

Comunicación

Acceso en obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo. Método de análisis a partir del estudio de 3 casos en París

Gallardo Frías, Laura; Román Manzo, Paulina

lauragallardofrias@uchilefau.cl; paulina.roman@gmail.com

Universidad de Chile. Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Departamento de Arquitectura. Santiago de Chile, Chile; Universidad

Miguel de Cervantes. Santiago de Chile, Chile.

Línea temática 2. Categorías, clasificaciones y métodos

Palabras clave

Arte Contemporáneo, Centro Cultural, Entrada, Fundación, Museo

Resumen

El acceso es clave en las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo. Para revisar el acceso, se propone una metodología basada en el estudio de seis puntos: entorno, fachada, plano del suelo, plano del cielo, entrada y vestíbulo, donde, por medio de un corpus de imágenes y textos, se analizan tres obras emblemáticas de París: Centre Georges Pompidou, Centquatre y Fondation Louis Vuitton. Finalmente se sintetizan aspectos clave que pueden contribuir al análisis, proyectación y remodelación de obras arquitectónicas que cobijan arte contemporáneo: museos, centros de arte y centros culturales, entre otros. Así, se pone de manifiesto el potencial de este pequeño método de

análisis que puede ser utilizado para otros casos de estudio, debido a la relevancia de los puntos propuestos en su vinculación con la ciudad, el barrio y visitantes, además de sus propias relaciones abiertas a distintas posibilidades que requieren de una constante reflexión e investigación.

El acceso

Los museos son ‘piezas motoras’ para las ciudades (Layuno, 2003; Galland, 2014; Falcón, 2019; Gallardo et al., 2019), sin embargo, las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo, se hace referencia a museos, centros de arte y centros culturales entre otros, tienen una dificultad particular para atraer a los visitantes, por la propia definición del arte contemporáneo, como señala Badiou (2013, p. 3) “El arte contemporáneo va a tomar, otra dirección, que estará ligada a los efectos que produce: el arte no será un espectáculo, ni una detención del tiempo, más bien será lo que compromete en el tiempo mismo y produce efectos en el tiempo (...), apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto”.

Así, las obras arquitectónicas destinadas al arte contemporáneo pasan a ser ‘aparatos’ (Déotte, 2012) más de preguntas que de respuestas (Rispoli, 2009), tensionando el vínculo con sus visitantes y, por tanto, con su entorno. Ante esta problemática emerge una pregunta central: ¿Qué elementos de una obra arquitectónica que cobija arte contemporáneo son clave en la vinculación con sus habitantes y su entorno?

En una investigación multidisciplinar, desde los campos de historia, urbanismo, arquitectura, antropología, donde se analizaron cinco obras emblemáticas de arquitectura pública destinadas al arte contemporáneo, en la vinculación con sus visitantes y su contexto en Santiago de Chile, se definieron cinco elementos-clave: Conectividad; Legibilidad, “fácilmente identificable” (Lynch, 2006, p. 11); Accesibilidad; Recorridos y permanencias; y Flexibilidad. Esta investigación fue extendida a París para validar estos elementos y profundizar en uno de ellos.

Tras meses de observación, se llegó a la conclusión que el acceso es una de las piezas fundamentales para las obras arquitectónicas que albergan arte contemporáneo, pues permite la conexión de los mundos exterior-interior, y, si bien es un elemento estático, es capaz de generar movimientos vinculados al: entrar, atravesar, transportar, descubrir, traspasar, entre otros. Se puede hablar de un ‘ritual de paso’ (Benjamin, 2005), es decir, una suerte de ‘ceremonia’ al pasar del mundo cotidiano a otro por descubrir y adentrarse en otra temporalidad (Renault, 2000).

El acceso se vincula con el umbral que “ofrece a todos la posibilidad de entrar o regresar” (Genette, 1987, p.8), abre la conexión intra-extra (Rancière, 2005), de un vaivén que se relaciona con conceptos como: límite, frontera, piel, pórtico, puerta, permeabilidad, porosidad, espesor, tensión, movimiento (visitante)–quietud (umbral) (Dorrian, 2014; Packer, 2002). El umbral funde los espacios (Bonnin, 2000). Así, “cruzar el umbral significa agregarse a un mundo nuevo. Es un acto importante” (Van Genep, 1909, p. 27).

En la observación realizada, se puso de relevancia que un acceso sea identificable, accesible y seductor, es decir, que invite a entrar, y también que existen muchos tipos de accesos, pudiéndose realizar distintas taxonomías en función de su ubicación, nivel, tipo de superficie y delimitación, entre otras. Se llegó a la conclusión que el acceso va más allá de la puerta de entrada al museo, pues para llegar a él hay una serie de concatenación de elementos que entran en juego. Así, se sintetizaron seis elementos-clave, que permiten comparar distintos casos de estudio y sobre todo revisar cómo conviven con sus visitantes y entorno, que ordenados desde el afuera hacia el adentro son:

Entorno. Vinculación del museo con las construcciones vecinas en función a proporciones o escala, el volumen de la propia edificación, hasta los elementos que indican su presencia, como afiches y señales. En definitiva, cómo dialoga el museo con su barrio y desde dónde se aprecia.

