

LUDWIG MIES VAN DER ROHE, JAMES JOHNSON SWEENEY E WERNER HAFTMANN: METTERE IN SCENA L'ARTE MODERNA A HOUSTON E BERLINO

This article aims to trace the history of the exhibition device created by Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) at the Neue Nationalgalerie in Berlin, used during the mandate of the museum's first director, Werner Haftmann (1912-1999), from 1967 to 1974.

The solution devised by the architect for the glass hall on the ground floor of the museum, intended for temporary exhibitions and characterised by a completely open space with no walls, consisted of a set of panels suspended from the ceiling by metal cables that could be freely mounted, modulated and dismantled. They were ideally intended to meet the specific museographic requirements of each exhibition and different types of artwork. By analysing the displays of some of the major exhibitions at the Neue Nationalgalerie, the role played by James Johnson Sweeney (1900-1986), director of the Museum of Fine Arts, Houston, in the realisation of Mies van der Rohe's ideas and exhibition projects in Cullinan Hall, a wing of the museum built by the architect in 1958, and the relationship between museography, works of art, museum space and visitors will be discussed and critical issues will be highlighted.

Il presente articolo analizza la museografia originaria della sala per le esposizioni temporanee della Neue Nationalgalerie di Berlino ideata da Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)¹. Sebbene l'architettura berlinese sia stata descritta dal critico d'arte Peter Blake come "la realizzazione di tutti i sogni di un direttore di museo"², la disamina dei documenti d'archivio dimostra che si è spesso rivelato difficile raggiungere un equilibrio tra spazio, luce e presentazione delle opere d'arte.

In primo luogo, verranno evidenziate le principali caratteristiche architettoniche della sala per le mostre temporanee, le sue criticità come luogo di esposizione di opere d'arte e le caratteristiche del dispositivo museografico progettato da Mies van der Rohe per questo spazio. Si tratterà in seguito il ruolo svolto da James Johnson Sweeney (1900-1986), direttore del Museum of Fine Arts, Houston, nella realizzazione delle idee e dei progetti espositivi di Mies van der Rohe nella Cullinan Hall, un'ala del museo edificata dall'architetto nel 1958. Infine, verranno esaminati alcuni aspetti museografici riguardanti tre mostre allestite da Werner Haftmann (1912-1999) nella Neue Nationalgalerie che palesano le difficoltà e i limiti posti dal dispositivo museografico di Mies van der Rohe.

La sala per le mostre temporanee e il dispositivo museografico delle "pareti pensili"³

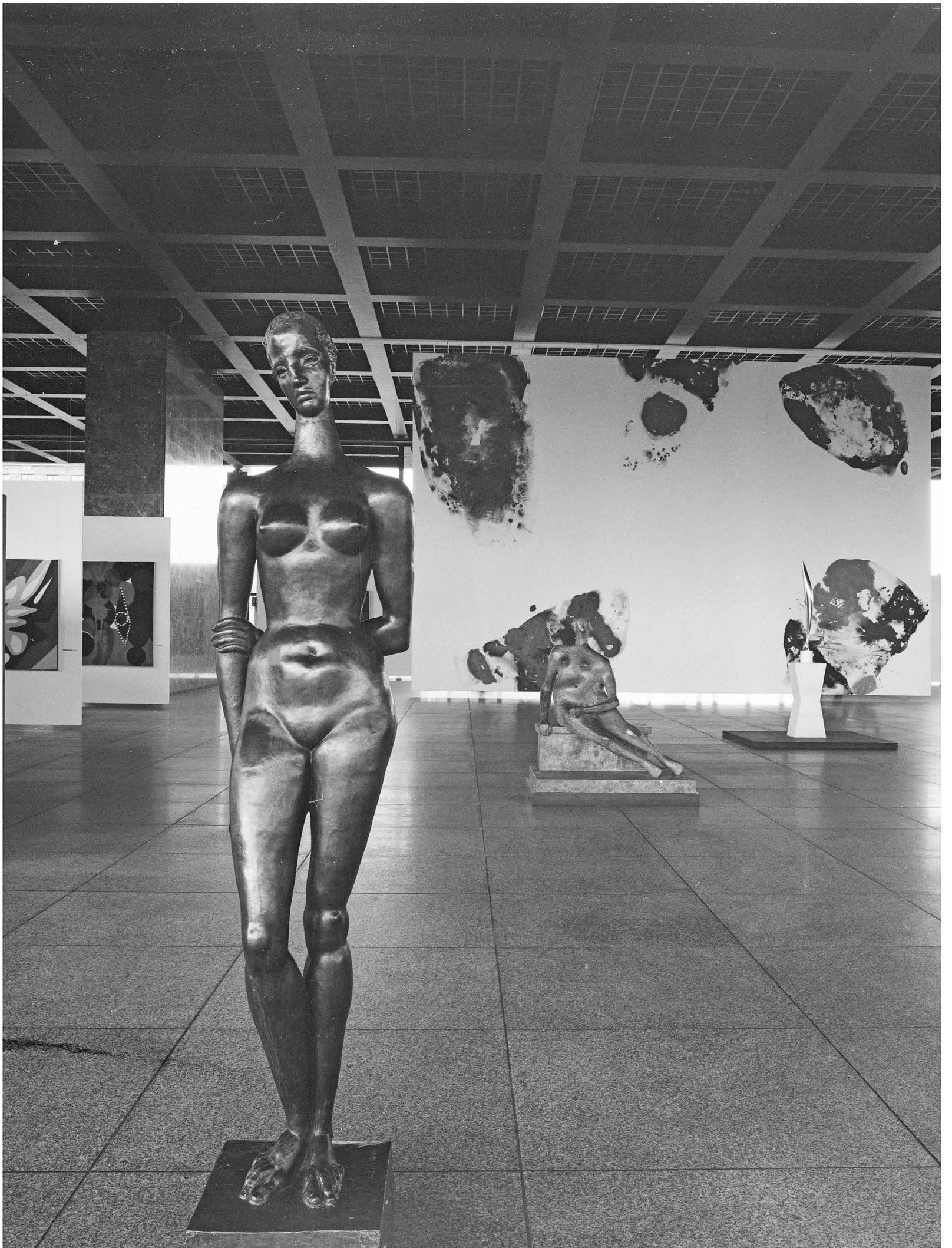
L'edificazione della Neue Nationalgalerie iniziò nel 1965: la prima pietra del nuovo edificio fu posata il 22 settembre. Il luogo previsto per il museo era ubicato nei pressi della Philharmonie e della Staatsbibliothek, entrambe progettate da Hans Scharoun (1893-1972), e della St.-Matthäi-Kirche, l'unico edificio rimasto intatto in quella zona della città dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. L'obiettivo era quello di creare un forum culturale a Berlino Ovest, poiché i musei che si trovavano sulla Museuminsel, dopo la divisione della città e la costruzione della Cortina di ferro, appartenevano a Berlino Est⁴. Sebbene il senatore dell'edilizia del Land di Berlino, Rolf Schwedler (1914-1981), e il direttore per l'edilizia del Senato, Werner Düttmann (1921-1983), avessero incaricato Mies van der Rohe di realizzare il progetto già nel 1962, i fondi necessari non furono immediatamente disponibili e l'edificazione del museo fu rimandata al 1965⁵.

L'edificio della Neue Nationalgalerie non fu originariamente concepito dall'architetto come un museo. In effetti, il progetto della Neue Nationalgalerie corrisponde alla realizzazione su scala monumentale di diversi progetti precedenti, co-

me la casa *Fifty by Fifty Feet* del 1950-1951. Il suo punto di partenza diretto, tuttavia, è riconosciuto nel progetto per la sede di Bacardí a Santiago de Cuba del 1957, che, come il precedente, non fu mai realizzato. Infine, la costruzione della Neue Nationalgalerie riprende anche le riflessioni di Mies van der Rohe sul museo del progetto per il *Georg Schäfer Museum* di Schweinfurt del 1960, rimasto incompiuto⁶.

