie Eva Pressenhuber.



**fig.96** Luc Tuymans, La pelle, atrio Palazzo Grassi, 2019. Fuente: ©Palazzo Grassi, Pinault Collection, Matteo De Fina.



**fig.97** Rudolf Stingel, Untitled, atrio Palazzo Grassi, 2013. Fuente: ©Barbara Zanon, Getty images.



**fig.98** Joana Vasconcelos, Contaminación, exposición colectiva Palazzo Grassi, 2011. Fuente: ©Joana Vasconcelos.

**CÍRCULO DENTRO  
DEL CÍRCULO.  
TADAÑO ANDO**

## C. Círculo dentro del círculo. Tadao Ando

### C.1. De mercado a museo: historia y transformaciones de la Bourse de Commerce

Hablar de un edificio de la magnitud de la Bourse de Commerce implica abordar el aspecto histórico de la arquitectura, que es clave para entender el peso que generan las intervenciones del arte con el aspecto contemporáneo. Los inicios de la arquitectura han marcado incluso la elección de la forma, en este caso en particular: la función rige la estructura. De tal forma, como se podrá ver posteriormente en el análisis, la estructura o la forma son parte relevante del concepto que lleva al diseño y la intervención de Tadao Ando: el reflejo de la arquitectura contemporánea. En esta sección, se esclarece el paso del edificio de un almacén de trigo o cereales a un espacio de exhibición de una de las colecciones más relevantes de arte contemporáneo.

Después de que se confirma la remodelación de la Bourse de Commerce para albergar la Pinault Collection, en el año 2019, Ando propone una intervención basada en la idea de “un círculo dentro de otro círculo<sup>1</sup>”. Este gesto formal opera también como una metáfora estructural para esta investigación: los círculos concéntricos aluden a capas de significado superpuestas. El círculo arquitectónico de Ando se inscribe en el edificio histórico; este, a su vez, se enmarca en el sistema del coleccionismo contemporáneo, que constituye una forma de poder cultural. A su vez, todo ello

<sup>1</sup> “Tadao Ando transforms Bourse de Commerce into contemporary art museum by inserting concrete cylinder”, *Archello*, consultado el 7 de junio de 2025. [archello.com/es/news/tadao-ando-transforms-bourse-de-commerce-into-contemporary-art-museum-by-inserting-concrete-cylinder#:~:text=According%20to%20Ando,%20in%20Japan%20the%20circle,Tadao%20Ando%20Architect%20&amp;%20Associates,%20Niney%20et.](https://www.archello.com/es/news/tadao-ando-transforms-bourse-de-commerce-into-contemporary-art-museum-by-inserting-concrete-cylinder#:~:text=According%20to%20Ando,%20in%20Japan%20the%20circle,Tadao%20Ando%20Architect%20&amp;%20Associates,%20Niney%20et.)

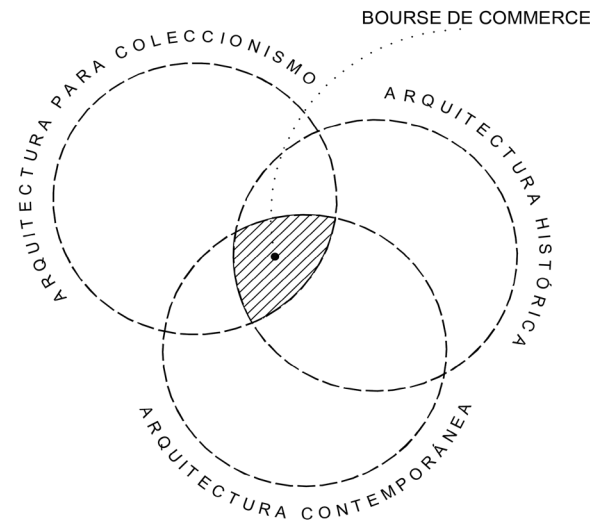


fig.99 Diagrama representativo de la temática del capítulo. Elaboración propia.

se sitúa dentro del entramado urbano y simbólico de una ciudad como París, donde las relaciones entre arquitectura y arte tienen una tradición activa [fig.99].

Este tipo de operación va más allá de los modelos del siglo XX, cuando antiguas fábricas eran reutilizadas con lógica minimalista, o cuando el Estado intervenía directamente en el ámbito artístico. La Bourse de Commerce representa una nueva fase: una mediación compleja entre historia, poder y producción cultural contemporánea.

Es en ese mismo año 2021 que Pinault finalmente materializa su proyecto en París en colaboración con Tadao Ando. El edificio, del siglo XVIII, se transforma en una versión de museo que no pierde su carácter histórico. La intervención de Ando se convierte en un gesto simbólico que articula la arquitectura, el arte, el poder económico y la historia.

En este caso específico, se reconstruye la historia del edificio para establecer las relaciones que conllevan modificar la función de un sitio: de mercado o almacén de trigo a museo o almacén

de una de las colecciones de arte contemporáneo más influyentes de la actualidad.

## Mercado

“Las obras maestras del nuevo renacimiento [...] nacerán cuando los arquitectos jóvenes hayan redescubierto la absoluta necesidad de reflexionar sobre el objeto histórico y no solo sobre el formal”<sup>2</sup>.

Los inicios del edificio remontan al siglo XVI, cuando Jean Bullant construye un observatorio astrológico en forma de columna (aún presente en la actualidad en la parte exterior del recinto) para Catherine de Medici. Pero no fue hasta el siglo XVII que comienza la construcción de lo que perdura al día de hoy de la arquitectura de la Bourse de Commerce. En 1769, Nicolás de Camus de Mézières diseña un salón anular servido por una red de calles en forma de estrella rodeadas por viviendas. Este sitio sería el mercado de trigo, e incluso en la planificación del lugar, Le Camus incluiría un par de escaleras helicoidales (presentes en la actualidad al interior del edificio), que cumplirían la función de facilitar el recorrido para almacenar el trigo<sup>3</sup>.

Debido a que la ciudad de París presentaba un crecimiento demográfico que requería una mejora en el abastecimiento de granos, a mediados del siglo XVIII se decide construir un almacén en el antiguo lugar de un hotel <sup>4</sup>.

El edificio se presentaba con una planta circular, que ofrecía una plaza libre, significativa para el trazo urbanístico de la época<sup>5</sup>, al igual que el uso de tabiques para formar un sistema de bóvedas ligeras<sup>6</sup>. Lo que destacó desde un inicio fue la forma circular del edificio, la planta que ofrece una solución tanto estética como funcional y una

2 Mark K. Deming, *La Halle au blé de Paris 1762-1813*, (Bruselas: Archives d'Architecture Moderne Editions, 1984), 10.

3 Deming, *La Halle au blé de Paris 1762-1813*, 13.

4 *Ibid.*, 27.

5 *Ibid.*, 17.

6 *Ibid.*, 83.

manera de insertar aire y luz a un edificio de esa época<sup>7</sup>. Un elemento que hacía notar al edificio de Le Camus “como un monumento patriótico” desde el año 1769 <sup>8</sup>. Fue de los primeros complejos en París en situarse rodeado de casas de alquiler, en medio de la traza urbana de la ciudad <sup>9</sup>.

Una modificación significativa que tuvo el edificio fue en 1782-1783, cuando Legrand y Molinos construyeron una cúpula de estructura de madera sobre la planta circular. Sin embargo, después del incendio de 1802, Bélanger hace una cúpula con estructura de metal que solamente se conservó de 1808 a 1813 <sup>10</sup>.

Al organizar la planta anular de la *Halle au blé*, Le Camus pretendía favorecer la relación del edificio con su entorno, en particular con las calles, para facilitar el acceso a las distintas partes de la sala del edificio. De tal forma, logra facilitar los accesos desde el exterior y desde el interior hacia la plaza central <sup>11</sup>.

La doble escalera diseñada por Le Camus era una innovación que, además de ser estéticamente atractiva, cumplía la función de facilitar los accesos de los trabajadores<sup>12</sup>. Estas mismas escaleras fueron adaptadas con la obra de Henri Blondel, y perduran hasta el día de hoy.

El edificio funcionaba como un sitio de control y transparencia en el suministro de alimentos para la ciudad. *La Halle au blé* no solo servía como mercado, sino también como herramienta de gestión social, política y urbana. No obstante, en 1873 el edificio fue cerrado, y en 1881 el *Comité Central des Chambres Syndicales* de París solicitó la apropiación del edificio con el fin de establecer una “bolsa mercantil”<sup>13</sup>. De tal forma, en 1885 fue designada como cámara de comercio, y en 1886,

7 *Ibid.*, 114.

8 *Ibid.*, 18.

9 *Ibid.*, 18.

10 *Ibid.*, 18.

11 *Ibid.*, 79.

12 *Ibid.*, 82.

13 *Ibid.*, 216.

el arquitecto Henri Blondel proyectaba los cambios del inmueble <sup>14</sup>. Se conservó la cúpula y los muros originales; solo se transformó la estructura para adaptarla a sus nuevas funciones.

En el interior, Blondel modificó el recinto original y colocó una pintura decorativa en la parte de la cúpula, “con notables escenas alegóricas que evocan los cinco continentes”<sup>15</sup>. Desde 1889 hasta 2016, el inmueble es sede de la Bolsa de Comercio, donde se negociaban productos agrícolas y materias primas. En 2016, la Cámara de Comercio e Industria de París abandona el edificio y en ese mismo año, la ciudad de París lo alquilaría a Pinault para albergar su colección privada.

14      **íbid.**, 218.  
15      **íbid.**, 221.

## Hacia la Bourse de Commerce de la actualidad

“La nueva arquitectura debe partir de un diálogo con la historia y responder al contexto físico, vivo y cultural que ha nutrido el paisaje. Sin embargo, la respuesta no tiene por qué ser de armonía o conformidad. Puede ser un diálogo valiente que acepta el contexto existente, pero se atreve a insertar un objeto extraño que entra en conflicto con él, creando un nuevo contexto a través de su estímulo”<sup>16</sup>.

Como se ha visto previamente, por su éxito en el concurso de Île Seguin, François Pinault no deja de trabajar con el arquitecto japonés. Entre 2016-2017, la dupla comienza su fase de intervención en el edificio otorgado por la ciudad de París, con una vigencia de 50 años<sup>17</sup>.

En 2017, el inmueble de la Bourse de Commerce, antes propiedad privada, fue adquirido por el ayuntamiento de París por 86 millones de euros, mientras que su gestión está a cargo del grupo Artémis (de François Pinault), mediante un contrato de arrendamiento de cincuenta años. Los arquitectos seleccionados por Pinault son: Tadao Ando como arquitecto principal, Pierre-Antoine Gaties como arquitecto jefe de monumentos históricos, Lucie Niney y Thibault Marca como arquitectos asociados y grupo Setec como encargados del aspecto técnico<sup>18</sup>. En total, el recinto cuenta con 3000 m<sup>2</sup> de espacio

16      Tadao Ando, “Architecture as a ‘jewel box’ to stimulate the city”, en *Tadao Ando Recent Projects 3*, (A.D.A. EDITA Tokyo, 2021), 13.

17      Julie Arnault, “Bourse du commerce, de la beauté, de Tadao Ando, de la fortune”, *Croniques d’architecture*, 8 de junio de 2021, consultado el 9 de abril de 2025. [chroniques-architecture.com/bourse-du-commerce-de-la-beaute-de-tadao-ando-de-la-fortune/](https://chroniques-architecture.com/bourse-du-commerce-de-la-beaute-de-tadao-ando-de-la-fortune/)

18      “NeM Architectes: Aujourd’hui, on ne casse pas les bâtiments, on les réutilise”, *Pinault Collection*, 11 de enero de 2021, consultado el 9 de abril de 2025. [www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/nem-architectes-aujourd'hui-ne-casse-pas-les-batiments-les-reutilise](https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/nem-architectes-aujourd'hui-ne-casse-pas-les-batiments-les-reutilise).

expositivo, un sótano y tres pisos<sup>19</sup>.