Fachada. Características de la piel: opaca, transparente, semitransparente, color, textura, relación llenos-vacíos. ¿Cómo vincula el exterior-interior? ¿Qué elementos llaman la atención para invitar a entrar?

Plano del Suelo. Materialidades, texturas y colores asociados. ¿Cómo conduce hasta la entrada? si permite a la calle adentrarse al museo, o bien el museo sale hacia el exterior con su pavimento, produciéndose un interesante intercambio y llamada a acceder o jugar con sus límites.

Plano del Cielo. ¿Cómo es la parte superior que conforma el acceso? Generalmente se encuentran marquesinas o pórticos cuyo techo es relevante pues protege de la lluvia, indica dónde se encuentra la entrada y conduce a ella.

Entrada o umbral. La entrada es a la vez interioridad y afuera (Blanchot, 1992), pues conecta o separa ambos mundos (Gallardo, 2011). Revisión del tipo de puertas, altura, materialidad, color, etc.

Vestíbulo. ¿Cómo es el interior que puede o no asomarse hacia el afuera y cómo se establece esta relación?

Para revisar el acceso principal de visitantes a partir de estos elementos, se tomaron distintas obras arquitectónicas emblemáticas de arte contemporáneo de París. Los criterios de selección se basaron en considerar diferentes tipos arquitectónicos: centros culturales, fundaciones, museos y centros de arte; y

obras de tamaños y escalas diferentes con distinta afluencia de público. Estas características se contrastaron in situ y en distintas páginas web, entre las que destacan: *Office du Tourisme et des Congrès* (2020), en particular el reportaje “santuarios del arte moderno y contemporáneo en París”, el *Observatoire de l’art contemporaine* (2020) y el sitio del *Ministère de la Culture* (2020).

Análisis del acceso en 3 obras

Se seleccionaron tres obras arquitectónicas emblemáticas que cobijan arte contemporáneo en París, ordenadas por año de inauguración son:

Centre Georges Pompidou.

Centquatre.

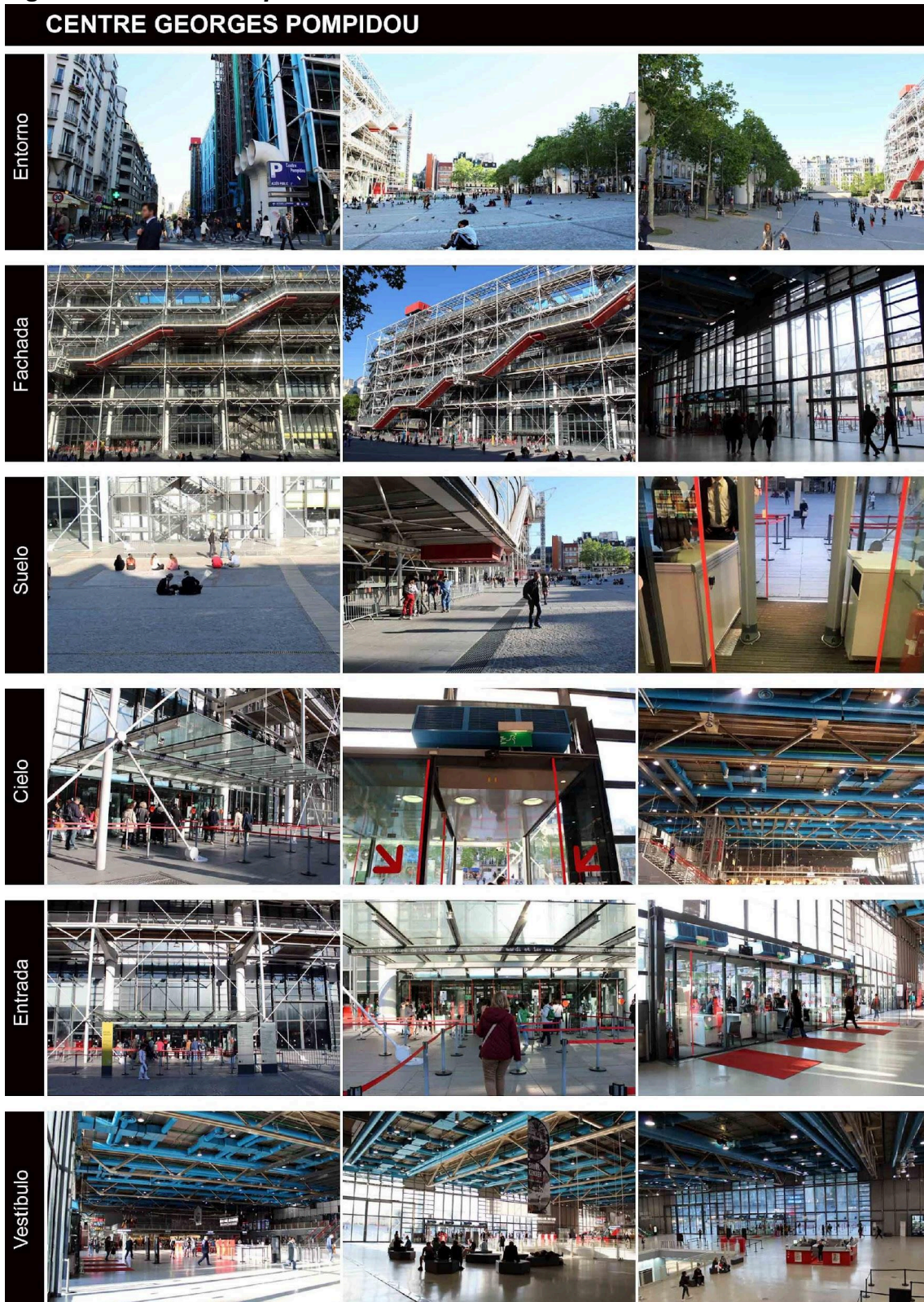
Fondation Louis Vuitton.