Come il progetto per l'edificio Bacardí, la struttura della Neue Nationalgalerie poggia su otto pilastri che sostengono il peso della copertura di 65 metri quadrati in due punti su ciascuno dei quattro lati. Per ragioni climatiche, mentre il progetto per Cuba fu ideato in cemento, la Neue Nationalgalerie di Berlino venne costruita in acciaio⁷.

Mies van der Rohe progettò la sala per le esposizioni temporanee della Neue Nationalgalerie in modo tale da essere potenzialmente adatta a ogni possibile uso, anche imprevisto, sia presente sia futuro. Inoltre, l'architetto volle creare una struttura architettonica neutra per la presentazione di diverse tipologie di opere d'arte. La sala al piano terra si presenta come una superficie di 2430 metri quadrati incorniciata da pareti di vetro completamente trasparenti⁸. Gli unici elementi architettonici esistenti sono due pila-



pagina 75

Fig. 1 *Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra delle nuove acquisizioni, 1973* (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).

¹ Le ricerche per questo articolo sono state realizzate nell'ambito della tesi di dottorato in cotutela, presso l'Università Heidelberg e l'École du Louvre di Parigi, intitolata "Werner Haftmann - Leiter der Neuen Nationalgalerie in Berlin. Wechselausstellungen und Ankaufspolitik (1967-1974)", discussa il 21 dicembre 2021 (relatori: prof. Henry Keazor, prof.ssa Cécilia Hurley-Griener).

² A. McCLELLAN, *The art museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles 2008, pp. 82-83.

³ In tedesco esse sono denominate "Hängewände". Tutte le traduzioni dal tedesco e dall'inglese all'italiano contenute nell'articolo sono state realizzate dall'autrice.

⁴ C. HARDEBUSCH, *Kulturforum*, in *Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin*, herausgegeben von G. Wächter, Berlin 1995, pp. 33-55.

⁵ S. HILDEBRAND, *Entwurf und Bau der Neuen Nationalgalerie*, ivi, pp. 7-31: 7, 18.

⁶ D. LOHAN, *Die Vorgeschichte*, in *Neue Nationalgalerie. Das Museum von Mies van der Rohe*, herausgegeben von J. Jäger, C. von Marlin, Berlin 2021, pp. 58-79: 61.

⁷ *Neue Nationalgalerie. Das Museum...* cit., pp. 14-16.

⁸ In tal senso, il critico di architettura Fritz Neumeyer ha descritto questo spazio come un "vuoto costruito". F. NEUMEYER, *Der Spätheimkehrer. Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie in Berlin*, in *Dreissig Jahre: Neue Nationalgalerie Berlin*, Ausstellungskatalog (Neue Nationalgalerie, Berlin, September 1998), herausgegeben von A. Lepik, C. Sattler, W.D. Dube, Berlin 1998, pp. 27-46: 36.

⁹ J. JÄGER, *Der Raum*, in *Neue Nationalgalerie. Das Museum...* cit., pp. 102-136: 105.

¹⁰ Lettera di Werner Haftmann a Guido Lehbruck, 14. Dezember 1967, Berlin, Staatliche Museen, Zentralarchiv (d'ora in avanti SMB-ZA), VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.

¹¹ La corrispondenza rivela gli sforzi da parte dei committenti per riuscire a soddisfare il volere di Mies van der Rohe e contemporaneamente prestare attenzione a non sfiorare il budget a disposizione. Lettera di Stephan Waetzoldt a Dirk Lohan, 1. April 1968, SMB-ZA, VA14184, Kunstbibliothek, Allgemeiner Schriftwechsel L-O, 1968, 03, L. Infatti, la famosa frase di Mies van der Rohe: "It is such a huge hall that of course it means great difficulties for the exhibiting of art. I am fully aware of that. But it has such a great potential that I simply cannot take those difficulties into account" (citato da McCLELLAN, *The art museum...* cit., p. 63), si riflette nell'affermazione di Waetzoldt secondo cui le trattative con l'architetto terminavano quasi sempre con una 'vittoria' di Mies van der Rohe. HILDEBRAND, *Entwurf und Bau...* cit., p. 17.

¹² Lettera da Stephan Waetzoldt a Dirk Lohan, 20. Dezember 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.

¹³ HILDEBRAND, *Entwurf und Bau...* cit., pp. 20, 27.

¹⁴ Citato da K. TZORTZI, *Museum Space: Where Architecture meets Museology*, Farnham 2015, p. 25.

¹⁵ J. COOLIDGE, *Patrons and Architects: designing art museums in the twentieth century*, Fort Worth 1989, p. 71.

¹⁶ Lettera da Dirk Lohan a Werner Haftmann, 22. Oktober 1968, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, 02, L.

¹⁷ M. VANDENBERG, *The New National Gallery as an art gallery. Ludwig Mies van der Rohe*, in *Ludwig Mies van der Rohe - New National Gallery, Berlin, Louis Kahn - Kimbell Art Museum, Richard Meier, Museum für Handwerk, Twentieth-Century Museum I*, edited by M. Brawne, J.S. Russell, M. Vandenberg, London 1999, pp. 3-31: 11-14.

stri privi di funzione portante rivestiti in marmo verde proveniente dall'isola greca di Tinos e due guardaroba in legno di rovere⁹.

La corrispondenza tra Mies van der Rohe e Dirk Lohan, nipote dell'architetto e responsabile del progetto museale nel 1967 e 1968, con Haftmann e il direttore generale dei musei statali di Berlino Stephan Waetzoldt (1920-2008) rivela che la sala al piano terra pose problemi per la presentazione delle opere già in fase di progettazione. Sebbene Haftmann, in qualità di direttore del museo, fosse responsabile delle questioni museologiche relative all'edificio, la progettazione di diversi aspetti di carattere funzionale, come i pilastri rivestiti in marmo, l'incidenza della luce naturale e l'illuminazione, dovette essere negoziata più volte con Mies van der Rohe¹⁰. Da una parte, il direttore del museo doveva garantire che le funzioni museologiche fossero tenute in considerazione nel rispetto del bilancio pubblico stanziato per la realizzazione dell'edificio. Dall'altra, per Mies van der Rohe era in gioco la realizzazione delle proprie aspirazioni artistiche¹¹.

Dal punto di vista museologico, quattro aspetti della sala al piano terra per le esposizioni temporanee presentavano delle criticità. Il primo era costituito dai pilastri rivestiti in marmo. Waetzoldt scrisse a Dirk Lohan il 20 dicembre 1967 per spiegargli che sia lui sia Haftmann erano insoddisfatti della soluzione ideata da Mies van der Rohe. Secondo Waetzoldt, il marmo verde di Tinos costituiva un evidente contrasto visivo con l'architettura. Nonostante l'impiego di diversi materiali fosse una caratteristica del linguaggio architettonico di Mies van der Rohe, la Neue Nationalgalerie si differenziava dai progetti precedenti dell'architetto, come la Tugendhat House (1928-1930) e il Padiglione di Barcellona (1929), poiché, essendo un museo, doveva presentare maggiore sobrietà e funzionalità per facilitare l'esposizione delle opere d'ar-

te. Waetzoldt temeva che le qualità artistiche dell'edificio avrebbero dominato sulle mostre che vi sarebbero state presentate. Per risolvere questo problema, Waetzoldt consigliò all'architetto di sostituire il marmo verde con un "semplice intonaco bianco", soluzione che Mies van der Rohe percepì sicuramente come poco confacente e che ignorò¹².