Que el edificio contase con la característica temporal implicó a Tadao Ando el idear una estructura que, figurativa y literalmente, no toca el edificio existente. Consciente de la estructura, la propuesta de Tadao Ando era incrustar un espacio para el arte. La Bourse de Commerce es una pieza clave, histórica y patrimonial de la arquitectura parisina. Se rescata su planta circular del siglo XVIII, su cúpula metálica, la explanada central rodeada por galerías individuales, la espacialidad que genera de forma radial y monumental, frente a la carga simbólica que la retrata como una especie de ruina viva, donde se conjuntan lenguajes, temporalidades y diferentes programas arquitectónicos.

Se piensa como “una arquitectura que inspira al movimiento”<sup>20</sup>, tal como menciona Emma Lavigne, curadora de la Colección Pinault, ese movimiento de la arquitectura “inspira a nuevas ideas y formas de exhibir el arte, en particular el arte contemporáneo”<sup>21</sup>. Quien sostiene que la intervención de Ando es un puente entre el pasado y el presente, entre el monumento en el corazón de París y el hormigón que responde a las necesidades estructurales y es insignia de Tadao Ando.

19 “La Bourse de Commerce / Tadao Ando Architect & Associates + NeM Architectes + Pierre-Antoine Gatier”, *ArchDaily*, 26 de mayo de 2021, consultado el 9 de abril de 2025. [www.archdaily.com/962286/la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier](http://www.archdaily.com/962286/la-bourse-de-commerce-tadao-ando-architect-and-associates-plus-nem-architectes-plus-pierre-antoine-gatier)

20 “Emma Lavigne ‘s interview”, *Bourse de Commerce Pinault Collection*, 25 de enero de 2023, consultado el 15 de mayo de 2025. [www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/linterview-demma-lavigne](http://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/linterview-demma-lavigne)

21 *Ibid.*

## C.2. La forma concéntrica: Tadao Ando y la Bourse de Commerce

Terminado el recorrido histórico por la Bourse de Commerce, es momento de mencionar el trayecto, en París, del arquitecto contemporáneo elegido por Pinault, para la transformación de la casa de su Fundación en la capital francesa. Su inicio fue en 1994-1995, cuando Tadao Ando realiza su primera obra en Francia, un centro de meditación encargado por la UNESCO, en el complejo de la sede parisina de Marcel Breuer, en el jardín del japonés Isamu Noguchi. El pabellón está localizado muy cerca de la Torre Eiffel, utiliza placas de hormigón de Hiroshima y abarca un espacio de 6,3 metros de ancho y de alto [fig.111]. Este centro es un cilindro de hormigón, acabado característico de la firma de Ando, con entradas rectangulares y un espacio vacío al centro. El espacio que, de acuerdo con la propuesta del arquitecto, sería transitado por el visitante para la reflexión en su recorrido en estado meditativo o de relajación.

La relación de Tadao Ando con el arte no es algo fortuito, ya que el arquitecto japonés ha trabajado con relevantes museos y ha colaborado con artistas como Lee Ufan. El vínculo se marca con proyectos como *The Lee Ufan Arles (2022)*, *Lee Ufan Museum (2010)* ubicado en la Isla japonesa de Naoshima, y el *Space Lee Ufan en el Busan Museum of Art (2015)* ubicado en Corea del Sur. Es visible la articulación de las técnicas de Lee Ufan y Tadao Ando en la instalación *Ciel sous terre*, ubicada en Arles, Francia, donde se materializa la geometría cilíndrica de hormigón con acabado abujardado que caracteriza el trabajo del arquitecto<sup>22</sup>[fig.108]. Estos antecedentes permiten jugar esta dicotomía a través de la similitud de la forma pura de la arquitectura de la Bourse de Commerce con otros ejemplos del arte, para así entender de alguna manera lo que supone la forma que no es solamente una incrustación en un edificio preexistente, sino un acto de conceptualización del ejercicio.

22 “The works”, *Lee Ufan Arles*, consultado el 4 de mayo de 2025. [en.leeufan-arles.org/les-oeuvres](http://en.leeufan-arles.org/les-oeuvres).

Basándose en la forma, la materialidad o el concepto de diseño arquitectónico optado por Tadao Ando, se podría otorgar un subtítulo al siguiente capítulo de la investigación para mostrar la estrechez de la relación de “Tadao Ando como artista”, por la similitud que recogen sus obras frente a las de otros artistas contemporáneos, o por su relación con algunos artistas. Incluso el mismo Tadao Ando cita como referencia a artistas como Anselm Kiefer y Richard Long. Además, hace referencia a su conocimiento en lo que se refiere a artistas contemporáneos como Richard Serra, Yayoi Kusama o Walter de María, artistas cuyas obras están repartidas por los museos que el propio arquitecto ha diseñado<sup>23</sup>. Dichas referencias, es posible compararlas con el trabajo del arquitecto japonés debido a la similitud de reflejar, trabajar o proponer, basándose en el uso de figuras geométricas como el círculo. Por consiguiente y para fines de esta investigación, se ha elaborado una comparativa que ayuda a visualizar el peso de las tensiones entre arte y arquitectura, desde un punto de vista formal, material o estético.

Como primer punto en relación con lo anterior, es viable mencionar su obra del centro de meditación de la UNESCO y la semejanza con la obra de Nobuo Sekine, *Phase-Mother Earth* (1968). Sekine sugiere un cilindro estático de tierra y cemento de 2,20 x 2,70 metros de diámetro y altura, acompañado por un agujero de las mismas dimensiones. Dicha obra se ha replicado internacionalmente entre Japón y Estados Unidos [fig.110].

Como se ha visto al principio de la investigación, los edificios muchas veces apelan de manera directa o indirecta a obras de artistas anteriores o de su misma época. A continuación, se citarán más casos que buscan dialogar con la propuesta de Tadao Ando, específicamente por su intervención en la Bourse de Commerce.

23 Tadao Ando, “Artist talk: Tadao Ando” charla presentada en la conferencia anual Butler-Vanderlinden sobre Arquitectura, en el *Art Institute de Chicago*, 20 de noviembre de 2018, video de Youtube, 1:11:17. [youtu.be/cV0hiUcFFG8?si=BrDR8WLkotdmohi6](https://youtu.be/cV0hiUcFFG8?si=BrDR8WLkotdmohi6)

Para la Bourse de Commerce, Ando opta por proyectar un cilindro que no llega a tocar del todo la estructura original del edificio. Estructura que quizá recuerde al espacio de meditación de la UNESCO, pero también es clave su discurso de la geometría mencionada en obras previas y lo que actualmente se nombrará “círculo dentro del círculo”. La geometría básica con la que decide diseñar Ando en este caso responde a lo que él se encuentra en el edificio, una planta circular. Para analizar este juego de formas, también se puede acudir a referencias artísticas que practican con un ejercicio similar de exploración formal.

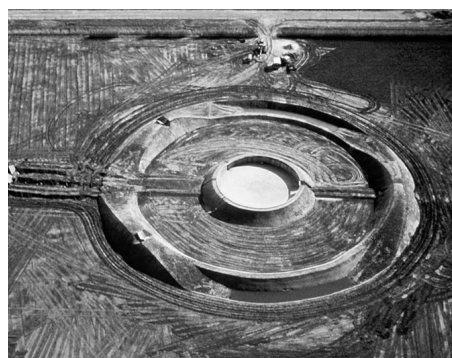
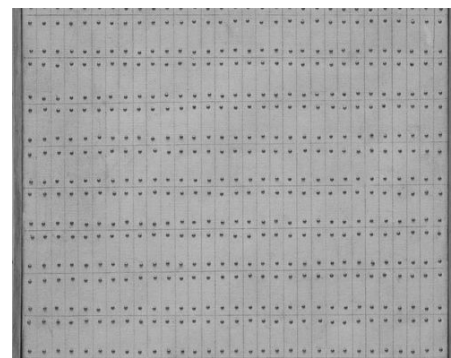
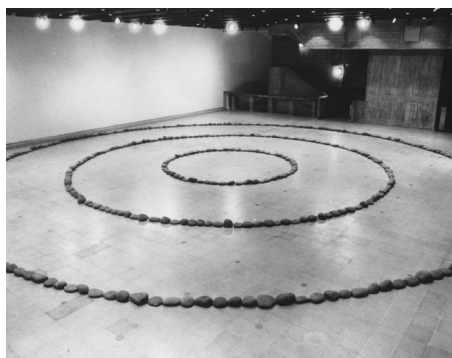
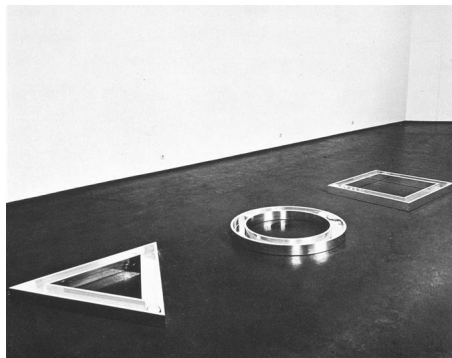
“I drew a circle in the circle”<sup>24</sup>

Tadao Ando menciona en una entrevista para la Fundación Pinault que la razón detrás del ejercicio de trazar círculos deviene, de manera artística y filosófica, de lo que hacen artistas como Jirō Yoshihara y Kitarō Nishida; con ello, el arquitecto resalta que la forma de su diseño aspira “al infinito del círculo y a su potencial ilimitado”<sup>25</sup>. Y es posible detectar los mismos principios formales en otras obras artísticas, de las cuales se abordarán algunas por su concordancia con el diseño de la Rotonda.

La misma idea de concepción de las obras desde la geometría básica la comparte Walter De Maria con su obra *Triangle, Circle, Square* (1972) [fig.100], no es una obra monumental, pero es el concepto de recrear algo que parte de una base universal, como se ve en Tadao a través de sus intervenciones para los edificios de la Pinault Collection. En el caso de la arquitectura, el hormigón resalta la forma del círculo, que ya lo adelantaba Tadao con su frase “dibujé un círculo en el círculo”. Resulta perfecto el símil con la obra de Richard Serra, *Drawing on a lithographic plate* (1972) [fig.103], donde se observa al artista mientras traza una circunferencia dentro de otra de mayor diámetro. La coincidencia de los años de ambas obras lleva a

24 “Tadao Ando: “I drew a circle in the circle.” | Bourse de Commerce”, *Pinault Collection*, 11 de enero de 2021, consultado el 9 de diciembre de 2024. [www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/tadao-ando-i-drew-circle-circle](https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/tadao-ando-i-drew-circle-circle).

25 “Tadao Ando: “I drew a circle in the circle.” | Bourse de Commerce”.