Para analizar estos casos, primero se presenta cada uno con una descripción: dirección, uso, arquitectos, inauguración, superficie, web y características principales del centro; después se introduce un corpus de imágenes basado en los seis puntos de análisis; y para finalizar se describe cada punto.

Centre Georges Pompidou

El Pompidou (Figura 1) está ubicado en la Place Georges-Pompidou, distrito-4. Desde su inicio fue una idea revolucionaria basada en la multidisciplinariedad cultural (Viatte, 2007). Cuenta con una biblioteca, un centro de investigación musical y acústica. Rompió con los paradigmas anteriores, no solo por sacar todas las instalaciones afuera, sino por abrirse a la plaza. El proyecto, ganador de un concurso internacional, fue diseñado por Renzo Piano y Richard Roger, se inauguró en 1977 y tiene 17.000 m² accesibles a público (Centre Georges Pompidou, 2020).

Figura 1. Centre Pompidou. Análisis del acceso.



Fuente: Elaboración propia, archivo personal 2019.

El Centre Pompidou tiene la misma altura de los edificios vecinos, pero resalta en su entorno debido a su fachada compuesta por ductos de todo tipo, diámetro y color, que incluso hacen visible esta edificación desde lejos.

La fachada principal se compone de un gran plano vidriado del que quedan a la vista la escalera mecánica inserta en un tubo transparente que le otorga un gran dinamismo, así como las distintas estructuras metálicas.

Lo más destacado del plano del suelo es la estrecha vinculación con la plaza inclinada del acceso principal, la cual pareciera descender hasta introducirse en el Centro. Cuando la plaza llega hasta el nivel de entrada, los adoquines rugosos se transforman en baldosas rectangulares lisas. Después, en el volumen situado debajo de la marquesina, el pavimento se convierte en una alfombra hasta que pasa al interior, donde el suelo es de hormigón a la vista, pero se marca cada acceso por una alfombra roja que direcciona al visitante hasta el vestíbulo.

En el plano del cielo una gran marquesina vidriada sobresale de la fachada para marcar el acceso principal. Debajo de esta marquesina existe una banda horizontal de letras que van anunciando distintas informaciones y un volumen vidriado, donde se sitúa el control de seguridad, con un falso cielo de un material reflectante blanco que conecta con el cielo interior, con tubos azules a la vista, que introduce al visitante en el vestíbulo de gran altura.