L'incidenza diretta della luce rappresentava il secondo aspetto problematico, particolarmente preoccupante per motivi di conservazione. Come compromesso conseguente alla scelta di creare una sala completamente vetrata per l'esposizione di mostre temporanee, Mies van der Rohe dovette progettare delle tende per le pareti sud, ovest e nord. L'architetto riteneva che lo scopo dei suoi edifici fosse quello di creare una connessione tra la natura, l'architettura e le persone, quindi essi non potevano essere separati dal contesto, naturale o urbano, ma dovevano esistere in stretta relazione e interazione con esso¹³. Per mezzo delle facciate trasparenti, Mies van der Rohe creò un ambiente che, nelle sue parole, "definiva lo spazio senza isolarlo"¹⁴. Sebbene, da un punto di vista architettonico, le tende compromettessero il collegamento previsto da Mies van der Rohe tra lo spazio interno e quello esterno, l'architetto dovette riconoscere la loro funzione di protezione dalle radiazioni solari e ultravioletta, indispensabile per la presentazione di opere d'arte.

Per non interferire con la percezione degli oggetti esposti, Mies van der Rohe progettò le tende in un colore neutro dalla tonalità grigia. Inoltre, esse furono realizzate in un tessuto semi trasparente per non bloccare completamente la vista dell'esterno¹⁵. Dirk Lohan osservò nella corrispondenza che dall'esterno le tende davano l'impressione che la sala fosse 'impacchettata' e si raccomandò con Haftmann di usarle solo in caso di incidenza diretta della luce solare sulle opere¹⁶. Le tende potevano essere chiuse automatica-

mente fino agli angoli, in modo da lasciare libere le finestre, anche se, come dichiararono i visitatori coevi, le vetrate erano raramente scoperte¹⁷. Per quanto riguarda l'illuminazione, Haftmann desiderava che l'edificio museale fosse illuminato da luce naturale e che la luce artificiale venisse utilizzata solo dove fosse necessaria. Il museo venne dunque dotato di un sistema di *wall-washers* che emetteva una luce uniforme. Nella sala per le mostre temporanee, le sorgenti luminose erano collocate nel soffitto, sostenute dalla griglia quadrata in acciaio¹⁸.

L'assenza di pareti divisorie nella sala costituiva un problema non di poco conto per la presentazione delle opere d'arte. A questo proposito, Mies van der Rohe ideò un dispositivo museografico formato da "pareti pensili" che dovevano svolgere una doppia funzione: consentire, da un lato, un'adeguata valorizzazione delle opere d'arte e, dall'altro, rispettare la concezione di fluidità spaziale che caratterizzava la sala per le esposizioni temporanee. Nello studio di architettura di Mies van der Rohe a Chicago vennero creati dei pannelli che venivano ancorati al soffitto con cavi d'acciaio e fluttuavano nello spazio (fig. 2). I pannelli rettangolari potevano essere montati singolarmente o combinati in tre diversi formati per garantire un design nuovo e flessibile, a seconda delle diverse esigenze museografiche. Inoltre, appendendoli la sala veniva strutturata in modo da creare spazi più piccoli. Le "pareti pensili" non compromettevano l'impressione generale di fluidità spaziale, poiché lasciavano aperto alla vista lo spazio soprastante e sottostante. Le "pareti pensili" erano bianche, per evitare riflessi su sé stesse e sulle opere, e particolarmente pesanti, in modo tale da non fluttuare eccessivamente e poter garantire stabilità alle opere esposte. Allestire le mostre temporanee nella sala vetrata si rivelò laborioso e costoso, poiché per ogni nuova presentazione erano necessari molti operai e attrezzature speciali per spo-

stare e installare i pannelli. Anche la stabilità dei cavi d'acciaio era vista con particolare preoccupazione, poiché essi dovevano sostenere un peso elevato¹⁹.

Il dispositivo museografico messo a punto nella Neue Nationalgalerie concretizzò gli allestimenti previsti da Mies van der Rohe per progetti mai realizzati, come il *Museo per una piccola città* (1941-1943) e il *Museo Georg Schäfer* a Schweinfurt (1960), i cui *collage* presentano una ridotta selezione di opere d'arte in sale ampie e disadorne. Il progetto per il *Museo per una piccola città* esibisce grandi quadri e sculture, come il dipinto *Guernica* di Pablo Picasso e le sculture di Aristide Maillol, e illustra l'ideale utopico dell'abolizione della barriera tra arte e società in un contesto museale²⁰. Per *Guernica*, un dipinto difficile da esporre in un museo tradizionale a causa delle sue dimensioni, Mies van der Rohe aveva previsto un allestimento in cui non ci fossero altre opere. In quanto elemento architettonico a sé stante, il dipinto era, secondo l'architetto, in perfetta connessione con l'edificio. In entrambi i progetti, i dipinti sono appesi senza cornice direttamente al soffitto, mentre per i dipinti di dimensioni minori, Mies van der Rohe sostiene di aver previsto di creare pareti autoportanti. Le sculture dovevano essere disposte su piedistalli bassi, in modo tale da potersi dissimulare tra i visitatori²¹. Riducendo il numero di opere esposte e isolandole nello spazio, sia i dipinti sia le sculture potevano sviluppare pienamente il loro carattere tridimensionale²². Infine, come mostra il progetto per il *Museo Georg Schäfer*, le opere si trovavano in relazione con l'ambiente urbano, visibile sullo sfondo attraverso le finestre vetrate del museo. Mies van der Rohe immaginò la sala vetrata della Neue Nationalgalerie come un palcoscenico su cui i visitatori potessero interagire con le opere d'arte in uno spazio aperto e libero²³. Attraverso il dispositivo museografico realizzato nella Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe re-

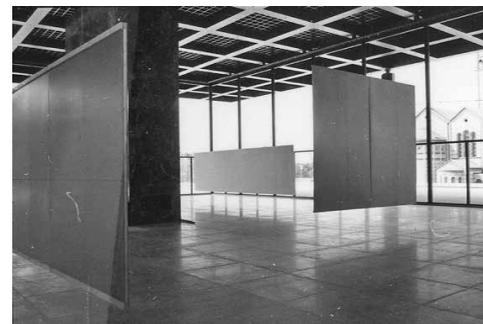


Fig. 2 *Neue Nationalgalerie, Berlino. 'Pareti pensili', 1968* (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).

¹⁸ S. WAETZOLDT, *Nationalgalerie Berlin, in Nationalgalerie Berlin, 10 Jahre in neuen Haus, Ausstellungskatalog* (Bonn-Bad Godesberg, 12. Dezember 1978-21. Januar 1979), herausgegeben von U. Bischoff, L. Grisebach, D. Honisch, Berlin 1978, pp. 8-12.

¹⁹ Per queste informazioni ringrazio l'architetto Dirk Lohan e il prof. Jörn Merkert.