(superior izquierda)

**fig.100** Walter de Maria, Triangle, Circle, Square, 1972. Fuente: ©Walter De Maria.

(central izquierda)

**fig.101** Richard Long, Three circles of stones, 1972. Fuente: ©Hayward Gallery

(inferior izquierda)

**fig.102** Keiji Uematsu, Wave motion, fotografía, 1976. Fuente: ©Keiji Uematsu.

(superior derecha)

**fig.103** Richard Serra, Drawing on a lithographic plate, fotografía, 1972. Fuente: ©Daniel Freeman.

(central derecha)

**fig.104** Bruce Nauman, Cones cojones, 1975. Fuente: ©Bruce Nauman, Castelli.

(inferior derecha)

**fig.105** Fotografía en planta de Robert Morris observatory, 1977. Fuente: ©Robert Morris-

(superior izquierda)

**fig.106** Robert Morris, Observatory, 1977. Fuente: ©Robert Morris.

(central izquierda)

**fig.107** Agnes Martin, Little Sister, 1962. (inferior izquierda). Fuente: ©Pinault Collection.

(inferior derecha)

**fig.108** Lee Ufan+ Tadao Ando, Ciel sous terre, Museum Arles, 2022. Fuente: ©Lee Ufan.

(superior derecha)

**fig.109** Donald Judd, Untitled (skulptur projekte Munster), 1977. Fuente: ©Skulptur projekte archiv.

(central derecha)

**fig.110** Nobuo Sekine, Phase-Mother Earth, 1968. Fuente: ©Nobuo Sekine.

(inferior derecha)

**fig.111** Centro de Meditación UNESCO, Tadao Ando, 1994-1995. Fuente: Address.

pensar en lo que ocurría en la mente de los artistas a la entrada del siglo XXI, y con ello se permite reflexionar sobre la carga poética que comparten. El artista Richard Long también realiza, en el mismo año, su obra *Three circles of stones*, donde se le ve al ocupar espacios exteriores, bosques, parques, con círculos realizados por piedras o materiales naturales [fig.101]. De igual forma, esta obra ocupa otros espacios interiores como la Hayward Gallery de Londres (1972).

Estas prácticas son claves para entender la figura del círculo y aún hablar de los espacios que ha ocupado el arte, ahora desde la figura básica, pero también como clave para continuar con el análisis de la intervención del arquitecto japonés. En 1975, Bruce Nauman, con su obra *Cones cojones*, explora el espacio expositivo con cinta adhesiva en el suelo, con implicaciones performativas, círculos dentro de círculos y contención del espacio marcado [fig.104].

Es posible también relacionar la obra de Tadao Ando con la de su compatriota Keiji Uematsu, específicamente en su obra *Wave motion* (1976) [fig.102]. La fotografía muestra la acción de contener un círculo dentro de un círculo como un acto simbólico que conecta con la naturaleza y contiene la simpleza de la geometría a la que hace uso y alusión Ando. De una tirada más arquitectónica, existen artistas que han proyectado obras relevantes y, de alguna forma, parecerían más antecedentes para el cilindro de la Bourse de Commerce: Robert Morris y su obra *Observatory* (1977) [fig.105] [fig.106] o Donald Judd y *Untitled (Skulptur Projekte Münster)* (1977) [fig.109].

Otra comparativa del trabajo de Tadao Ando se basa en la obra de Agnes Martin, *Little Sister* (1962) [fig.107]. No pueden ser otra cosa que símil de la forma final que obtiene el hormigón de la arquitectura de Ando, como una referencia a la capa final de la arquitectura y su calidad como ejercicio visual.

Una vez considerados los aspectos formales que representan una similitud estética con la forma de la Rotonda, es entonces pertinente elaborar sobre la descripción del edificio del caso de estudio. En cuanto a la Bourse de Commerce, y como se ha visto que

es una pieza clave de la arquitectura parisina, su planta circular es sustancial para el proyecto y sus características estructurales [fig.112]. El cilindro, que se ubica en el centro de la nave existente del antiguo mercado, consta de 29 metros de diámetro y 9 metros de altura, y no llega a tocar las paredes o ningún otro elemento preexistente<sup>26</sup>. Este volumen crea un vacío interior, una especie de patio central amurallado, que permite una circulación perimetral y se conecta de forma vertical a través de las escaleras, también de hormigón, y traza una nueva interioridad dentro del edificio, sin destruir ni replicar el pasado<sup>27</sup>[fig.113]. El edificio actualmente contiene un sótano con auditorio, un primer nivel donde se desplanta visiblemente el cilindro y tres niveles más donde se posicionan las galerías a los costados de la Rotonda [fig.114].

El cilindro no parece buscar un mimetismo con el contexto, sino que responde a las estrategias constructivas ya conocidas de Ando. Contiene la misma materialidad y ejercicio de incrustar una figura básica en el edificio existente, un objeto “puro” dentro de un entorno saturado de historia y ornamento. No insiste en “competir con la historia, sino posicionarse con respeto y crear un nuevo centro, una pausa”<sup>28</sup> [fig.115].

Podría sugerirse que el hormigón se muestra como fondo neutro para el arte que posteriormente se presentará en ese vacío o centro de la planta circular, la textura lisa y gris contrapuesta a la pintura de la cúpula. Pero no es un fondo neutro, y mucho menos la intención del color es tan simple como parece, porque ya es en sí una operación de poder arquitectónico. La elección de materiales y formas es autorreferencial para el arquitecto y un escenario para el coleccionista. El proyecto se instaura como yuxtaposición o emblema.

26 Tadao Ando, “Bourse de Commerce, Pinault Collection”, en *Tadao Ando Recent Projects 3*, (A.D.A. EDITA Tokyo, 2021), 27.

27 Ando, “Bourse de Commerce, Pinault Collection”, 27.

28 Gabriella Capitanucci, “Tadao Ando in Paris: the challenging confrontation between past and present”, *DOMUS: Scopri la Storica Rivista di Architettura, Design e Arte*, 16 de enero de 2019, consultado el 9 de diciembre de 2024. [www.domusweb.it/en/architecture/2019/01/16/tadao-ando-in-paris-the-challenging-confrontation-between-past-and-present.html](http://www.domusweb.it/en/architecture/2019/01/16/tadao-ando-in-paris-the-challenging-confrontation-between-past-and-present.html).

El visitante no habita entonces la Bolsa de comercio per se, habita un objeto dentro de un objeto, rodeado de dos temporalidades o doble perímetro: el histórico y el contemporáneo.

Por otro lado, si se plantea el dilema de la arquitectura como mediación o como aislamiento, es entonces posible analizar los elementos que lo posibilitan como lugar de exhibición. El cilindro principal presenta aperturas en disposición en diferentes puntos del eje del vacío central. Es decir, que aunque pareciera aislarse, el flujo de la circulación permite el acceso mediante un recorrido por la arquitectura. En este tipo de espacialidad cerrada, contenida o minimalista parece especialmente diseñada para concentrar la contemplación en un sitio; y más que el sitio donde se destina la exposición de instalaciones artísticas diseñadas para el sitio en específico, a modo de colaboraciones.

Parece la arquitectura como contenedor inflexible, pero no es tan cerrado si al recorrer se permite la visibilidad desde las galerías, es posible ver la Rotonda desde diversos puntos entre las plantas superiores. Existe un respeto a la estructura histórica, no la daña, ni la transforma en gran medida, incluso la resalta, como el mural en la cúpula [fig.116].

## La Rotonda

Cuando se le cuestiona a Emma Lavigne sobre la manera de exhibir arte en la Bourse de Commerce, ella responde:

“Estamos muy lejos del espacio del Cubo Blanco, o de la caja negra que alberga, por ejemplo, obras de vídeo. A partir de obras de la colección, hay algo del orden de lo que en inglés llamamos *reenactment*. ¿Cómo podemos llegar a revivir algo que ya existe, la obra de un artista, una práctica que confronta su obra con este espacio completamente nuevo? Tadao Ando también enfatizó cuánto regenera esta arquitectura del siglo XIX.”<sup>29</sup>

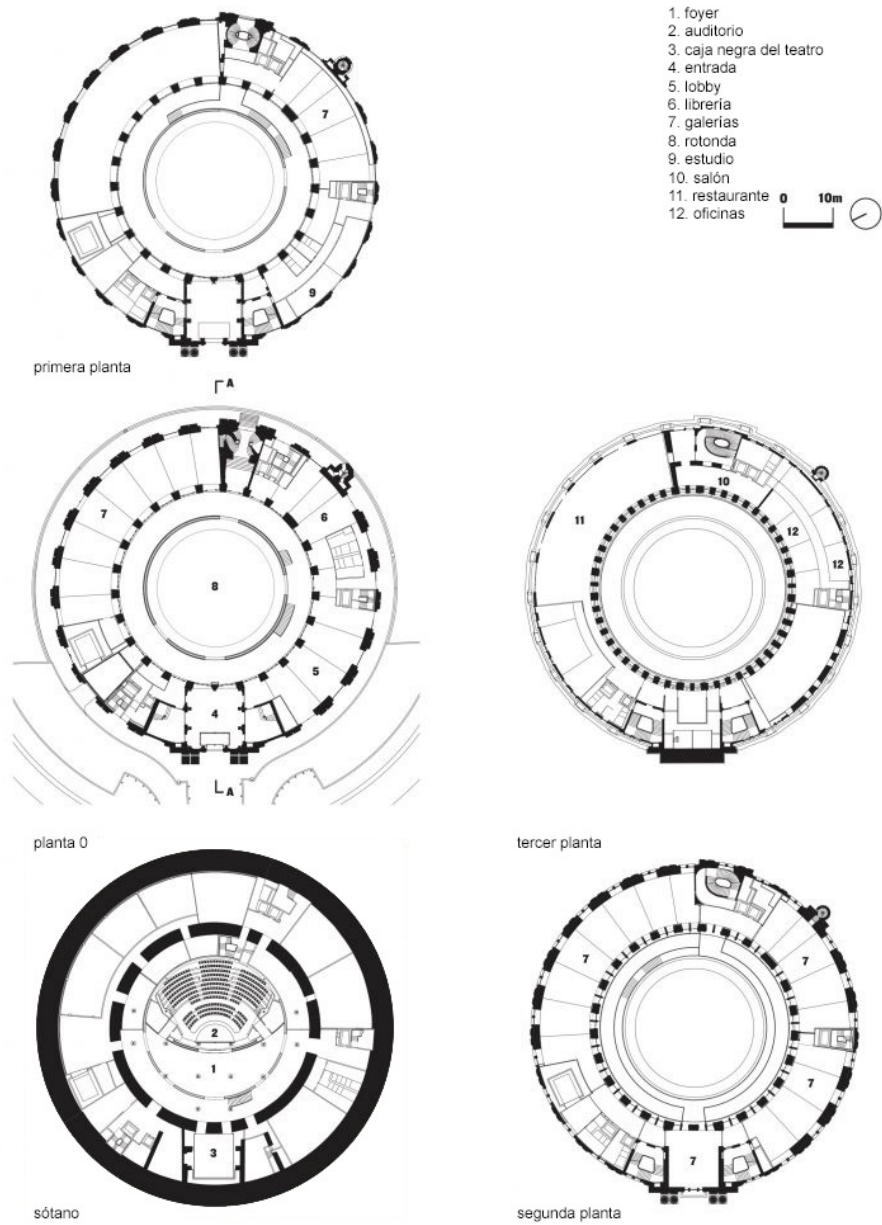
Es aquí donde surge de manera predominante la Rotonda, como el núcleo o el centro de la planta circular. De manera arquitectónica, este elemento del edificio recibe su propio espacio en la investigación por la importancia que tiene para el discurso con el arte, del cual se hablará posteriormente. En el edificio diseñado por Tadao Ando, existe un vacío que no fue dejado como espacio inerte o transitorio; es un espacio que fue abrazado por el hormigón que se vertió para la colección.