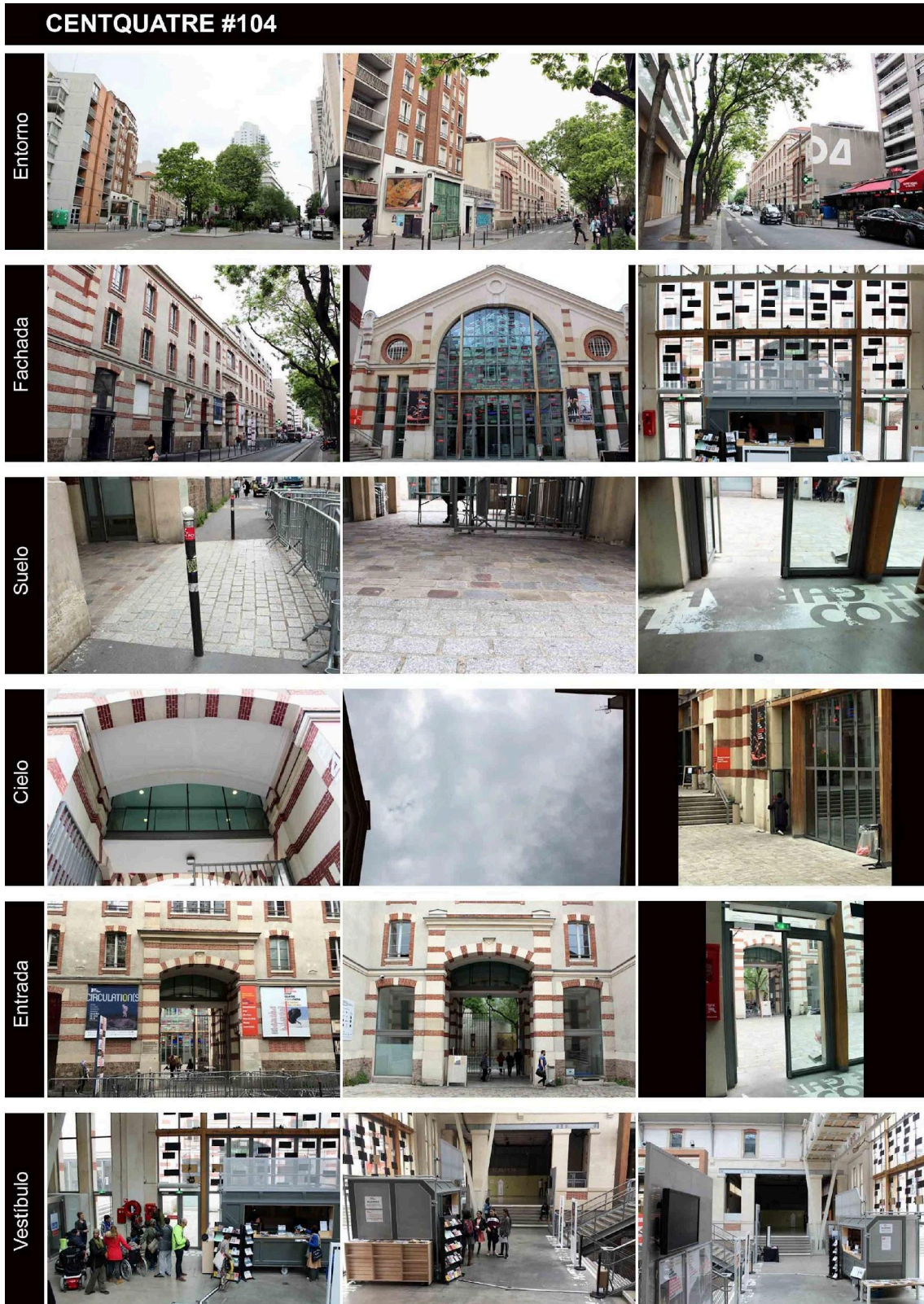
El acceso se conforma por un volumen ubicado bajo la marquesina que sobresale de la fachada. Las puertas exteriores tienen una proporción de una persona y media aproximadamente, de tal forma que, al disminuir la altura, tras las grandes proporciones de la fachada y la plaza, se produce una suerte de 'juego de escalas' al acercarse a la escala humana en el ámbito del control de seguridad, y después volver a elevar fuertemente la altura en el vestíbulo. Al interior, las puertas quedan en el mismo plano de la fachada.

El vestíbulo, de gran altura, es un amplio espacio que funciona como una plaza con lugares para sentarse, conversar, trabajar, entre otros. También conecta, además de las distintas salas de exposición, con una tienda y una librería.

Centquatre.

El Centquatre (Figura 5) ubicado en distrito-19, calle d'Aubervilliers, 104, era originalmente una antigua funeraria proyectada por Edouard Delebarre Debay y Godon, que fue reconvertida en centro cultural por el Atelier Novembre: "Un lugar infinito de arte, cultura e innovación" (Centquatre, 2020). Pensado como una plataforma artística colaborativa que da acceso a las distintas artes, con una programación contemporánea y un extenso programa: exposiciones, bailes variados, conciertos, tiendas, librería, cafés, espacios de coworking y arriendo de salas, entre otros muchos. Tiene 35000 m² y fue inaugurado en el 2008. Es el único caso que no fue diseñado originalmente para ser centro cultural, pero se subraya su gran éxito, marcado por su elevado número de visitantes.

Figura 5. 104. Análisis del acceso.



Fuente: Elaboración propia, archivo personal 2019.

Si bien en el barrio hay edificaciones de distintas alturas, el 104 se integra perfectamente e incluso desde lejos cuesta identificarlo. Se sitúa en una vereda estrecha de una calle con una vía de circulación, aunque de bastante tránsito, donde resaltan los árboles de la vereda del frente.

La fachada es antigua dentro de un contexto de edificios nuevos y se destaca el ritmo de llenos y vacíos. Existe una secuencia en el acceso conformada por dos fachadas separadas por un patio. La fachada segunda sigue con la modulación y materialidad exterior, sin embargo, se compone de un gran plano vidriado coronado por un arco de medio punto que amplía la condición y vocación del acceso inicial.

El trabajo de suelo resulta muy interesante por su sutileza, pues los adoquines salen hacia el exterior y toman el color gris del asfalto de la vereda marcando y llamando fuertemente hacia el interior. Al traspasar el umbral, estos adoquines se tornan de distintos colores de tonalidades ocres y al pasar por la segunda fachada hay un cambio de pavimento, que al interior se transforma en hormigón pulido.

No existe ningún elemento en el plano del cielo que sobresalga para marcar la entrada, simplemente se indica a partir de la bóveda conformada por la boca del acceso al centro. Tras este primer plano superior, se pasa al cielo abierto en el patio que conecta ambas fachadas del acceso. Y en la segunda fachada, una viga de madera laminada, situada a doble altura de la puerta, marca los accesos laterales.