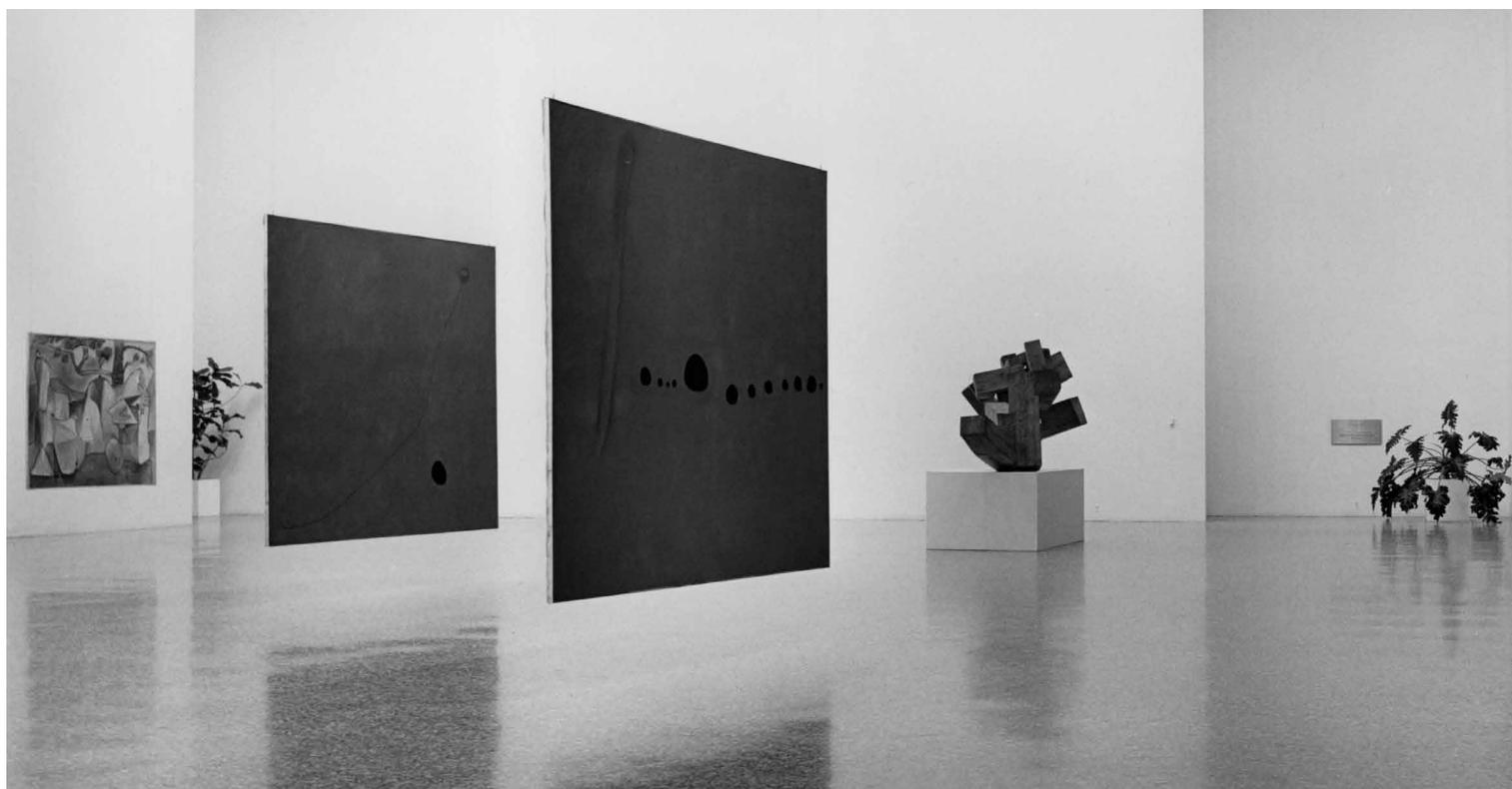
²⁰ A. GOB, D. DROUGUET, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris 2008, p. 234.

²¹ McCLELLAN, *The art museum...* cit., pp. 81-82.

²² COOLIDGE, *Patrons and Architects...* cit., p. 72.

²³ JÄGER, *Der Raum...* cit., p. 105.

²⁴ Ringrazio il curatore e vicedirettore dell'epoca Henning Bock per l'informazione circa l'assenza nel museo di materiale didattico.



se possibile una nuova esperienza espositiva per i visitatori, che potevano muoversi liberamente nello spazio. Non essendoci un sistema di orientamento che li guidasse all'interno delle mostre, né materiale didattico, essi potevano stabilire la propria visita in autonomia²⁴. Questo aspetto contraddice l'idea di visita museale che segue un ordine prestabilito, dato solitamente dall'ordine cronologico delle opere in mostra. Allo stesso tempo esso contrasta con il concetto di narrazione storica creata dalle opere esposte e consente di immaginare nuovi significati²⁵.

La Cullinan Hall di Mies van der Rohe e gli allestimenti di James Johnson Sweeney

La Cullinan Hall fu realizzata da Mies van der Rohe tra il 1954 e il 1958 come parte di un ambizioso progetto di espansione del Museum of Fine Arts, Houston, grazie alla donazione di 250.000 dollari da parte di Nina Cullinan, la figlia maggiore di uno degli amministratori del museo²⁶. Quest'ala del museo presenta caratteristiche architettoniche simili a quelle della Neue Nationalgalerie: si tratta, infatti, di un vasto *open space* di 1000 metri quadrati privo di pareti divisorie e illuminato da luce naturale attraverso una facciata completamente vetrata e leggermente curva²⁷. Sebbene la Cullinan Hall fosse l'unico museo costruito da Mies van der Rohe prima della Neue Nationalgalerie, l'architetto non

ne parlò molto all'epoca della sua costruzione, probabilmente perché era contemporaneamente impegnato nella costruzione del famoso Seagram Building di New York²⁸. Per la mostra inaugurale *The Humane Image* nel 1958, Mies van der Rohe venne incaricato dall'allora direttore del museo, Lee Malone, di progettare un dispositivo museografico realizzando il prototipo con i suoi assistenti David Haid e Gene R. Summers. L'allestimento era piuttosto tradizionale, con pareti mobili e una piattaforma che fungeva da piedistallo per le sculture²⁹.

Il successore di Malone alla direzione del museo, James Johnson Sweeney, spiega in un articolo sulla museografia della Cullinan Hall, pubblicato sulla rivista "L'Œil" nel 1963, che il dispositivo progettato da Mies van der Rohe consisteva in partizioni mobili di 1,40 metri di larghezza per 2,70 metri di altezza che potevano essere unite per creare pannelli più ampi. Sweeney scrive che questa soluzione museografica si rivelò presto inadatta alla sala, perché ne ostacolava il carattere aperto. Essa era, inoltre, sproporzionata in rapporto all'altezza del soffitto e le divisioni che si venivano a creare nello spazio erano troppo piccole rispetto alla larghezza totale della sala³⁰. Sweeney sostiene di aver utilizzato questo dispositivo solo una volta dopo la mostra inaugurale, in occasione della mostra del 1961-1962 *Derain: Before 1915*³¹.

²⁵ Su questo tema si vedano: D. CARRIER, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, London 2006, p. 99 e R. KRAUSS, *Postmodernism's Museum without Wall*, in *Thinking about Exhibitions*, edited by R. Greenberg, B.W. Reguson, S. Nairne, London 1996, pp. 341-348.

²⁶ *The Museum of Fine Arts, Houston: An Architectural History 1924-1984*, edited by C.M. Adams, "The Bulletin. Museum of Fine Arts, Houston", n.s., XV, 1992, 1-2, p. 66.

²⁷ R. ALOI, *Musei. Architettura, Tecnica*, Milano 1961, pp. 110-115.

²⁸ P. LAMBERT, *Space and Structure, Ron Bacardi y Compañía Administration Building, Santiago, Cuba (1957-1960) Georg Schäfer Museum, Schweinfurt (1960-1962) The New National Gallery, Berlin (1962-1958)*, in *Mies in America*, exhibition catalogue (New York, Whitney Museum of American Art, 21 June-23 September 2001; Montreal, Canadian Centre for Architecture, 17 October 2001-20 January 2002, Chicago, Museum of Contemporary Art, 16 February-26 May 2002), edited by id., W. Oechslin, Montreal-New York 2001, pp. 332-521: 497.