Este vacío, por nombrarlo de alguna manera, en sus inicios, como se ha visto, ya existía, pero visto de manera más transitoria. Y es que podría verse de cierta manera como un espacio de trance o conexión, pero la decisión de Tadao Ando, y en cierto punto de Pinault, ha sido dar una relevancia al sitio y es aquí donde han sucedido las *Carte Blanche*, de las que se hablará más adelante y las que generan el vínculo de arquitectura y arte contemporáneo.

El cilindro de hormigón armado que Ando inserta en el centro del edificio es un gesto radical, aunque también se ha visto anteriormente en otras de sus obras. Aquí, además de dialogar con el carácter político e histórico de la antigua Bourse de Commerce, el cilindro se coloca como un manifiesto del propio arquitecto. En lugar de igualar a otros espacios museísticos, incluso de mimetizarse con el resto del edificio, el proyecto superpone una geometría personal sobre un tejido preexistente cargado de memoria [fig.117].

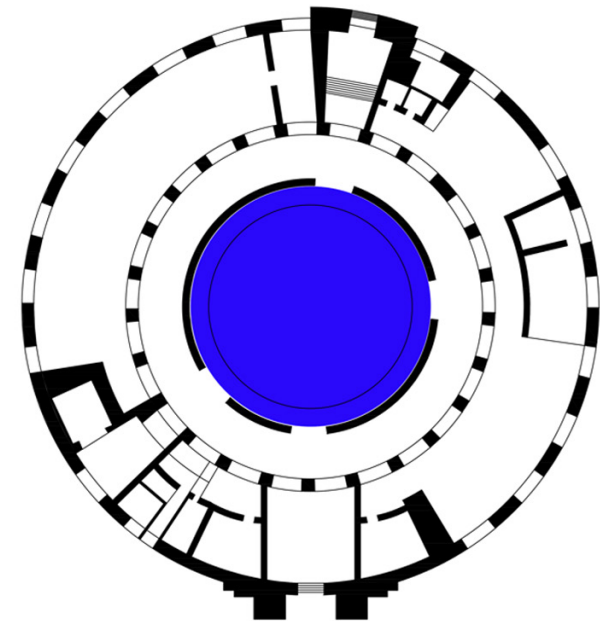
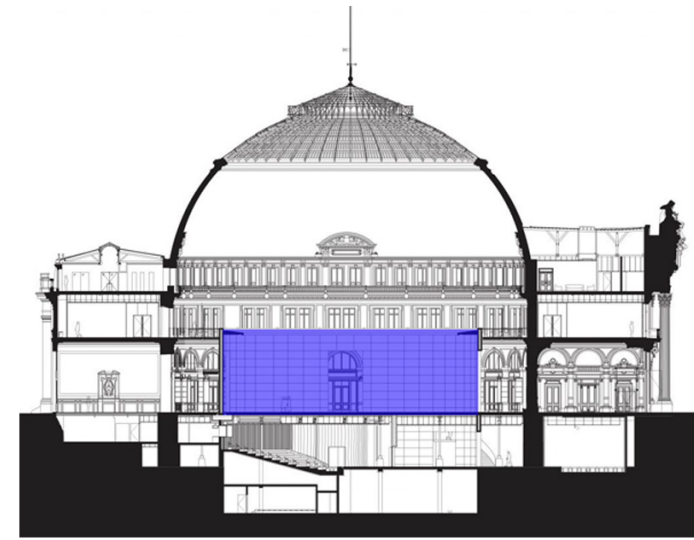
El hormigón visto en la Rotonda se muestra como un fondo neutro, intencionado para el arte. Pero, en este contexto, esa neutralidad es en realidad una muralla que aplana la relación del visitante con el edificio original, ya que solo es visible la cúpula. La decisión de ocultar parcialmente el resto del edificio desde el interior del cilindro, por ejemplo, limita la experiencia del espacio original en nombre de una pureza formal.

Por último, no puede pasar desapercibido el peso de la inversión y el contexto social del encargo. Este no es solo un proyecto cultural; es una operación estratégica, en un espacio que busca consolidar el poder simbólico



**fig.112** Esquemas de plantas de Bourse de Commerce, Tadao Ando, 2021. Fuente: Architectural Review, ©Tadao Ando.

**fig.113** Sección de la Bourse de Commerce, Tadao Ando, 2021. Fuente: AR



**fig.114** Planta Bourse de Commerce, Tadao Ando, 2021.

**fig.115** Proceso de remodelación de la Bourse de Commerce.



de una colección privada en el centro de París. El resultado es una serie de oportunidades de abrir un lugar específico para el arte y el análisis de su relación con esta arquitectura. Puestos a analizar el diagrama inicial de este capítulo, es entonces la Bourse de Commerce el reflejo de diversas aristas que, aunque se han analizado previamente en la investigación, es un caso donde convergen las tres: arquitectura para el coleccionismo, arquitectura histórica y arquitectura contemporánea.



**fig.116** Fotografía de la capula de la Bourse de Commerce, archivo de la autora.



**fig.117** Fotografía de la Bourse de Commerce. Fuente: © tommaso sartori, courtesy of flos ©tadao ando architect & associates, nem / niney et marca architectes / agence pierre-antoine gatier

**EL CONTENIDO:  
DIÁLOGOS ENTRE  
ARQUITECTURA  
Y LOS ARTISTAS  
EN LA ROTONDA**

## D. El contenido: diálogos entre arquitectura y los artistas en la Rotonda

### D.1. Las obras permanentes: artistas en el edificio

Este apartado de la investigación navega en las orillas de la conceptualización del arte, termina por discutir o conectar con lo que dejó propuesto Tadao Ando. Si se retoma lo que menciona Sylvia Lavín en su libro “Kissing Architecture”, lo que ocurre en la Rotonda sugiere ser explicado con los diálogos que llegan a sugerir nuevas visiones del mundo en mano de los artistas [fig.118]. Lo que la Fundación actualmente nombra *obras in situ* también es un reflejo de los intereses de Pinault por mostrar el arte contemporáneo dentro de la arquitectura. Estas obras fueron pensadas para ser colocadas de forma permanente en la estructura del edificio, y son una conexión entre los edificios pertenecientes a la Fundación Pinault, ya que se incluye una réplica por edificio en Venecia.

De acuerdo con los intereses de la Bourse de Commerce en favorecer el diálogo del arte en sus contextos arquitectónicos, naturales y urbanos. Se busca que esta brecha sea indivisible y sea una característica de la Colección Pinault entre sus sedes de París y Venecia<sup>1</sup>. A continuación se discutirán las formas en las que dialogan aquellas obras que, por elección de Pinault, han sido catalogadas como “obras permanentes” de la sede parisina.

1 “The Pinault Collection in Venice | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault”, *Pinault Collection*, consultado el 7 de junio de 2025. [www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/pinault-collection-venice](http://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/pinault-collection-venice).

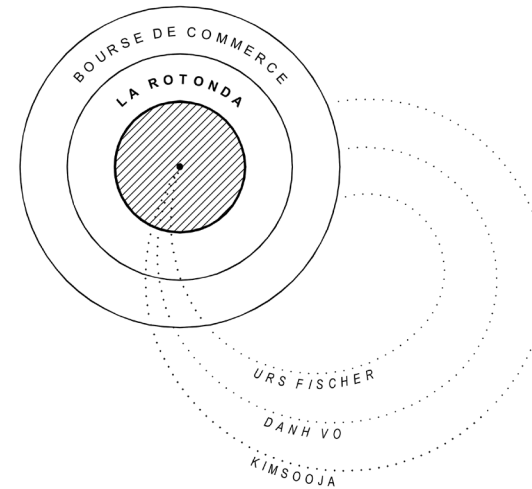


fig.118 Diagrama representativo de la temática del capítulo. Elaboración propia.

### Ryan Gander

La obra de Ryan Gander lleva por nombre *Ever After: A Trilogy (I...I...I...)* (2019) y se compone de un ratón animatrónico y sonido en bucle. Este se encuentra incrustado en la pared del acceso del edificio<sup>2</sup> [fig.119]. Esta obra podría pasar desapercibida por los visitantes, pero la idea del artista era representar un ciclo del que es prisionero el personaje del roedor, como metáfora de la condición de vida humana que cae en bucle. Gander suele tratar temas como la ausencia, la pérdida, la invisibilidad o lo que está latente.

Para la Fundación Pinault, que adquiere los tres ratones de la serie y coloca uno en cada una de sus sedes; el blanco en la Bourse de Commerce, uno negro y otro marrón en cada palacio de Pinault en Venecia<sup>3</sup>. Este ratón perfora la arquitectura y se mete en la estructura, y logra así un vínculo entre las sedes.

2 “The Trilogy by Ryan Gander | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault”, *Pinault Collection*, consultado el 7 de junio de 2025. [www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/trilogy-ryan-gander](http://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/trilogy-ryan-gander).

3 “The Trilogy by Ryan Gander | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault”.

## Martin Kippenberger y Maurizio Cattelan

La obra de Martin Kippenberger es una farola retorcida que parece fluir dentro y fuera de la estructura del edificio, a través de una de las columnas de la arquitectura de Tadao Ando. El nombre de la obra es *Ohne Titel* (1989)<sup>4</sup>, parte de la serie de linternas, *Lanternen series* (1989), que el artista crea, todas con las mismas características de distorsión, pero con variaciones en cuanto a forma y color; se incrustan con el muro donde se exhibe<sup>5</sup> [fig.120]. Con estas linternas, el artista busca expresar su *alter ego*, al evocar temas como el alcohol, por las formas distorsionadas de la farola, y la prostitución representada por la bombilla roja. Quizá esta obra no sea un objeto pensado para el edificio en su creación, pero la decisión de la Fundación en colocarla de manera permanente refleja quizá la idea de entremezclar el arte y la arquitectura. De alguna manera, Kippenberger otorga, a quien adquiere su obra, la libertad de manipular el objeto alrededor del espacio donde se exhibe.

Esta serie de linternas se relaciona con el libro de Kippenberger "Psychobuildings", ya que las primeras farolas fueron colocadas a las afueras de bares en ciudades como Sevilla, Madrid y París, y fueron referencia de su serie de fotografías de su archivo de crítica en torno a la disfunción y el fracaso que había explorado en las ciudades hacia los años 1988<sup>6</sup>. Por ende, el discurso del artista y la acción del coleccionista, a la hora de colocar

4 "Ohne Titel, from the series "Lanternen", 1989", *Pinault Collection*, consultado el 10 de mayo de 2025. [lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/ohne-titel-series-laternen-1989](https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/ohne-titel-series-laternen-1989)

5 Miranda Purves, "Susanne Kippenberger on 'Kippenberger'", *The Paris Review*, 13 de marzo de 2012, consultado el 10 de mayo de 2025. [www.theparisreview.org/blog/2012/03/13/susanne-kippenberger-on-%E2%80%98kippenberger%E2%80%99/](http://www.theparisreview.org/blog/2012/03/13/susanne-kippenberger-on-%E2%80%98kippenberger%E2%80%99/)

6 "Martin Kippenberger (1953-1997)", *Christie's*, consultado el 10 de mayo de 2025. [www.christies.com/en/lot/lot-5486846](https://www.christies.com/en/lot/lot-5486846)

la obra, sirven en conjunto para alimentar el discurso de reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y arte. En este caso en específico, es visible en tanto la obra literalmente perfora la superficie del edificio y permanece en lo que dure el espacio como sede de la colección de Pinault.