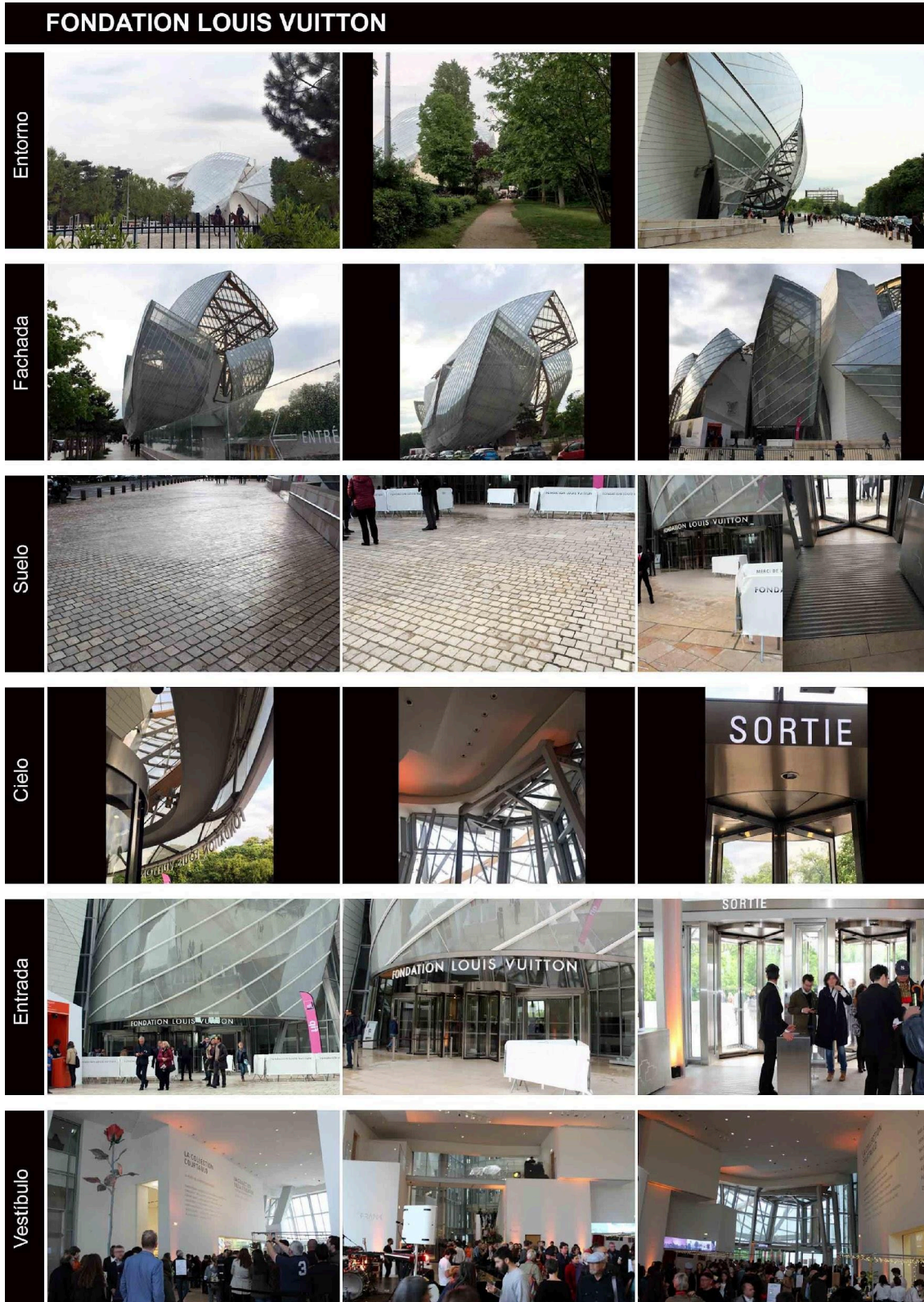
La entrada, si bien tiene dos accesos se describe el principal, que le da nombre al centro, se indica con una gran abertura en la fachada conformada por una bóveda con una altura aproximada de tres veces una persona, el cierre se realiza mediante una reja, abierta durante el día. Esta idea de gran vacío se lleva al segundo acceso, donde existe un gran plano vidriado, con dos puertas a escala humana, que conectan con el interior.

El vestíbulo es muy reducido siendo su principal función conectar los distintos niveles del centro y también, gracias a una pequeña boletería, dar información.

Fondation Louis Vuitton

La Fondation Louis Vuitton (Figura 7) se encuentra en el distrito-16, Av. Mahatma Gandhi 8, en pleno bosque de Boulogne. Proyecto de Frank Gehry diseñado para albergar colecciones permanentes y temporales de arte contemporáneo y también cuenta con programas de música y distintas actividades. Tiene una superficie total de 11000 m², de los que 7000 están abiertos al público, y fue inaugurado en el 2014 (Fondation Louis Vuitton, 2020 a - b).

Figura 7. Fondation Louis Vuitton.



Fuente: Elaboración propia, archivo personal 2019.

La Fondation Louis Vuitton resalta con respecto al bosque donde se inserta por su volumetría. La fachada es asombrosa, tanto por su altura como por los planos de vidrio curvos que la conforman, emergiendo como un hito distinto y llamativo.

El plano del suelo de la vereda pasa del asfalto a convertirse en adoquines en todo el perímetro de la fachada principal. Los adoquines se transforman en adoquines de mayor tamaño en el acceso y estos a su vez en baldosas de mayor tamaño en el límite de la edificación para marcar la entrada, todo en tonalidad ocre.