²⁹ *The Museum of Fine Arts, Houston...* cit., p. 86.

³⁰ J.J. SWEENEY, *Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe*, edition G. Bernier, R. Bernier, "L'Œil, Numéro Spécial L'Architecture au XX^e siècle", 99, 1963, p. 40.

³¹ S. FOX, *Cullinan Hall: A Window on Modern Houston*, "Journal of Architectural Education", 54, 2001, 3, pp. 158-166: 162.



Figg. 3-4 *The Museum of Fine Arts, Cullinan Hall, Houston. Allestimento della mostra 'Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida', 1962* (© The Museum of Fine Arts, Houston).

La soluzione museografica che Sweeney trovò convincente per la Cullinan Hall prevedeva la liberazione dell'intera superficie della sala. Nella mostra *Three Spaniards: Picasso, Miró, Chillida*, che, nel 1962, fu la prima a essere allestita secondo il nuovo principio museografico elaborato da Sweeney, furono esposte solo cinque opere di grande formato: tre tele di Joan Miró, un dipinto di Pablo Picasso e una scultura di Eduardo Chillida. Come mostrano le fotografie della presentazione, Sweeney aveva disposto le opere in modo tale che, quando i visitatori ammiravano i quadri di Miró, il loro sguardo veniva orientato verso il dipinto *Nude under a Pine Tree* di Picasso (1959), esposto sulla parete di fondo (figg. 3-4)³². In questo modo, secondo Sweeney, il rapporto tra le opere d'arte, appese senza cornice con cavi d'acciaio al soffitto della sala, e l'architettura, si rivelava più equilibrato. Allo stesso tempo l'impressione di libertà e di fluidità dello spazio creato da Mies van der Rohe veniva ripristinata³³. Sweeney, che utilizzò questa tipologia di allestimenti fino alla fine del suo mandato nel 1967, aveva creato un dialogo semantico tra le opere esposte e le caratteristiche strutturali del museo di Mies van der Rohe, facendo leva sull'apertura e sulla trasparenza del linguaggio architettonico³⁴. Nell'articolo, Sweeney afferma inoltre che in un'altra mostra, intitolata *Recent Acquisitions* (1962), venti dipinti furono appesi direttamen-

te al soffitto senza che la sala apparisse ingombra. Il problema della disposizione di più dipinti si ripresentò quando venne allestita una nuova esposizione, da lui non menzionata (ma probabilmente del 1962-1963), con 65 opere. In questo caso, il direttore decise di disporre più opere su pannelli pensili. Dall'articolo si evince che si trattava di pannelli di 3,65 metri di larghezza per 1,85 metri di altezza sui quali potevano essere appesi diversi dipinti su entrambi i lati³⁵. In questo modo fu possibile liberare spazio a terra, preservando al contempo la prospettiva della sala poiché, a differenza delle partizioni mobili, i pannelli pensili non toccavano il pavimento³⁶. Le sculture furono distribuite liberamente in tutto lo spazio e, secondo Sweeney, crearono una "connessione psicologica" tra i pannelli sospesi e il pavimento³⁷.

Sweeney era convinto che il ruolo del curatore fosse quello di guidare i visitatori nelle mostre non attraverso spiegazioni, ma per mezzo delle opere stesse. Per consentire al pubblico di orientarsi nel museo, il curatore doveva creare i giusti accenti attraverso i colori e le forme degli oggetti esposti. L'esposizione ideale doveva avere una dimensione estetica, ma allo stesso tempo un'organizzazione sottostante che suggerisse ai visitatori connessioni e significati³⁸. Nel presentare le opere d'arte in un contesto museale, una sala per le mostre temporanee eccessivamente didattica

³² *Ibidem*.

³³ SWEENEY, *Le Cullinan Hall...* cit., p. 82.

³⁴ FOX, *Cullinan Hall...* cit., p. 165.

³⁵ Purtroppo nell'archivio del museo non si conservano fotografie di questo dispositivo museografico, che sembra essere molto simile a quello progettato anni dopo da Mies van der Rohe per la Neue Nationalgalerie.

³⁶ Sweeney spiega di aver preso questa decisione in collaborazione con Tom Deer, direttore generale del museo. M. BRENNAN, *Illuminating the Void, Displaying the Vision. On the Romanesque Church, the modern Museum and Pierre Soulages' Abstract Art*, "RES: Anthropology and Aesthetics", 52, 2007, pp. 116-127: 120.

³⁷ SWEENEY, *Le Cullinan Hall...* cit., p. 82.

³⁸ *Ibidem*.

Fig. 5 *The Museum of Fine Arts, Cullinan Hall, Houston. Allestimento della retrospettiva di Sam Francis, 1967* (© The Museum of Fine Arts, Houston).



e critica avrebbe avuto, a suo parere, un effetto negativo sull'esperienza del visitatore, che avrebbe potuto percepire la visita come noiosa e pedante. A questo proposito, Sweeney era convinto che una certa libertà nella pratica espositiva fosse un requisito fondamentale affinché i visitatori potessero scoprire autonomamente le associazioni tra gli oggetti esposti che il curatore aveva voluto suggerire³⁹.

Il critico di architettura Phyllis Lambert ha sottolineato l'importanza della pratica curatoriale di Sweeney, scrivendo che i suoi allestimenti diedero un importante contributo pratico alle idee sviluppate da Mies van der Rohe nei progetti che prevedevano la presentazione di opere d'arte. Essi, secondo la Lambert, avrebbero incoraggiato l'architetto a creare il dispositivo museografico per la sala al piano terra della Neue Nationalgalerie di Berlino⁴⁰.

Gli allestimenti di Sweeney furono molto apprezzati dall'architetto, con cui il direttore museale era legato da un rapporto di amicizia da diversi anni⁴¹. Mies van der Rohe scrisse a Sweeney nel novembre 1962 di aver visto diverse fotografie delle sue mostre nella Cullinan Hall, le quali corrispondevano esattamente alle sue intenzioni per quello spazio. L'architetto giudicava gli allestimenti di Sweeney eccellenti e riteneva che nessun altro fosse in grado di realizzare mostre di tale qualità⁴².

Gli allestimenti di Werner Haftmann nella sala per le mostre temporanee della Neue Nationalgalerie

Werner Haftmann era a conoscenza della riuscita, dal punto di vista museografico, delle mostre di Sweeney nella Cullinan Hall di Mies van der

Rohe. La corrispondenza conservata in archivio tra i due direttori in merito all'allestimento della mostra inaugurale della Neue Nationalgalerie rivela che Haftmann volle recarsi a Houston per imparare la tecnica messa a punto da Sweeney⁴³. Nell'ottobre del 1967, Sweeney era impegnato nell'allestimento della retrospettiva di Sam Francis (fig. 5), una mostra che, a causa delle sfide poste dai dipinti, era particolarmente adatta allo scopo: "The wall range of hanging in this exhibition is different from anything we have ever attempted before. With the huge canvases [...] we might not have the same challenges for some exhibitions to come"⁴⁴. Sweeney era convinto che questa sarebbe stata la mostra più riuscita da un punto di vista museografico mai presentata nella Cullinan Hall e l'entusiastica approvazione del pittore confermò questa previsione, poiché Francis la ritenne la migliore presentazione delle sue opere che avesse mai visto⁴⁵.