Por otro lado, las obras de Maurizio Cattelan que ocupan el edificio son una serie de 52 palomas disecadas, *Others* (2011) [fig.121], que se posan para vigilar la Rotonda; y un esqueleto de perro, *Untitled* (1997) [fig.122], que custodia lo que quedó de la antigua Bourse de Commerce como mercado. En el sótano existe una sala de motores antiguos que están puestos a modo de exhibición de la historia, detrás de un cristal; donde la sala no está diseñada para el acceso de los visitantes y solo es contemplativa.

La obra *Others* nació en Venecia en la Bial de Arte de 1997 para representar las palomas que llenan las plazas de Venecia y se posan sobre su arquitectura para terminar dañándolas, como metáfora de la cantidad de amantes del arte que se aglutinan a apreciar la Bial<sup>7</sup>. En ese sentido, la obra, que ya posee una carga política y universal, cuando se coloca sobre el cilindro de Tadao Ando para casi pasar desapercibida, refleja una idea que igual ocurre en la Pinault Fundación: las palomas vigilan ahora a los visitantes que convergen en el centro del edificio. A través de ella los visitantes son vigilados, metafóricamente, al aglutinarse para ver las obras que se alojan en cierta forma espectacular dentro de la arquitectura.

7 "Others, 2011", *Pinault Collection*, consultado el 10 de mayo de 2025. [lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/others](https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/others)

**fig.119** Ryan Gander,  
Ever After: A Trilogy  
(I...I...I...), 2019.  
Fotografía de Francine.  
Fuente: ©Pinault  
Collection, Ryan  
Gander.



**fig.121** Maurizio  
Cattelan, Others,  
2011. Fuente: ©Pinault  
Collection.

**fig.120** Martin  
Kippenberger Ohne  
Titel, 1989. Fuente:  
©Pinault Collection.



**fig.122** Maurizio  
Cattelan,  
Untitled, 1997. Archivo  
de la autora.



**fig.123** Philippe Parreno,  
Mont Analogue, 2001.  
Fuente: ©Pinault  
Collection.

## Philippe Parreno

La obra de Philippe Parreno, a diferencia de otras obras permanentes mencionadas anteriormente, fue modificada especialmente para la Bourse de Commerce. *Mont Analogue* (2001)<sup>8</sup> ocupa el vestigio histórico de la torre de Catherine de Medici, sitio desde el cual Parreno juega a enviar un nuevo mensaje a la ciudad de París<sup>9</sup>. Por medio de la luz que se emite de forma intermitente, es como si la obra y el edificio que flanquea quisieran decir algo, algo no perceptible a simple vista [fig. 123].

8 “Mont Analogue, 2001”, *Pinault Collection*, consultado el 10 de mayo de 2025. [lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/mont-analogue](https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/mont-analogue)

9 *Ibid.*

## D.2. La Rotonda: los artistas de Carte Blanche

No es posible ignorar lo que sucede en el espacio central diseñado por Tadao Ando: la Rotonda, ya que no es solo un vacío del cilindro, es un espacio libre para la acción artística y muestra de ello es lo que se ha propuesto desde su inauguración. Es claro que la decisión de despejar el edificio y hacer permanentemente visible la cúpula y la pintura es una acción poderosa. No solo porque arquitectónicamente deja claro lo que existía en el pasado, sino porque es una representación de un contexto cultural anterior, un discurso que, de acuerdo con las interpretaciones del mural, deja claro la ideología estereotipada del mundo.

Una característica representativa que termina por demostrar el cómo los discursos del arte llegan a permear el valor de la arquitectura es el hecho de lo que artistas han conceptualizado específicamente para este espacio. Desde la inauguración del edificio en el año 2021, hasta el 2025 se han otorgado “cartas blancas” a diversos artistas de la colección de Pinault para colocar una obra pensada para el espacio de La Rotonda <sup>10</sup>. Esa obra central es el interés de este discurso para indagar en las relaciones establecidas actualmente entre arte y arquitectura. Aunque, cabe mencionar que las exposiciones de *Carte Blanche* no son las únicas en exhibición, se omitirá hablar en este caso (y por la intención del texto) de aquellas obras que se exhiben en las galerías de la Bourse de Commerce, que rodean el cilindro de hormigón, en mayor parte porque no son obras pensadas para la arquitectura de Tadao Ando.

No todas las obras que han expuesto dialogan profundamente con la arquitectura; algunas solamente se aprovechan de la inmensidad del espacio de la Rotonda para colocarse a modo de archivo. Las exhibiciones que toman lugar en la Rotonda ocupan el espacio del vacío arquitectónico

10 “Tadao Ando: “I drew a circle in the circle.” | Bourse de Commerce”.

en la planta y redefinen la forma de galería, toda vez que se colocan objetos por todo el lugar y permiten que el visitante recorra libremente el espacio. Lo que es el interés de la investigación es seguir a los artistas invitados a la Fundación, con la comisión de exposiciones o instalaciones artísticas pensada para un sitio específico; la serie es llamada *Carte Blanche*. Se inicia en 2021, con la apertura de la Fundación Pinault en París y la obra de Urs Fischer; en 2022 Charles Ray; en 2023 con Danh Vo; en 2024 Kimsooja y en verano de 2025 Céleste Boursier-Mougenot.

Como se ha visto anteriormente, el discurso de cómo se posicionan los artistas frente a la arquitectura se ha transformado. Lo que es interesante de la serie *Carte Blanche* es la manera en que surge, debido a que ni en los palacios venecianos de la misma Fundación se había otorgado una serie de obras anuales bajo ese nombre. Es hasta que se inaugura la sede parisina que se inicia esta fusión explícita, donde el artista se encuentra con un espacio vacío físicamente, pero un espacio lleno de valor simbólico e histórico. Como se ha abordado previamente al hablar del edificio, podría parecer un lienzo “en gris”, un fondo neutro al que se incrustan los discursos de los diferentes artistas, pero no es así. Todos los artistas de *Carte Blanche* se interceptan a un edificio ya con carácter propio, un edificio símbolo de poder por ser sede de un coleccionista de la talla de Pinault, y a un edificio con relevante contemporáneo y un ejercicio de arquitectura del estilo de Ando.

A continuación se presenta un análisis de tres de los artistas de *Carte Blanche* y su relación con la arquitectura. El objetivo es ejemplificar la manera en la que la Rotonda sirve como medio y conexión entre los discursos, y por ende, la manera en la que la arquitectura se hace participante activo. Este análisis permite comparar, por ejemplo, que en el caso del Palazzo Grassi mencionado con anterioridad, su atrio es modificable hasta cierto punto desde el suelo. En cambio, los artistas de la Rotonda demuestran un emplazamiento en todo el espacio.

## Urs Fischer

Urs Fischer, artista suizo de renombre internacional, fue el primero en intervenir la Rotonda de La Bourse de Commerce como parte de la programación inaugural de la Pinault Collection [fig.124]. Su instalación *Untitled*, colocada específicamente para ese espacio, establece un vínculo directo con el edificio al proponer una interpretación del mural histórico que decora la cúpula. En declaraciones del propio artista, esta intención responde al deseo de activar el lugar desde la memoria visual. Implementa cinco sillas de diseño o representativas de cada continente, y las coloca alrededor del espacio<sup>11</sup>.

El elemento importante de la obra es el material, hechas de cera, cada una de las esculturas se encendía al comienzo de la jornada laboral y se apagaba al final del día. En conjunto, la obra existía hasta el final de la muestra, y el resultado era la Rotonda visiblemente llena de restos de cera derretida hacia la fecha final de la exhibición<sup>12</sup>, donde la arquitectura era devuelta a su estado inicial después de generar una reflexión sobre la comercialización y la explotación de recursos de cada continente.

El discurso de Urs Fischer y la elección de la obra permite abordar el tema material, incluso la selección del color termina por emitir un diálogo hacia la arquitectura de Ando.

11 “On Urs Fischer’s work | Bourse de Commerce”, *Pinault Collection*, consultado el 9 de marzo de 2025, <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischers-work>.

12 Íbid.



**fig.124** Urs Fischer, Untitled, 2021. Fuente: designboom, ©Urs fischer, Tadao Ando architect & associates, niney et marca architectes, Agence Pierre-Antoine Gatier. ©Pinault Collection, fotografía de Stephan Altenburger.

## Danh Võ

El artista nacido en Vietnam en 1975, a causa de la guerra se instala en Dinamarca junto con su familia; este evento resulta importante para su obra y para el discurso que posteriormente entabla con los objetos de sus instalaciones. Sus obras son tan personales como radicales la percepción del artista de dejar su tierra natal y crecer en el extranjero parece fundamental en su proceso creativo. “En sus instalaciones, esculturas, fotografías y obras en papel recurre a sus orígenes y vivencias, entremezclándolas con referencias culturales, sociales e históricas del mundo occidental”<sup>13</sup>.

En 2015, el artista Danh Võ y la curadora Caroline Bourgois presentan en Punta della Dogana la exhibición *Slip of the tongue*<sup>14</sup>, donde reúnen trabajos de diversos artistas contemporáneos para dialogar alrededor de la premisa de “accidentes”. Con ello es posible identificar que el trabajo de Danh Võ gira en torno a la recolección de objetos que, en principio podrían parecer desarticulados, pero que cobran sentido por la asociación de ideas. En este caso, es el tercer artista de la colección de Pinault en tener libertad de uso del espacio de exhibición central de la Rotonda.

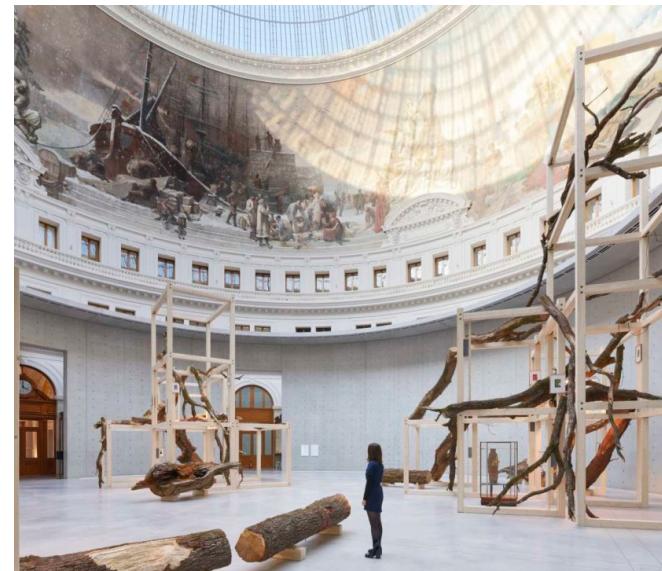
Danh Võ también presentaba su obra en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en Madrid, con una instalación artística nombrada *Destierra a los sin rostro —Premia tu gracia* (2016) [fig.125]. Donde colocaba objetos descontextualizados a modo de constelación o gabinete de curiosidades. El Palacio de Cristal parecía una gran vitrina. “Danh Võ aprovecha la tipología expositiva industrial del XIX que caracteriza la singular arquitectura del Palacio de Cristal para encerrar en una gran

<sup>13</sup> “Danh Võ-Destierra a los sin rostro / Premia tu gracia (Banish the Faceless / Reward your Grace)”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, consultado el 17 de mayo de 2025. [www.museoreinasofia.es/exposiciones/danh-vo](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/danh-vo)

<sup>14</sup> “Slip of the Tongue | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault”, *Pinault Collection*, consultado el 9 de junio de 2025. [www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/slip-tongue](http://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/slip-tongue).



**fig.125** Danh Vo,  
Destierra a los sin  
rostro-Premia tu gracia,  
2016. Palacio de Cristal.  
Fuente: Museo Nacional  
Centro de Arte Reina  
Sofia.