El plano del cielo está conformado por una viga metálica curva que permite marcar sutilmente el acceso principal vinculándolo con el volumen curvo superior de la fachada. Al interior, antes de atravesar la puerta, otra viga metálica curva marca el espacio vacío entre la piel de la fachada vidriada y las puertas de acceso. Después, en las puertas giratorias el plano del cielo se convierte en una superficie metálica pulida. En el vestíbulo, el cielo se eleva en cuatro veces, aproximadamente, la altura de una persona y se convierte en un plano blanco liso, donde se insertan distintas luces.

Antes de acceder, el personal de seguridad revisa las pertenencias de los visitantes en una caseta ubicada en el lateral del museo. La entrada está conformada por dos puertas giratorias y puertas correderas a ambos lados, todas vidriadas y situadas debajo del volumen curvo de la fachada que marca el acceso con el nombre del museo suspendido de una viga metálica.

El vestíbulo es muy amplio y permite que se realicen simultáneamente distintas actividades: informaciones, cafetería, a veces música en vivo con DJ. También permite conectar los distintos programas que posee esta fundación: restaurante, salas de exposiciones, librería, auditorio, talleres, entre otros.

Sinopsis.

El análisis realizado ha permitido recorrer, identificar y examinar, los elementos-clave que conforman el acceso. Por tanto, este pequeño método se podría utilizar en otros casos de estudio considerando que la debilidad de cualquier método es no mirar más allá de los puntos establecidos y por supuesto tener presente que siempre es mejorable. Se revisan a continuación los seis puntos estudiados.

El Pompidou se distingue como un hito en la ciudad, característica que comparte con la Fondation Louis Vuitton. Desde su entorno cercano, se distinguen otros puntos-clave: que sea legible e identificable, desde lejos y desde el propio barrio; que se mimetice con su entorno, como sucede con el 104; que tenga una estrecha vinculación con el espacio público (Pompidou); y que conforme una antesala para sacar el arte a la calle y abrir la experiencia con la comunidad, donde también se valoran los letreros que indican la presencia del Centro.

La vinculación con el entorno tiene una relación directa con la fachada, donde emerge la característica de 'piel sugerente', recomendable para denotar la presencia e invitación a entrar, como en la Fondation Louis Vuitton y Pompidou. Este último Centro también tiene una cualidad remarcable que radica en la transparencia de su fachada que permite percibir desde afuera el interior. Así, se pueden considerar distintos grados de porosidad de la piel, donde a través de aberturas más pequeñas se deja entrever lo que sucede en el interior, y en uno mayor está la gran abertura que muestra el 104 para acceder.

El plano del suelo juega un papel fundamental, se destaca la accesibilidad universal presente en todos los casos (de la Iglesia-Mayol, 2014; Fernández, 2013), y los distintos tratamientos para la continuidad exterior-interior que se observa en cinco de los centros estudiados. En el caso emblemático del Pompidou el exterior se introduce en el interior, en la Fondation Louis Vuitton se producen cambios sutiles con materiales, texturas, formatos y colores, jugando con la continuidad dentro-fuera, y en el 104 el pavimento sale hacia el exterior.

Al contrario de lo que se podría pensar para este tipo de edificios, solamente el Pompidou tiene una gran marquesina, que ayuda a conformar el umbral. La mayoría de los casos presentan el dintel como elemento representativo del plano del cielo para marcar el acceso: 104 y la Fondation LV, esta última con su nombre suspendido. Se destaca este hallazgo de llegar a enmarcar o 'capturar' el cielo, - como sucede en 104, que consigue un vínculo muy especial, pues abre y conecta con la dimensión espiritual otorgando aire y luz.

En el umbral es importante revisar las tres dimensiones. Con relación a la altura en la primera puerta de entrada, es interesante destacar la relevancia de la primera entrada que era denominada *lanua* en honor a Jano a quien se le consagraban todas las entradas y salidas (Sevilla, 2004), la cual, si bien marca el acceso a un edificio emblemático, es clave que su dimensión sea ajustada al visitante, quizás con la intención de envolverlo o arroparlo, como lo demuestran todos los casos observados excepto el 104, donde hay que recordar es el único caso que no fue proyectado para albergar arte. Este énfasis en la experiencia 'solitaria' del acceso también se evidencia en el ancho de las puertas de una persona, que se da en todos los casos estudiados, excepto el 104. En la profundidad del umbral hay que distinguir entre espesor y dilatación (Espinosa, 2012), vacío y acumulación de capas, respectivamente, ambos relacionados con la distancia, el deseo de alargar el ingreso. Esto se consigue de distintas formas: en el 104 y en el Pompidou esta distancia se vincula al espesor del acceso; en el 104 se alcanza con el patio entre los accesos; ubicada antes del hall, que alarga la experiencia.

Con relación a las puertas, Quetglas (2004) llega a la conclusión que, para tener una suerte de ritual de acceso, deberían abrir hacia ambos lados. Todos los Centros tienen sus puertas principales abiertas, excepto la Fondation LV que tiene puertas giratorias.