La pratica curatoriale di Haftmann deve essere messa in relazione con la sua partecipazione, in veste di teorico, alle prime tre edizioni di *documenta* a Kassel e alla relativa collaborazione con il pittore, architetto d'interni e designer Arnold Bode (1900-1977)⁴⁶. Oltre a questa esperienza, Haftmann non aveva mai lavorato né come curatore, né come direttore museale prima di essere nominato direttore della Neue Nationalgalerie di Berlino.

Come Bode, anche Haftmann parlava di messa in scena⁴⁷ quando si riferiva alle esposizioni temporanee da lui allestite nella sala vetrata della Neue Nationalgalerie, seppure impropriamente⁴⁸. Infatti, a differenza degli allestimenti di Bode per *documenta*, caratterizzati dall'impiego di diverse tipologie di materiali, di contra-

³⁹ Ivi, p. 38.

⁴⁰ *Mies in America...* cit., pp. 498-499.

⁴¹ *The Museum of Fine Arts, Houston...* cit., pp. 101-102.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Lettera di Werner Haftmann a James Johnson Sweeney, 5. September 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, 04, S.

⁴⁴ "La gamma di quadri da appendere in questa mostra è diversa da qualsiasi cosa mai tentata prima. Con le tele enormi [...] potremmo non avere le stesse sfide per alcune mostre a venire". Lettera di James Johnson Sweeney a Werner Haftmann, 23. Oktober 1967, SMB-ZA, VA11093, Schriftwechsel des Direktors S-Z, 1968, 04, S.

⁴⁵ *Mies in America...* cit., p. 499.

⁴⁶ A. NEMECZEK, *Archäologie im documenta-Urgestein. Glanz und Elend des Gründervaters Arnold Bode*, in *Arnold Bode. Leben und Werk (1900-1977)*, Ausstellungskatalog (Kassel, 16. Dezember 2000-4. Februar 2001), herausgegeben von M. Heinz, Wolftratshausen 2000, pp. 12-23: 12.

⁴⁷ Il termine messa in scena rinvia al termine scenografia con il quale si intende "l'insieme delle tecniche di allestimento di uno spazio [...]. [La scenografia] prende in considerazione anche altri elementi, come il pubblico, la comprensione del messaggio e la conservazione del patrimonio". Lo scenografo utilizza "tecniche di costruzione scenica nello spazio espositivo". *Concetti chiave di museologia*, a cura di A. Desvallées, F. Mairese, Parigi 2016, p. 66.

⁴⁸ "Inszenierung" in tedesco. J. MERKERT, *Nachruf auf Prof. Dr. Werner Haftmann anlässlich der 13. Mitgliederversammlung der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg am Sonntag, dem 9. Oktober 1999*, Berlin, Akademie der Künste (d'ora in avanti AdK), 0785: Abt. Bildende Kunst Nachrufe 1993-2002.

⁴⁹ D. SCHWARZE, *Die Kunst der Inszenierung oder Als Arnold Bode Ernst Wilhelm Nay in den Himmel hing*, Berlin 2009, pp. 11-13.



Fig. 6 *Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra dedicata a Piet Mondrian, 1968* (© SMB-ZA/ Reinhard Friedrich)

sti cromatici ed effetti luminosi che esaltavano lo spazio e le opere presentate⁴⁹, le sue soluzioni espositive si limitarono sostanzialmente a variazioni nella presentazione delle “pareti pensili”. Haftmann stesso fu consapevole fin dall’inizio della sfida che la sala per le esposizioni temporanee poneva in termini di presentazione di opere d’arte che, a suo dire, “andava oltre l’idea tradizionale di museo” e affermò a posteriori che, a causa dei limiti che ponevano, le “pareti pensili” progettate da Mies van der Rohe non con-

sentirono di sfruttare appieno le qualità architettoniche dello spazio della sala per le esposizioni temporanee⁵⁰.

La mostra inaugurale della Neue Nationalgalerie dedicata a Piet Mondrian nel 1968

La mostra di Piet Mondrian fu allestita in occasione dell’inaugurazione della Neue Nationalgalerie nel 1968⁵¹. I dipinti furono esposti su dieci pannelli disposti in modo tale da delimitare lo spazio espositivo che si veniva a creare nella par-

⁴⁹ “[...] über die traditionelle Vorstellung eines Museums hinausreicht”. W. HAFTMANN, *Nationalgalerie 1968-1976. Ein Rückblick*, “Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz”, 1976, p. 38.
⁵¹ W. HAFTMANN, *Piet Mondrian, Ausstellungskatalog* (Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 15. September-20. November 1968), Berlin 1968.

Fig. 7 *Neue Nationalgalerie, Berlino.*
Allestimento della mostra dedicata a Piet
Mondrian, 1968 (© SMB-ZA/Reinhard
Friedrich).



te posteriore della sala, oltre il cordone nero che separava la mostra dalla zona in cui si trovavano i guardaroba, utilizzati anche come biglietteria. Da un'annotazione apposta sul retro di una fotografia, si evince che le pareti sospese avevano una superficie totale che andava da 60 a 100 metri⁵². Osservando le fotografie della mostra, si può notare che le opere documentano in ordine cronologico il passaggio dall'arte figurativa a quella astratta nell'opera di Mondrian. Sul lato sinistro dello spazio espositivo vennero disposti 24 dipinti selezionati tra le opere figurative appartenenti alla prima fase artistica di Mondrian. Le composizioni neoplastiche vennero disposte al centro e a destra della sala (figg. 6-7).

Dall'articolo di Camilla Blechen intitolato *Gestrengte Harmonie - ferngerückt*, pubblicato sulla testata "Frankfurter Allgemeine Zeitung" il 23 settembre 1968, si ricavano informazioni interessanti sulla ricezione della mostra da parte del pubblico. Blechen riporta il "disorientamento spaziale" dei visitatori della mostra, che riuscirono a individuare l'ordine cronologico delle opere esposte solo "accidentalmente"⁵³.

Poiché l'apertura della mostra coincise con l'inaugurazione del museo, sia il pubblico sia la stampa ebbero difficoltà ad apprezzare in maniera indipendente la pittura di Mondrian e l'architettura di Mies van der Rohe. Infatti, l'inaugurazione del museo fu un evento talmente spettacolare per la scena artistica di Berlino Ovest che la pittura di Mondrian passò completamente in

secondo piano. Lo stesso Haftmann affermò che il museo era troppo affollato per poter ammirare i dipinti di Mondrian⁵⁴. L'"affinità spirituale"⁵⁵ tra Mies van der Rohe e Mondrian, che Haftmann menziona nella prefazione al catalogo e che avrebbe dovuto essere evidente nell'armonia tra la "rigida regolarità" ricercata da Mondrian e la riduzione costruttiva del linguaggio architettonico di Mies van der Rohe, fu ampiamente oscurata dall'architettura del museo e dalle "pareti pensili"⁵⁶.

Nell'articolo *Ein neuer Tempel für die Kunst*, pubblicato su "Die Zeit" il 20 settembre 1968, Gottfried Sello sottolinea, inoltre, che gli spazi di Mies van der Rohe non favorirono la pittura di Mondrian. Il critico d'arte si esprime negativamente anche sulle "pareti pensili", giudicate troppo piccole, nonché ondegianti, nell'enorme sala⁵⁷.

Un ulteriore aspetto controverso della mostra fu il malcontento di Mies van der Rohe riguardo alla decisione di inaugurare il museo con una mostra dedicata a Mondrian. L'architetto avrebbe preferito evitare che si radicasse la già esistente convinzione di un legame diretto tra la sua architettura e la pittura di Mondrian⁵⁸. Dopo la mostra *Cubism and Abstract Art* realizzata da Alfred H. Barr Jr. al MoMA di New York nel 1936, si era diffusa l'idea che Mies van der Rohe avesse basato i suoi progetti sui dipinti degli artisti di De Stijl, a causa della presentazione del *Project of a brick country house* di Mies van der Rohe del 1922

⁵² Berlin, Staatliche Museen, Neue Nationalgalerie, Archiv, Mondrian 1968.