**fig.126** Danh Vo,  
Tropeolum, 2023.  
Fuente: Marian  
Goodman Gallery.

vitrina la nostalgia del museo decimonónico de paleontología y arqueología”<sup>15</sup>. Como ya se ha visto anteriormente, el Palacio de Cristal es una arquitectura equiparable al Grand Palais, en el contexto de que el edificio es importante y esta obra es un precedente a la que realiza para la Rotonda.

En la obra *Tropeaolum* (2023), Danh Võ explora la temática de la vida y la muerte, la supervivencia y el derrumbe de la naturaleza<sup>16</sup> [fig.126]. Võ transforma el vacío central de la Rotonda en un ecosistema o paisaje con troncos de robles caídos o dañados por tormentas, provenientes de algunos bosques de Francia. También utiliza madera de nogal proveniente de los bosques del activista Craig McNamara —hijo de Robert McNamara, artífice de la guerra de Vietnam— para construir una estructura de marcos que se integra con los troncos. La instalación incorpora además fotografías de las flores que crecen en el entorno donde reside, Alemania<sup>17</sup>.

Parece que la obra de Danh Võ se opone a la historia del edificio; sin embargo, ofrece una nueva lectura a la manera de abordar los conflictos políticos. Es decir, al incorporar su propia historia y asuntos personales, incluso al vincular los restos de árboles al conflicto de Vietnam. Es posible que su obra proponga otra lectura del espacio, ya sea por su discurso o igualmente, por la materialidad. Opone la madera al hormigón, al mismo tiempo que incorpora elementos del exterior al interior de un espacio expositivo.

15 “Danh Võ-Destierra a los sin rostro / Premia tu gracia (Banish the Faceless / Reward your Grace)”.

16 “Danh Vo: Tropeaolum”, *DAMN Magazine*, 2023, consultado el 3 de mayo de 2025. [www.damnmagazine.net/danh-vo-tropeaolum](http://www.damnmagazine.net/danh-vo-tropeaolum).

17 “Danh Vo: Tropeaolum”.

## Kimsooja

Como se ha mencionado al principio de la investigación, la intervención más reciente que ocurre en la Rotonda es la de Kimsooja. La artista ha mostrado previamente la obra *Respirar-Una mujer espejo* (2006) [fig.127] en las instalaciones del Palacio de Cristal de Madrid<sup>18</sup>, pero, contrario a lo que ocurre en la Rotonda, las intenciones y el discurso son diferentes. Aunque la materialidad sea expresamente la misma, espejos; el discurso al que apela reivindica, en el caso del Palacio de Cristal, al feminismo<sup>19</sup>, y en el caso de la Rotonda, al infinito.

Para el Palacio de Cristal, la artista pretende que “la estructura arquitectónica del edificio forme un todo unitario”<sup>20</sup>, logrado a partir de la inclusión de elementos mínimos: espejo, película de difracción translúcida en los cristales del edificio y una pieza de sonido de su propia respiración<sup>21</sup>. Es clave recalcar las diferencias de la obra de 2006; lo que los espejos reflejan en esta última obra, *To Breathe— A constellation* (2024) [fig.128], es un contexto completamente diferente. Lo que impacta al evidenciar el gran mural de la cúpula<sup>22</sup>. Más allá de lo claramente evidenciable, Kimsooja añade que la arquitectura de Tadao Ando forma parte en sí mismo del discurso de la obra<sup>23</sup>.

18 “Kimsooja. Respirar-Una mujer espejo/ To breathe- A Mirror woman”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, consultado el 15 de mayo de 2025. [www.museoreinasofia.es/exposiciones/kimsooja-respirar-mujer-espejo-breathe-mirror-woman](http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/kimsooja-respirar-mujer-espejo-breathe-mirror-woman)

19 Íbid.

20 Íbid.

21 Íbid.

22 “Carte Blanche to Kimsooja”, *Pinault Collection*, 2024, consultado el 5 de enero de 2025. [www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/carte-blanche-kimsooja](http://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/carte-blanche-kimsooja).

23 “Carte Blanche to Kimsooja”.



**fig.127** Kimsooja, To Breathe-A woman mirror, 2006. Palacio de Cristal. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



**fig.128** Kimsooja, To Breathe-A constellation, 2024. Fuente: ©Pinault Collection, fotografía de etiennemacret.

## Conclusiones

A lo largo de la investigación se ha trazado un recorrido por diversas manifestaciones arquitectónicas que han acogido el arte del siglo XXI, con el fin de observar las relaciones entre los espacios expositivos que se han ocupado y resignificado. Desde la reutilización de edificios con estructuras históricas hasta la incorporación de propuestas arquitectónicas contemporáneas, lo que se pone en evidencia es la constante transformación de los lugares donde el arte se exhibe y, cómo el arte mismo se redefine en función del entorno que lo acoge. Esto demuestra que el arte ha ocupado —y ocupará— prácticamente cualquier estructura susceptible de ser activada como espacio expositivo. En consecuencia, la discusión gira en torno al papel que podría asumir la arquitectura en el futuro. Si la noción del Cubo Blanco ha quedado desplazada, es el concepto de vacío expositivo el que parece articular el paradigma contemporáneo entre arte y arquitectura.

El recorrido que se ha realizado en esta investigación llega a la conclusión de que la estética monumental del siglo XXI se ha reformulado: la “arquitectura espectacular” o de fuerte identidad arquitectónica del tipo Guggenheim se ha vuelto superficial y parece estar mutando. Esto sucede pese a que los efectos que produjo fueron obras como la Fundación Louis Vuitton del mismo Frank Gehry o la Fundación Cartier de Jean Nouvel, con su estética museística interior de galerías blancas a modo de escenografía del arte. El edificio, más que complementar al arte, se volvía un espectáculo en sí mismo y llegaba, en ocasiones, a eclipsar las obras que debía destacar.

Frente a esta crisis de modelos expositivos, ha surgido una alternativa que recupera y resignifica los valores de la arquitectura patrimonial. En lugar de imponer una arquitectura nueva o forzar una neutralidad artificial, muchos espacios culturales han optado por ocupar edificaciones con valor histórico

e integrar en ellas intervenciones contemporáneas que no borran el pasado, sino que dialogan con él y lo resignifican. Esta estrategia permite la construcción de un nuevo discurso donde el arte contemporáneo no se impone sobre el espacio, sino que lo interpreta, lo reconfigura y, a veces, incluso lo subvierte.

Por otro lado, en el edificio que constituye el objeto de esta investigación, se ha optado por un esquema opuesto: sin tocar la superficie existente, se han utilizado las herramientas de la arquitectura para proponer un discurso de poder entre el pasado y el presente. Reflejo de lo anterior es el trabajo que han hecho los artistas que han pasado por su Rotonda, el corazón del edificio; todos han buscado un discurso que dialoga con el edificio, con su mural o su arquitectura. La forma cilíndrica no limita lo que ocurre dentro. Aquí, el espacio no actúa como un fondo o envoltorio, sino como un agente activo que participa del discurso artístico. Así, se convierte en un escenario donde los artistas no solamente instalan sus obras, sino que establecen un diálogo profundo con el lugar, su historia, sus materiales y su forma arquitectónica.

Pinault demuestra que necesita de la arquitectura para impulsar el discurso del arte, e incluso albergar colecciones contemporáneas requiere no solo de arquitectura actual, sino de un diálogo con la arquitectura histórica. La investigación resalta la transformación de la relación entre arquitectura y arte en el contexto actual, al evidenciar cómo las instalaciones *site-specific* no únicamente dialogan con su entorno, sino que lo reconfiguran estéticamente y simbólicamente y lo convierte espacios históricos en escenarios dinámicos con nuevos flujos ideológicos, políticos e incluso económicos. Este proceso destaca un cambio de paradigma en la función del espacio expositivo, donde cada intervención se convierte en una narrativa y declaración política.

Lo notable de este enfoque es que no busca imponer una narrativa única. Cada intervención artística dentro de este edificio se convierte en una nueva capa de significado, una relectura del espacio

y del tiempo. La arquitectura es un interlocutor, un cuerpo con memoria, capaz de tensionar, cuestionar y ampliar el sentido de las obras que acoge. Esto se vuelve evidente en la manera en que los artistas han respondido a la geometría cilíndrica del espacio central; lejos de verse limitados por la forma, la han utilizado como herramienta para potenciar sus propios discursos. La arquitectura, en este caso, es una aliada del arte, no una amenaza ni un obstáculo.

Este modelo tiene implicaciones profundas para el futuro de los espacios culturales. En lugar de buscar la neutralidad o el espectáculo, se propone una arquitectura consciente de su contexto y de su historia, capaz de fomentar una relación crítica y simbiótica con las expresiones artísticas contemporáneas. La intervención arquitectónica ya no se mide por su espectacularidad formal, sino por su capacidad de generar sentido, de crear nuevas narrativas que hablen tanto del pasado como del presente.

Esta estrategia se enriquece aún más cuando se consideran las obras *site-specific* que se han desarrollado en estos espacios. Lejos de ser meras decoraciones adaptadas al entorno, muchas de estas intervenciones tienen un fuerte componente simbólico. En ellas, los artistas no solo trabajan con el espacio, sino que lo interrogan, lo ocupan críticamente, lo desarticulan para proponer nuevas lecturas. Así, la arquitectura patrimonial se convierte en un campo de disputa simbólica, en un espacio que se reactiva cada vez que una nueva obra lo habita.

De este modo, el arte deja de ser un objeto aislado y la arquitectura un contenedor pasivo. Ambos se integran en una relación dinámica, donde cada intervención reconfigura el espacio y lo carga de nuevos significados. Este modelo también implica una transformación del espectador, que ya no se limita a observar obras colgadas en una pared, sino que se ve inmerso en una experiencia espacial compleja, que lo obliga a posicionarse y a tomar parte en el discurso que se le propone.

En última instancia, esta investigación replantea el papel del arquitecto en el contexto contemporáneo. Si ya no se trata de diseñar “cajas blancas” ni de competir con el arte mediante formas espectaculares, ¿cuál es entonces la función de la arquitectura en relación con el arte? La respuesta parece residir en la capacidad de generar vacíos significativos, espacios de potencialidad que no impongan una visión única, sino que permitan múltiples apropiaciones, múltiples narrativas. El nuevo paradigma no gira en torno al objeto arquitectónico, sino al espacio como posibilidad, como campo de relación entre cuerpos, discursos y memorias.

Este cambio de enfoque también invita a pensar en el arte no como algo que simplemente “ocupa” un espacio, sino como una práctica que transforma, resignifica y politiza el lugar donde se inserta. La arquitectura, lejos de ser neutra o subordinada, se convierte en un componente esencial del discurso artístico contemporáneo, no como protagonista que busca destacar, sino como cómplice que escucha, acompaña y, sobre todo, desafía.

En conclusión, esta investigación ha evidenciado cómo la relación entre arte y arquitectura ha transitado desde la dependencia de estructuras preexistentes, pasando por la seducción de lo espectacular, hasta llegar a una etapa de madurez crítica, donde lo patrimonial y lo contemporáneo pueden coexistir en un equilibrio complejo y estimulante. Hoy más que nunca, el espacio expositivo es una declaración política, una narración arquitectónica, un campo simbólico en constante disputa. La arquitectura ya no es un fondo mudo, sino una voz más en el coro del arte contemporáneo, y es en ese diálogo profundo donde reside la verdadera potencia del arte en el siglo XXI y donde se debaten las aperturas y límites la arquitectura establece como elemento clave en la articulación de estos discursos.