En el umbral las ideas luz y límites están estrechamente unidas, “umbral es borde de luz” (Gausa et al., 2001, p. 599). En los casos analizados emerge un hallazgo relevante referente a la luz en el umbral, con relación a la materialidad de las puertas de entrada, pues todas son de vidrio, excepto en el 104, donde no existen puertas en el acceso. Esto hace destacar la importancia de la transparencia total en el umbral de los centros de arte y museos para tener claridad absoluta en el vínculo exterior-interior.

En el vestíbulo, en todos los casos, salvo en la fundación LV, el plano del suelo es de hormigón pulido y funciona muy bien, pues al ser reflectante aumenta la luminosidad, conserva la limpieza y se percibe como una superficie continua para deslizarse en ella sin distracciones y conectar con otros ámbitos y niveles. La mayoría de los vestíbulos funcionan como plazas con amplios espacios en los que los visitantes pueden sentarse a conversar, leer, revisar internet, incluso hacer fiestas. Solamente en el 104, el vestíbulo es más reducido, donde se concentra el punto de informaciones y la distribución hacia el resto de los recintos.

Además de los puntos estudiados, también hay que tener en cuenta como elementos que invitan a entrar: las diferentes actividades, programas, el tipo y la calidad de las obras expuestas (Bourdieu & Darbel, 2004) y el juego de distintas escalas, tan considerado por Alvar Aalto (García & Bardí, 2014), que generalmente continúa al interior del centro.

Se llega a la conclusión, tras la observación y el análisis realizado, que el acceso es esencial en las obras arquitectónicas que cobijan arte contemporáneo, el cual se compone de elementos-fundamentales vinculados estrechamente para que funcionen como un auténtico engranaje con la finalidad de vivir juntos. Este es un concepto-clave ya que, como muestra Platón (1988), vivir juntos es olvidar las sombras para llegar a lo esencial, considerando que la ciudad no es solo una comunidad de lugar, sino que sustenta la elección de vivir juntos como finalidad (Jullien, 2020).

Vivir juntos refiere en este contexto, al vínculo entre la ciudad, el barrio, los elementos estudiados y sus posibilidades. Vivir juntos entrelazando la importancia de prever y también la de reflexionar, teniendo al ser humano como centro, para construir vínculos más estrechos (Touraine, 2000).

“Vivir-Juntos implica las huellas activas de la escucha” (Barthes, 2005, p. 131), es decir, conocer muy bien en el acceso: el entorno, la fachada, el plano del suelo, el plano del cielo, el umbral y el vestíbulo; elementos que trascienden como simples conectores y darles continuidad (Aalto, 2000), a la hora de analizar, proyectar o remodelar obras arquitectónicas que cobijan arte contemporáneo, como museos, centros de arte y centros culturales, entre otros. En definitiva, se pone de manifiesto la necesidad de seguir reflexionando sobre el acceso, la vinculación de estos centros y museos con su entorno y sus visitantes, y de una constante investigación que potencie su coexistencia, su vivir juntos.

Bibliografía

- Aalto, A. (2000) *De los escalones de entrada a la sala de estar*. En G.Schildt (Ed.), *Alvar Aalto de palabra y por escrito* (pp. 69-74). Madrid: El Croquis Editorial.
- Badiou, A. (2013) *Las condiciones del Arte Contemporáneo*. Recuperado de: http://www.kaleidoscopio.com.ar/fs_files/user_img/critica_textos/Badiou_Las%20condiciones%20del%20arte%20contempor%C3%A1neo.pdf Consultado (16.05.2020).
- Barthes, R. (2005). *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1976-1976*. Buenos Aires: Siglo XXI. Recuperado de: <https://archive.org/details/BarthesRolandComoVivirJuntos/page/n1/mode/1up/search/vivir+juntos> Consultado (20.05.2019).
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Blanchot. M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Bonnin, P. (2000). *Dispositifs et rituels du seuil*. In: *Communications, Seuils, passages*. 70, 65-92; <https://doi.org/10.3406/comm.2000.2064>.
- Bourdieu, P. Darbel, A. (2004). *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Buenos Aires: Paidós.
- Centquatre, (2020). Recuperado de: <https://www.104.fr/> Consultado: 15/04/2020.
- Centre Georges Pompidou (2020). Recuperado de: <https://www.centrepompidou.fr/> Consultado (20.07.2020).
- De la Iglesia-Mayol, B., y Rosselló-Ramon, M. (2014). *Identificación de las barreras de acceso a la información, a la participación y al aprendizaje en el Museo Es Baluard*. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 26(1), 21-38. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n1.40147
- Déotte, J-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière.*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Dorrian, M. (2014) *Museum atmospheres: notes on aura, distance and affect*, *The Journal of Architecture*, 19(2) 187-201, DOI: 10.1080/13602365.2014.913257
- Espinosa Martín, J.A. (2012). *El umbral como arquitectura. Espacio y transición en el límite de la casa*. *REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DE LA ARQUITECTURA*, 10-11 (2), 133-170

Falcón Meraz, J.M. (2019). *La arquitectura del museo: testigo y evidencia de la época*. *Arquiteturarevista*, (8) 2, 135-147. DOI: 10.4013/arq.2012.82.04

Fernández, M. T. (2013). Los museos accesibles en España: el caso Guggenheim. *Revista Pasos* 11(2): 399-415. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2013.11.026>

Fondation Cartier (2020). Recuperado de: <https://www.fondationcartier.com/?locale=fr> Consultado (20.07.2020).