⁵³ In tedesco "räumliche Desorientierung" e "zufällig". C. BLECHEN, *Gestrengte Harmonie - ferngerückt. Die Mondrian-Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 23. September 1968.

⁵⁴ Lettera di Werner Haftmann a Ernst Hauswedell, 21. November 1969, SMB-ZA, VA11091, Schriftwechsel des Direktors H-K, 1968, 02, H.

⁵⁵ In tedesco "geistige Affinität".

⁵⁶ HAFTMANN, *Piet Mondrian...* cit., p. 3.

⁵⁷ G. SELLO, *Ein neuer Tempel für die Kunst*, "Die Zeit", 20. September 1968.

⁵⁸ Lettera di Dirk Lohan a Werner Haftmann, 1. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.



Figg. 8, 9 Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra dedicata a Roberto Matta, 1970 (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).



accanto all'opera neoplasticista *Russian Dance* di Theo Van Doesburg del 1918⁵⁹. In effetti, i dipinti di Mondrian fecero emergere le criticità del dispositivo museografico ideato da Mies van der Rohe. Nella mostra, non solo la presentazione appariva molto statica, ma anche il rapporto tra i dipinti e lo spazio era particolarmente sfavorevole a causa delle dimensioni molto ridotte dei quadri. Questo problema fu riscontrato da diversi visitatori, come ad esempio William Rubin, successore di Alfred Barr alla direzione del Museum of Modern Art di New York, il quale dichiarò che

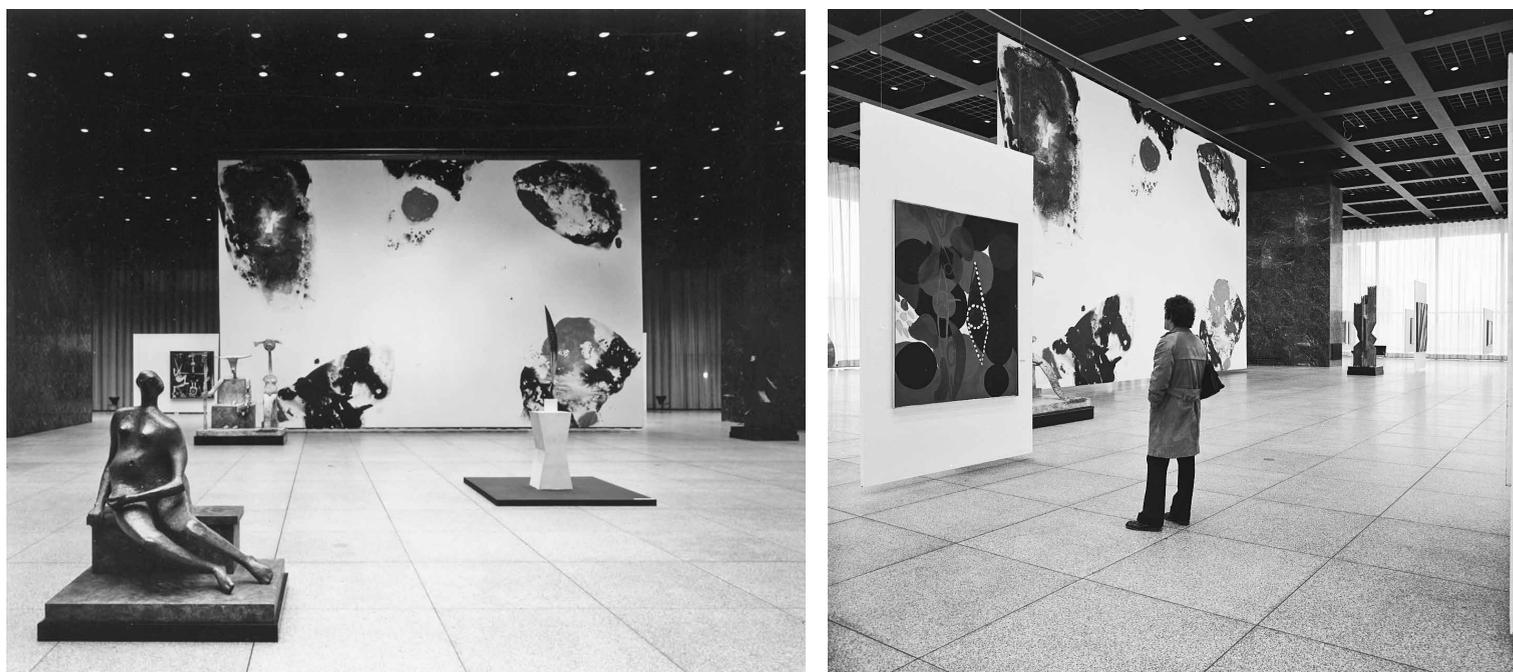
i dipinti di Mondrian apparivano come “campioni di linoleum in una fiera”⁶⁰. Oltre a ciò, l'uso delle tende per evitare i riflessi sui vetri che proteggevano le opere accrebbe la disarmonia tra spazio e dipinti, isolando peraltro lo spazio espositivo dall'ambiente urbano circostante⁶¹. Dalla corrispondenza si evince che anche Mies van der Rohe era particolarmente preoccupato per le dimensioni dei dipinti di Mondrian, che non riteneva adatti a essere esposti nella sala per le mostre temporanee⁶². Al contrario degli allestimenti di Sweeney a Houston, la mostra

⁵⁹ A.H. BARR JR., *Cubism and Abstract Art*, exhibition catalogue (New York, Museum of Modern Art, 2 March-19 April 1936), New York 1936, p. 157.

⁶⁰ Citato da McCLELLAN, *The art museum...* cit., p. 83.

⁶¹ LOHAN, *Die Vorgeschichte...* cit., pp. 62-63.

⁶² Lettera di Dirk Lohan a Werner Haftmann, 1. November 1967, SMB-ZA, VA11089, Schriftwechsel des Direktors L-Z, 1967, 02, L.



Figg. 10-11 *Neue Nationalgalerie, Berlino. Allestimento della mostra delle nuove acquisizioni, 1973* (© SMB-ZA/Reinhard Friedrich).

inaugurale della Neue Nationalgalerie a Berlino non ottenne quindi il pieno favore dell'architetto. Da una parte, quello che nelle intenzioni dell'architetto avrebbe dovuto essere uno spazio neutro per l'esposizione di qualsiasi tipologia di opera d'arte si rivelò inadatto all'esposizione di opere di piccole dimensioni, dall'altra la sensazione di libertà che il dispositivo museografico creato da Mies van der Rohe avrebbe dovuto evocare nei visitatori della mostra si tradusse in disorientamento.

La mostra dedicata a Roberto Matta nel 1970

La mostra di Roberto Matta realizzata nel 1970 costituì un progetto espositivo impegnativo a causa delle grandi dimensioni dei dipinti dell'artista. Tuttavia, come Haftmann afferma nella corrispondenza, proprio questa caratteristica avrebbe giovato alla loro presentazione nella sala per le esposizioni temporanee⁶³. Matta, che aveva iniziato la sua carriera alla fine degli anni Trenta del Novecento a Parigi creando dipinti di medie dimensioni, si era gradualmente rivolto a formati maggiori. Questo aspetto si rivelò essenziale per l'artista, il quale affermò di poter esprimere in questo modo il suo messaggio in maniera più soddisfacente⁶⁴. Furono proprio le grandi dimensioni delle opere di Matta, alcune delle quali di diversi metri di larghezza, realizzate negli anni Sessanta, a determinare la riuscita della mostra da un punto di vista museografico.