## Bibliografía

- Archello. "Tadao Ando transforms Bourse de Commerce into contemporary art museum by inserting concrete cylinder | Archello". Consultado el 7 de junio de 2025. Disponible en: <https://archello.com/es/news/tadao-ando-transforms-bourse-de-commerce-into-contemporary-art-museum-by-inserting-concrete-cylinder#:~:text=According%20to%20Ando,%20in%20Japan%20the%20circle,Tadao%20Ando%20Architect%20&amp;%20Associates,%20Niney%20et.>
- Arquitectura Viva. "Forty Years of Centre Pompidou", 30 de abril de 2017.
- Arnault, Julie. "Bourse de Commerce, de la beauté, de Tadao Ando, de la fortune". *Croniques d'architecture*, 8 de junio de 2021.
- Capitanucci, Gabriella. "Tadao Ando in Paris: the challenging confrontation between past and present". *DOMUS: Scopri la Storica Rivista di Architettura, Design e Arte*, 16 de enero de 2019. Disponible en: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2019/01/16/tadao-ando-in-paris-the-challenging-confrontation-between-past-and-present.html>.
- Centre des Monuments Nationaux. "Histoire du Panthéon". Consultado el 1 de mayo de 2025. Disponible en: [www.pari-pantheon.fr/decouvrir/histoire-du-pantheon](http://www.pari-pantheon.fr/decouvrir/histoire-du-pantheon)
- Centre Pompidou. "Reliquat d'Arche". Consultado el 3 de mayo de 2025. Disponible en: [www.centrepompidou.fr/es/ressources/ouvre/GnSHZat](http://www.centrepompidou.fr/es/ressources/ouvre/GnSHZat)
- Château de Versailles. "L' Histoire". Consultado el 18 de abril de 2025. Disponible en: [www.chateauversailles.fr](http://www.chateauversailles.fr)
- Crimp, Douglas. "Serra's public sculpture: Redefining Site Specificity". En *Richard Serra/ Sculpture*. Ed. Rosalind Krauss. The Museum of Modern Art New York, 1986.
- DAMN Magazine. "Danh Vo: Tropeaolum", 2023. Disponible en: <https://www.damnmagazine.net/danh-vo-tropeaolum>.
- Dal Co, Francesco. *Tadao Ando for François Pinault from Île Seguin to Punta della Dogana*. Electa architettura, 2009.
- Deming, Mark K. *La Halle au blé de Paris 1762-1813*. Bruselas. Archives d'Architecture Moderne Editions, 1984.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Trotta, 1997.
- DOMUS. "New project in Paris by Tadao Ando", 31 de octubre de 2001. Disponible en: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2001/10/31/new-project-in-paris-by-tadao-ando.html>.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, MA. MIT Press, 2003.
- D. Scott, Felicity. *Fuera de lugar/ Out of place*. Chile: ARQ Ediciones, 2016.
- Espejo, José Luís y Laura Ramírez Palacio. "Serge Guilbaut: De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno". *Radio del Museo Reina Sofía*.
- Ferrer, Esther. "La Internacional Situacionista entra en las vitrinas del Centro Pompidou de París". *El País*, 22 de marzo de 1989.
- Foster, Hal. *El complejo arte-arquitectura*, traducido por José Adrián Vitier. TURNER NOEMA, 2013.
- Graham, Dan. "Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art". *ARTFORUM* 17, n.º 6, 1979. Disponible en: [154](https://www.artforum.com/features/art-</a></p></div><div data-bbox=)

- in-relation-to-architecture-architecture-in-relation-to-art-212376/.
- Granados Manjarrés, Maritza. "Arquitectura, arte y papel". *Contexto*, vol. X, no. 15, 2017.
- Groys, Boris. "2: Collector as Curator: Collecting in the Post-Internet Age". En *Collecting in the Twenty-First Century*. Boydell and Brewer, 2022.
- Hackethat, Anita. "Anish Kapoor: Leviathan for Monumenta 2011". *Designboom: Architecture & design magazine*, 10 de mayo de 2011. Disponible en: <https://www.designboom.com/art/anish-kapoor-monumenta-2011-leviathan/>.
- Hôpitaux Universitaires Pitié Salpêtrière. "Histoire de la chapelle de la Pitié-Salpêtrière". Disponible en: <https://pitie-salpetriere.aphp.fr/chapelle-saint-louis-histoire-de-la-chapelle-de-la-pitie-salpetriere/>.
- Inp - Médiathèque numérique. Jean Hubert-Martin. "Un concept nouveau et pionnier : le château d'Oiron". Consultado el 7 de junio de 2025. Disponible en: <https://mediatheque-numerique.inp.fr/rencontres-debats/exposer-lart-contemporain-dans-monuments-historiques/concept-nouveau-pionnier-chateau-doiron>.
- Juarranz, Angela. *Environment: La construcción del medio*. Madrid. Ediciones Asimétricas, 2023.
- Krauss, Rosalind. "The Cultural Logic of the Late Capitalism Museum". *October* 54, 1990.
- Krauss, Rosalind. "Escultura en el campo expandido". En *La Posmodernidad*. Editor Hal Foster. Barcelona. Editorial Kairós, 1996.
- Kwon, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- Lavin, Sylvia. *Kissing Architecture*. New Jersey. Princeton University Press, 2011.
- Lemieux, Ariane. "Les collections permanentes du Louvre et l'exposition de l'art contemporain". *CeROArt*, 9, 16 de enero de 2014.
- Martet, Cécile. "Jeff Koons: L roi de la controverse". *Rise art*, 18 de agosto de 2023.
- McEvelley, Thomas. "Introducción". En *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*. Brian O'Doherty. The Lapis Press, 1989.
- O'Doherty, Brian. *Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space*. The Lapis Press, 1989.
- Pinault Collection. "Le monde comme il va". Disponible en: [www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/lemondecommeilva](http://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/lemondecommeilva)
- Pinault Collection. "On Urs Fischer work | Bourse de Commerce". Consultado el 9 de junio de 2025. Disponible en: <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/urs-fischers-work>.
- Pinault Collection. "Slip of the Tongue | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault". Consultado el 9 de junio de 2025. Disponible en: <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/slip-tongue>.
- Pinault Collection. "Tadao Ando: 'I drew a circle in the circle.' | Bourse de Commerce". Pinault Collection, 11 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/tadao-ando-i-drew-circle-circle>.
- Pinault Collection. "The Pinault Collection in Venice | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault". Disponible en: <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/pinault-collection-venice>.

- Pinault Collection. "The Trilogy by Ryan Gander | Palazzo Grassi - Punta della Dogana - Collection Pinault". Consultado el 7 de junio de 2025. Disponible en: <https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/trilogy-ryan-gander>.
- Pinault, François. "Île Seguin : je renonce , par François Pinault". *Le Monde*, 9 de mayo de 2005. Disponible en: [https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/09/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault\\_647464\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/09/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault_647464_3232.html).
- Renault Group. "Île Seguin, Renault 's historic home". Disponible en: <https://www.renaultgroup.com/en/magazine/our-group-news/ile-seguin-renaults-historic-home/>
- Rendell, Jane. *Art and Architecture: A Place Between*. Londres. IB Tauris, 2006.
- Rose, Jane y Spyros Papapetros. *Retracing the expanded field*. The MIT Press, 2014.
- Rus, Mayer. "Frank Gehry 's Masterful Fondation Louis Vuitton Opens in Paris". *Architecture+Design*, 30 de septiembre de 2014.
- Serafin, Amy. "Tadao Ando and François Pinault win Best Double Act: Wallpaper\* Design Awards 2021". *Wallpaper\**, 28 de enero de 2021. Disponible en: <https://www.wallpaper.com/architecture/wallpaper-design-awards-2021-tadao-ando-francois-pinault>.
- Stathaki, Ellie. "Venice sneak peek into the new Fondation Cartier pour l'art contemporain by Jean Nouvel". *Wallpaper\**, 10 de mayo de 2025.
- Toussaint, Evelyne. "Par-delà cynisme et servilité". La désinvolture joyeuse et désabusée de Maurizio Cattelan". *Figures de l'art-Revenue d'études esthétiques*, 2008.
- Ventura, Dalia. "El teatro de las locas: el oscuro experimento de los inicios de la psiquiatría en el hospital más grande de París". *BBC News Mundo*. Consultado el 1 de mayo de 2025. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-57160451>.
- Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses: the fashion of Modern Architecture*. The MIT Press, 2001.
- Yinji Space-Discovering the Beauty of Global Interior Design. "Yinji Space - Tadao Ando x Hyogo Prefectural Museum of Art". Consultado el 7 de junio de 2025. Disponible en: <https://yinjispace.com/article/Tadao-Ando-Hyogo-Prefectural-Museum-of-Art.html>.
- Zappa, Giulia. "Grand Palais, the rebirth of a Paris symbol". *Domus*, 4 de mayo de 2024.

## Apéndice

Listado de artistas contemporáneos expuestos en relación al espacio expositivo de los sitios mencionados en la investigación. Organizados de acuerdo al edificio arquitectónico, en orden cronológico. Se mencionan el nombre del artista, el nombre de la obra y el año.

### Fuera de París

#### Château d' Orion: Curios & Mirabilia collection

- Robert Filliou, *Toilettes*, 1969-1993
- Annette Messager, *Les Pensionnaires (Le repos, La punition, L'alphabet, La promenade, Le nom des pensionnaires)*, 1971
- Sarah Holt, *Photographies*, 1978-1992
- Bill Culbert, *Small Glass Pouring Light*, 1983
- Hubert Duprat, *Marqueterie*, 1986-1988
- Lothar Baumgarten, *Les animaux de la pleine lune, une cosmographie de la Touraine*, 1987
- Ian Hamilton Finlay, *La Bataille de Midway*, 1987
- Yoon-Hee, *Catastrophe Intime*, 1987
- Patrick Bailly-Maître-Grand, *Formol's Band (série)*, 1987-1994
- Toni Grand, *Sans titre*, 1988
- Alain Jacquet, *Spinning Ring-Série Duncan Donut*, 1989
- Wolfgang Laib, *Paroi*, 1989
- Bodys Isek Kingelez, *Allemagne à l'An 2000, Italie, Paris Nouvelle*, 1988-1989
- Erik Dietman, *La Naissance du monde*, 1990
- Wim Delvoye, *41 scies circulaires de Delft, Aodonica*, 1990
- Kazuo Shiraga, *Rôen*, 1991
- Wolfgang Nestler, *Sans titre*, 1991
- Daniel Spoerri, *Corps en morceaux, La collection de Mama W*, 1991-1993
- Thomas Shannon, *Descentre-Acentre*, 1992
- Braco Dimitrijevic, *Triptychos Post Historicus, ou la dernière bataille de Paolo Ucello*, 1992