Fondation Louis Vuitton (2020 a). Recuperado de: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr.html> Consultado (15.04.2020).

Fondation Louis Vuitton (2020 b). Recuperado de: <https://arqa.com/arquitectura/fondation-louis-vuitton.html> Consultado (15.04.2020).

Fondo Regional de Arte Contemporáneo (frac) de la región de Île-de-France (2020). Recuperado de: <https://www.fraciledefrance.com/> Consultado (20.05.2020).

Galland, D. (2014). *Procesos y estilos de planificación en la rehabilitación urbana: el caso de Dinamarca*. *Revista de Arquitectura*, 19(27), 15-24. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2014.33564>

Gallardo Frías, L. (2011). *Vínculo interior-exterior. Una reflexión sobre la arquitectura el Lugar y el No-Lugar*, *Revista 180*, 27, 2-5. <http://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/119+>

Gallardo Frías, L., Toledo Jofré, M., Figueroa Garavagno, C., Vera Bravo, J., y Pérez Huenupi, L. (2019). *Centro Nacional Arte Contemporáneo Cerrillos (CNACC): motor de transformación de la ciudad de Santiago*. *Revista de Urbanismo*, (40). 10.5354/0717-5051.2019.52362

García-Escudero, D., y Bardí Milà, B. (2014). *El recorrido como estrategia en Alvar Aalto Análisis de cuatro obras, 1926-28*. *VLC arquitectura Research Journal*. 1, (1), 1-30. <http://dx.doi.org/10.4995/vlc.2014.1888>

Gausa, M., Guallart, V., Müller, W., Soriano, F., Porras, F., y Morales, J. (2001). *Diccionario Metápolis de arquitectura avanzada*. Barcelona: Actar.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.

Jullien, F. (2020). *La identidad cultural no existe*. Recuperado de: <http://blogdejoaquinrabassa.blogspot.com/2018/01/francois-jullien-la-identidad-cultural.html> Consultado (20.07.2020).

Lalo, J-M. (2020). *Le Plateau*. Recuperado de: <https://www.atelierlalo.com/projets/le-plateau/> Consultado (14.05.2020).

Layuno Rosas, M. Á. (2003). *Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico*. En: Lorente, J.P. y Almazán, D. (Ed.), *Museología crítica y arte contemporáneo* (pp. 109-123). Zaragoza: Prensas Universitarias.

Lynch, K. (2006). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ministère de la Culture (2020). *Centres d'art en Ile-de-France*. Recuperado de : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Structures-et-labels/Les-centres-d-art-contemporain/Centres-d-art-en-Ile-de-France>

Observatoire de l'art contemporaine (2020). Sites Remarquables. Recuperado de: http://www.observatoire-art-contemporain.com/sites_remarquables/sites_remarquables.php?id=1009

Office du Tourisme et des Congrès (2020). Les centres d'art de Paris, des lieux à découvrir. Recuperado de : https://www.parisinfo.com/decouvrir-paris/guides-thematiques/art-contemporain-paris/les-hauts-lieux-de-l-art-contemporain/les-centres-d-art-des-lieux-a-decouvrir?gclid=EAlaIqOBChMInv3C697b6AIVDguRCh13sQUiEAAYAAEgLwBfd_BwE

Packer, J. Ballantyne, R. (2002). *Motivational Factors and the Visitor Experience: A Comparison of Three Sites*. *Curator: The Museum Journal*, 45: 183-198. DOI:10.1111/j.2151-6952.2002.tb00055.x

Platón (1988). *Diálogos*. Madrid: Gredos.

Quetglas, J. (2004). *Artículos de ocasión*. Barcelona: Gustavo Gili.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.

Renault, M. (2000). *Seuil du musée, deuil de la ville ? La lettre de l'Ocim*, 70, 15-20.

Ripault, J. Duhart, D. (2005). *Musée d'art Contemporain MACVAL à Vitry Sur Seine*, Recuperado de: [https://www.jacquesripault.com/ripault/references/culturel/musees/mus%C3%A9e-d%E2%80%99art-contemporain-macval-%C3%A0-vitry-sur-seine/Consultado: \(14.05.2020\).](https://www.jacquesripault.com/ripault/references/culturel/musees/mus%C3%A9e-d%E2%80%99art-contemporain-macval-%C3%A0-vitry-sur-seine/Consultado: (14.05.2020).)

Rispal, A. (2009). *L'architecture et la muséographie comme médiation sensible*. *Muséologies*, 3(2), 90–101. Recuperado de: <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2009-v3-n2-museo02125/1033564ar.pdf> Consultado (06.04.2019)

Sevilla, I. de. (2004). *Etimologías*. Madrid: BAC.

Touraine, A. (2000). *¿Podremos vivir juntos? La Sociedad Multicultural*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Van Gennep, A. (1909). *Les Rites de passage*. Paris: E. Nourry.

Viatte, G. (2007). *Le Centre Pompidou. Les années Beaubourg*. Paris : Gallimard.