I sei trittici presentati, ciascuno di dieci metri di larghezza e due metri di altezza, erano espo-

sti su "pareti pensili" abbassate fino al pavimento (fig. 8). I restanti dipinti erano disposti invece su singole "pareti pensili". Per sei opere di grandi dimensioni fu necessario combinare più pannelli. L'allestimento della mostra di Matta fu caratterizzato da diverse altezze e dal diverso orientamento nello spazio dei dipinti. Intorno alla diagonale centrale furono disposti dipinti di piccole e medie dimensioni su "pareti pensili" che documentano cronologicamente la prima fase artistica di Matta. Al centro della sala si trovavano le opere più recenti e per le loro grandi dimensioni, anche più spettacolari (fig. 9). La disposizione diagonale di questi dipinti, che riempivano visivamente la sala, contribuì allo stesso tempo a strutturare lo spazio espositivo in maniera adeguata⁶⁵.

Il maggiore dinamismo di questo allestimento, favorito anche dalle caratteristiche dei quadri presentati, dimostrò che la sala per le esposizioni temporanee realizzata da Mies van der Rohe costituiva lo spazio espositivo ideale per opere d'arte di grandi dimensioni.

La mostra delle acquisizioni allestita nel 1973

Nella relazione finale sul suo operato alla direzione della Neue Nationalgalerie, Haftmann afferma di aver voluto creare nella mostra delle acquisizioni realizzata nel 1973 "un insieme artistico in uno spazio progettato"⁶⁶. Non si trattava per il direttore di adottare un criterio storico o didattico, ma l'obiettivo dell'esposizione era fornire una panoramica dell'arte del XX secolo e ri-

⁶³ Lettera di Werner Haftmann a Roberto Matta, 3. Oktober 1969, SMB-ZA, VA10180, Ausstellung Roberto Sebastián Matta, 24.04.-08.06.1970, Leihschein, Veranstaltungen, Katalog, Schriftwechsel.

⁶⁴ M. DESMOND, *The lives of the Surrealists*, London 2018, pp. 173-174.

⁶⁵ *Die Ausstellungen. Neue Nationalgalerie 1968-2015*, herausgegeben von J. Jäger, C. von Marlin, A. Odier, Berlin 2018, pp. 20-21.

⁶⁶ In tedesco "ein künstlerisches Ensemble in einem gestaltetem Raum". HAFTMANN, *Nationalgalerie 1968-1976...* cit., p. 40.

svegliare nei visitatori un senso di gioia e meraviglia⁶⁷. Il proposito di creare un'atmosfera festosa nel museo era peraltro in linea con la dichiarazione di Mies van der Rohe del 1943 secondo la quale: "The first problem is to establish the museum as a center for the enjoyment, not the internment of art"⁶⁸.

L'intera mostra si articolava davanti al grande dipinto astratto *Berlin Red* di Sam Francis, alto otto metri e largo dodici, sospeso al soffitto sul fondo della sala (fig. 1). Di fronte a *Berlin Red* venne disposto un insieme di sculture, mentre negli spazi laterali che si erano venuti a creare attorno ai pilastri rivestiti di marmo venne presentata una selezione di dipinti su "pareti pensili" (figg. 10-11). Haftmann installò il quadro di Francis come una sorta di divisorio decorativo perché la sala per le esposizioni temporanee presentava, a suo parere, una prospettiva eccessivamente ampia per i visitatori che entravano. Il direttore riteneva a questo proposito che questa distanza ostacolasse l'apprezzamento delle opere esposte⁶⁹. Ciò facendo, tuttavia, Haftmann introdusse un elemento che si frapponesse visivamente e concettualmente tra visitatori e paesaggio urbano esterno anche quando le tende non erano in uso.

Nonostante che anche questo allestimento fosse statico, non diversamente da quello di altre mostre di pittura presentate nella sala per le esposizioni temporanee, il maggiore formato dei quadri e la loro interazione con le sculture gli conferirono maggiore accordo nel rapporto tra opere, dispositivo museografico e spazio espositivo.

Un nuovo dispositivo museografico per la Neue Nationalgalerie a opera di Walter Kuhn

A posteriori Haftmann sostenne che, poiché la Neue Nationalgalerie aveva un marcato carattere artistico, gli allestimenti nella sala per le mostre temporanee si rivelarono essere "una lotta con lo spazio"⁷⁰. Tuttavia, per Haftmann, ogni

mostra fu un esperimento che offriva l'opportunità di esplorare ciò che era possibile nello spazio e come realizzarlo⁷¹.

Dopo il pensionamento di Haftmann nel 1975, le "pareti pensili" di Mies van der Rohe vennero dismesse. Nel 1977, in occasione della quindicesima mostra d'arte europea *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, l'architetto Walter Kuhn creò un dispositivo museografico più classico. Questo sistema, che consisteva in una struttura di pannelli mobili, permetteva di presentare anche le opere più piccole. Il dispositivo disponeva di un'illuminazione propria, che consentiva di illuminare più da vicino gli oggetti esposti⁷². Secondo Jörn Merkert, anche questa struttura, tuttavia, si rivelò presto "laboriosa e dispendiosa". Il più grande svantaggio di questo dispositivo era la compromissione della percezione dello spazio di Mies van der Rohe, che veniva privato del suo carattere fluido⁷³.

Come illustrato in questo contributo, il carattere artistico della sala per le esposizioni temporanee della Neue Nationalgalerie distoglieva i visitatori dalle mostre presentate. Lo spazio creato da Mies van der Rohe non era neutro, ma aveva un forte condizionamento sulla percezione delle opere da parte del pubblico. Gli allestimenti delle mostre presentate hanno dimostrato, inoltre, che la sala per le esposizioni temporanee non era adatta a tutti gli usi: non solo la luce naturale poneva numerosi problemi in termini di conservazione, ma anche l'esposizione di opere di piccole dimensioni risultava difficoltosa. In questo senso, sia Haftmann sia Sweeney realizzarono delle presentazioni convincenti negli spazi progettati da Mies van der Rohe quando ebbero a disposizione dipinti e sculture di dimensioni significative. Infine, le "pareti sospese" non furono sempre funzionali, poiché da una parte non consentirono di strutturare lo spazio in maniera efficace e, dall'altra, la libertà della visita disorientava i visitatori.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ "Il primo problema è stabilire che il museo sia un centro per la fruizione, non per la reclusione dell'arte". Citato da R. PAULI, *Die Nationalgalerie als Ort des Kunstvergnügens*, in *Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie...* cit., pp. 72-87: 73.

⁶⁹ HAFTMANN, *Nationalgalerie 1968-1976...* cit., p. 39.

⁷⁰ In tedesco "ein Kampf mit dem Raum". Ivi, pp. 36, 38.

⁷¹ Documentazione relativa alle mostre della Neue Nationalgalerie nel fondo del prof. Jörn Merkert: Berlin, Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Künstler*innen-Archiv, Jörn Merkert.

⁷² D. HONISCH, W. KUHN, *Mobiles Ausstellungssystem in der Neuen Nationalgalerie in Berlin*, Berlin 1977.

⁷³ Documentazione relativa alle mostre della Neue Nationalgalerie nel fondo del prof. Jörn Merkert; J. JÄGER, C. VON MARLIN, *Mit, für oder gegen: Die Ausstellungen im Mies-Bau. Ein Blick zurück*, in *Die Ausstellungen. Neue...* cit., pp. 308-319: 312.