- Claude Rutault, *Salle des plattes peintures*, 1992
- George Ettl, *Chevaux d'Orion*, 1992
- Giuseppe Penone, *Muta*, 1992
- Markus Raetz, *Silhouette*, 1992
- Panamarenko, *Archaeoptérix*, 1992
- Pascal Convert, *Empreinte*, 1992
- Stanley Brouwn, *Sans titre*, 1992
- Thomas Grünfeld, *Misfits, Pégase-Licorne* 1992
- Charles Ross, *Brûlures solaires, Doubles spirales*, 1992-1993
- Christian Boltanski, *Les Écoliers d'Orion*, 1993
- Ilya Kabakov, *Concerto pour mouches*, 1993
- James Lee Byars, *Corne de licorne*, 1993
- Fabrice Hybert, *Les Bonbons très bons d'Orion*, 1993
- Felice Varini, *Carré au sol aux quatre ellipses, bleu*, 1993
- Gavin Bryars, *Composition musicale*, 1993
- Gloria Friedmann, *La Vanité des bâtisseurs*, 1993
- Joan Fontcuberta, *Cocatrix*, 1993
- John Armleder, *Furniture-Sculpture FS 270*, 1993
- Niele Toroni, *Empreintes de pinceau n°50 répétées à intervalles réguliers de 30 cm (Intervention blanche pour les gris d' Oiron)*, 1993
- On Kawara, *Date Paintings*, 1993
- Paul-Armand Gette, *Cabinet d'histoire naturelle*, 1993
- Piotr Kowalski, *Identité 4*, 1993
- Raoul Marek, *La Salle à manger*, 1993
- Sol LeWitt, *Wall Drawing #752*, 1994
- Jean-Charles Blanc, *Treecycle*, 1994
- Marina Abramovic, *Room for departure: Bed from Mineral Room, Mirror from Mineral Room, Chair from Mineral Room*, 1994
- Guillaume Bijl, *Le cabinet de Claude Gouffier*, 1995
- Anne et Patrick Poirier, *Memoria Mundi*, 1995
- Mario d' Souza, *Flow*, 2017
- Kane Kwei, *Le Homard et L'Aigle*
- Laurent Joubert, *Des emblèmes*

### Palacio de Versalles

- Jeff Koons, varias obras, 2008.
  - Xavier Veilhan, varias obras, 2009
  - Takashi Murakami, varias obras, 2010
  - Bernar Venet, varias obras, 2011
  - Joana Vasconcelos, varias obras, 2012
  - Giuseppe Penone, varias obras, 2013
  - Lee Ufan, varias obras, 2014
  - Anish Kapoor, *Dirty corner*, 2015
  - Jean-Michel Othoniel, *Les Belles Danses*, 2015
  - Olafur Eliasson, *Waterfall, Deep mirror, Fog Assembly, Your sense of Unity*, 2016
  - Stéphane Thidet, *Bruit blanc*, 2017
  - Ugo Rondinone, *The Sun*, 2017
  - Hiroshi Sugimoto, *Surface of Revolution, Glass Tea House Mondrian: Bassin du Plat-Fond*, 2018
  - Eva Jospin, *Chambre de soie*, 2024
- Punta della Dogana + Palazzo Grassi: atrio**
- Urs Fischer, *Madame Fisscher*, 2012
  - Rudolf Stingel, *Untitled*, 2013
  - Doug Wheeler, *D-N SF 12 PG VI*, 2014
  - Danh Vo et al. *Slip of the Tongue*, 2015
  - Damien Hirst, *Treasures from the wreck of the Unbelievable*, 2017
  - Luc Tuymans, *La Pelle*, 2019
  - Tatiana Trouvé, *Hors-sol*, 2025

#### **Dentro de París**

##### **Pont Neuf**

- Christo + Jeanne Claude, *Pont Neuf wrapped*, 1985
- Jenny Holzer, *Paris*, 2001
- Atelier JR, *Projet Pont-Neuf*, 2025

##### **Arc de Triomphe**

- Christo + Jeanne Claude, *Arc de Triomphe wrapped*, 2021

##### **Ópera Garnier**

- Atelier JR, *Retour à la caverne*, 2023

#### **Musée de Louvre: varios artistas, Contrepoint, 2004-2006**

- Anselm Kiefer, *Athanor, Danae, Hortus Conclusus*, 2007
- Sarkis, *Rencontre avec Uccello, Grünewald, Munch, Beuys*, 2007
- François Morellet, *L'esprit d'escalier*, 2010
- Jan Fabre, *The Angel of Metamorphosis*, 2008
- Joseph Kosuth, *Neither Appearance or Illusion*, 2009
- Tony Cragg, *Versus*, 2010
- Wim Delvoye, *Suppo*, 2012
- Michelangelo Pistoletto, 2013
- Loris Gréaud, *Phantom*, 2013
- Jean-Michael Othoniel, *La Rose du Louvre*, 2019
- Elias Crespin, *L' onde du midi*, 2020
- Barthélémy Toguo, *Le pilier des migrants disparus*, 2022

#### **Musée de Louvre: Exterior-Cour Carrée**

- Jenny Holzer, *Paris*, 2001 y 2009
- Michael Rovner, *Histories*, 2011
- Eva Jospin, *Panorama*, 2016
- Philippe Parreno, *Monster Flower*, 2022

#### **Musée Bourdelle**

- Claude Rutault, *Les toiles et l'archer*, 2005.
- Felice Varini, varias obras, 2006.
- Laurent Pariente, varias obras, 2006.
- Sarkis, *Inclinaison*, 2007.
- Alain Séchas, *Rêve Brisé*, 2008.

#### **Chapelle des Petits-Augustins**

- Maurizio Cattelan, *Now*, 2004
- Huang Yong Ping, *Arche*, 2009
- Anish Kapoor, *Between shit and architecture*, 2011
- Urs Fischer, *untitled*, 2012
- Mathias Duville, *Discord Geography*, 2013
- Kenia Almaraz Murillo y Elliott Causse, *PRISMES*, 2017
- David de Cascio, *Acéphale*, 2019

-Leonor Antunes, *the homemaker and her domain*, 2021

-Jessica Warboys, *Sea River O*, 2023

-Jean-Charles de Quillacq, *A Real Boy*, 2024

#### **Collège des Bernardins**

-Henrique Oliveira, *L'arbre de vie, Transubstantiation*, 2013

-Stéphane Thidet, *Solitaire*, 2016

-Tarik Kiswanson, *ONGOING REFLECTION*, 2016

-Edgar Sarin, *Un minuit que jamais le regard, là ne trouble*, 2017

-Abdelkader Benchamma, *Echo de la naissance des mondes*, 2018

-Laurent Grasso, *ANIMA*, 2022

-Julien Signolet, *III*, 2023

#### **La Conciergerie**

-Stéphane Thidet, *Détournement*, 2018

-Théo Mercier, *Outremonde; The Sleeping Chapter*, 2022

#### **Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière**

-Christian Boltanski, *Leçons de ténèbres*, 1986

-Enfer et Damnation, *Les anges du parcours*, 1991

-Tadashi Kawamata, *Le Passage des chaises*, 1997

-Martin Puyear, *This Mortal Coil*, 1998

-Anselm Kiefer, *Shebirat Kelim*, 2000

-Jenny Holzer, *LEDS*, 2001

-Alain Séchas, *Les somnambules*, 2002

-Gérard Garouste, *Saintes Ellipses*, 2003

-Magdalena Abakanowicz, 2004

-Makhi Xenakis, *Les folles d'enfer de la Salpêtrière*, 2004

-Daniel Hourdé, *Si près du paradis*, 2019

#### **Le Panthéon**

-Klaus Pinter, *Rebonds*, 2002

-Gérard Garouste, *Sacred Ellipses*, 2005

-Ernesto Neto, *Léviathan Thot*, 2006

-Atelier JR, *Au Panthéon!* 2014

-Anselm Kiefer x Pascal Duspain, 2020

-Ann Veronica Janssens, *23:56:04*, 2022

-Raphael Barontini, *We could be heroes*, 2023

#### **Le Bon Marché**

-Ai Weiwei, *Er xi-Air de jeux*, 2016

-Chiharu Shiota, *Où allons-nous?*, 2017

-Leandro Erlich, *Sous le soleil*, 2018

-Joana Vasconcelo, *Branco Luz*, 2019

-Oki Sato et le studio nendo, *Ame nochi hana*, 2020

-Prune Nourry, *L'Amazone Érogène*, 2021

-Mehmet Ali Uysal, *Su*, 2022

-Subodh Gupta, *Sangam*, 2023

-Daniel Buren, *Aux Beaux Carrés: travaux in situ*, 2024

-Ernesto Neto, *Le La Serpent*, 2024

#### **Grand Palais**

-Anselm Kiefer, *Sternenfall*, 2007

-Richard Serra, *Promenade*, 2008

-Christian Boltanski, *Personnes*, 2010

-Anish Kapoor, *Leviathan*, 2011

-Daniel Buren, *Excentrique(s)*, 2012

-Ilya + Emilia Kabakov, *L'étrange cité*, 2014

-Tomás Saraceno, *Aerocene-Around the world to change the world COP21*, 2015

-Huang Yong Ping, *Empires*, 2016

-Vincent Leroy, *The Pebble*, 2017

#### **Fundación Cartier**

-James Lee Byars, *Monument to Language, The Diamond Floor*, 1995

-Jean-Michel Alberola, *L'Effondrement des enseignes lumineuses*, 1995

-Jean-Pierre Raynaud, *La Volière; para la exposición Comme un oiseau*, 1996

-Tatsuo Miyajima, *Time Go Round*, 1996

-Huang Yong Ping, *Péril de mouton*, 1997

-Panamarenko, *La Grande exposition des soucoupes volantes*, 1998

-Sarah Sze, *Everything that Rises Must Converge*, 1999

- Cai Guo-Qiang, 2000
- Gérard Garouste, *Ellipse*, 2001
- Nancy Rubins, *Airplane Parts en Paul Virilio, Unknown Quantity*, 2002
- Jean-Michael Othoniel, *Crystal Palace*, 2004
- Ron Mueck, varias obras, 2005
- Lee Bul, *On Every New Shadow*, 2007
- Beat Takeshi Kitano, *Gosse de peintre*, 2010
- Ron Mueck, varias obras, 2013
- Diller Scofidio + Renfro, *Musings on a Glass Box*, 2014
- Junya Ishigami, *Freeing Architecture*, 2018
- Sarah Sze, *night into Day*, 2020
- Bijoy Jain, *Breath of an Architect*, 2023
- Ron Mueck, *Mass*, 2023
- Olga Amaral, 2024

**Fundación Louis Vuitton: Open Space**

- Jean-Marie Appriou, *Lips and Ears*, 2018
- Matt Copson, *Blorange*, 2018
- Anna Hulacová, *Underworld Upside Down*, 2018
- Hoël Duret, *NFT pH <7 logique*, 2019
- Lauren Halsey, *Funk Mound*, 2019
- Meriem Bennani, *Mission Teens*, 2019
- Jean Claracq, *Propaganda*, 2020
- Bianca Bondi, *The Daydream*, 2020
- Ozgur Kar, *MACABRE*, 2021
- Lydia Ourahmane, *Tassili*, 2022
- Ndayé Kouagou, *The Guru*, 2023
- Alex Ayed, *Farewell project*, 2023
- Xie Lei, *Au-Delà*, 2023
- Lu Yang, *Doku the flow*, 2024
- Portia Zvavahera, *Imba Yerumbidzo*, 2024

**Fundación Louis Vuitton: Commissions**

- Olafur Eliason, *Inside the horizon*, 2014
- Frank Gehry, *Fish lamp*, 2014

- Adrián Villar Rojas, *Where the Slaves Live*, 2014
  - Ellsworth Kelly, *Colored Panels, Spectrum VIII*, 2014
  - Katharina Grosse, *Canyon*, 2022
- Bourse de Commerce-Fundación Pinault: Carte Blanche**
- Urs Fischer, *Untitled*, 2021
  - Philippe Parreno, *Echo2*, 2022
  - Dahn Vo, *Tropeolum*, 2023
  - Kimsooja, *To breathe- A Constellation*, 2024
  - Céleste Boursier-Mougenot, *Clinamen*, 2025

