

Sobre los museos y su arquitectura

Carlos Baztán

Desde finales del siglo XVIII y bajo el influjo poderoso de la Revolución Francesa, el museo fue imaginado como una institución al servicio del ideal democrático de acceso a la cultura.

En esos momentos, un museo era simplemente una institución que conservaba y exhibía al público unas colecciones en el interior de un edificio. El momento coincide con la preocupación tipológica, que se concreta, sobre todo, en los trabajos de Durand.

Un edificio destinado a museo es enunciado entonces como exento, de escala monumental, de planta totalizadora con perímetro cuadrado o rectangular, precedido de grandes pórticos y con espacios interiores formados por galerías largas y cortas, articuladas por patios y una rotonda central.

En 1800, el joven K.F. Schinckel, que entonces contaba con 19 años, realiza el dibujo de un museo más realista, con fachadas ciegas precedidas de un pórtico rematado por un frontón y con una cúpula en posición central, se supone que coronando una rotonda. La fórmula pórtico-cúpula será ampliamente utilizada y todavía puede verse en la sede de la National Gallery de Washington, realizada por Russel Pope en 1941.

La idea del "museo abierto a todos" creció en la Francia revolucionaria y fue ganando la partida, lustro a lustro, al tradicional pasado elitista. Kenneth Hudson nos cuenta cómo todavía en 1836 un funcionario del primer museo estatal, el British, defendió su decisión de mantener cerrado el Museo los sábados, domingos y festivos para preservarlo de "la clase vulgar", como "marineros de los muelles y las chicas que podían traer con ellos". En la misma línea, a finales del XIX era obligatorio visitar el Hermitage con frac.

Hoy es norma concebir los museos como instituciones públicas abiertas a todos; y tras este utópico enunciado nos aprestamos a ampliarlos, a extender los horarios de apertura y a

derribar todo obstáculo que se sitúe ante cualquier tipo de visitante. Y no sólo las tan repetidas barreras físicas, sino las de nivel económico, las del idioma, las de la edad o las culturales.

Sin embargo, a poco de comenzar el siglo XX, los adelantados de la modernidad - con Marinetti como portavoz - lanzaron un feroz ataque, cuyos ecos aún se oyen, comparando los museos con cementerios. Lustros más tarde, otro pensador querido por la modernidad, Adorno, acuñará su eficaz lema "Museo = Mausoleo", entre el aplauso de las vanguardias.

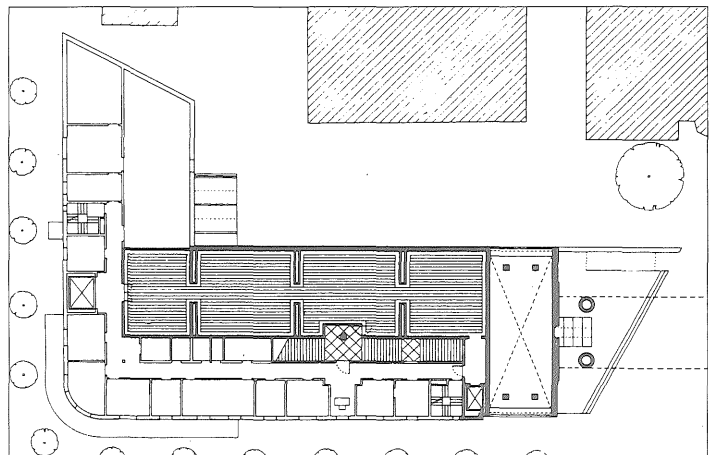
Se daba así la paradoja de que mientras los museos se abrían cada vez a públicos más extensos, venciendo las resistencias de las antiguas elites culturales, las elites emergentes pretendían demoler intelectualmente estas instituciones.

Ante el desprecio de las vanguardias y quizá como reacción, nació la consigna del "museo vivo" al mismo tiempo que la arquitectura moderna iba sustituyendo a la académica en el campo del museo y las ya débiles referencias tipológicas se difuminaban.

En busca de la vitalidad, los museos (o más exactamente algunos museos, fundamentalmente del mundo desarrollado) se han sometido, y se están sometiendo, a una profunda metamorfosis, que se ha revelado especialmente eficaz para este fin. Porque contradiciendo los negros y modernos augurios existe hoy un numeroso conjunto de museos que cuentan sus visitantes anuales por millones. El Museo de Aire y el Espacio recibió el año pasado cerca de nueve millones de personas; y, por poner otro ejemplo ilustrativo, el fin de semana de noviembre de 1993 - en que se abrieron al público las nuevas instalaciones del Louvre -, más de 100.000 personas, apretadas y expectantes, se adentraron en ellas llegando, incluso, a crear problemas de orden público.

Los grandes museos alcanzan así en nuestros días un

Extensión del Fogg Museum. Harvard. J. Stirling, M. Wilford. 1984



protagonismo sin precedentes en la Historia; pero con esto llegan nuevos problemas. El director del Metropolitan de Nueva York afirmaba hace pocos años que su museo se encontraba "enfermo de éxito".

Al favor popular se ha unido en estos últimos años la disolución de las objeciones de las vanguardias. Para conseguirlo ha sido necesario trastocar algunos de los valores tradicionales y crear nuevas instituciones en el borde mismo de lo que la palabra museo acepta. Así se pone en cuarentena el concepto de "exposición permanente" y el gran invento cultural del siglo XX —las exposiciones temporales— invaden el campo del museo y lo transforman. A la vez se multiplican las instituciones ligadas a la contemporaneidad - Arte Contemporáneo, Arquitectura, Grafismo, Imagen... -, que eluden en muchos casos el nombre de "museos" para adoptar el de Centros o Institutos. Son instituciones que las vanguardias más que discutir se afanan en estar representadas en ellas y, en los casos más osados, intentan incluso su control.

En estos nuevos museos ya no sólo se exhiben objetos sino representaciones de objetos e imágenes. El tradicional museo de los objetos es sustituido por el museo de los espectadores.

Conseguido el éxito popular y con la bendición, o al menos la no beligerancia, de las élites culturales, algunos pocos museos han alcanzado el interés y el favor político. Es el caso del Gran Louvre, como lo fue antes Orsay o, en 1964, el Museo Nacional de Antropología de Méjico al servicio de la reivindicación del pasado prehispánico.

Difundido el nuevo potencial comunicador de los museos, aparece una nueva enfermedad: la creación de museos o, más concretamente, de edificios sede de museos en los que se carece de colección e incluso de director. Como mal menor, estas operaciones de imagen suelen echar mano de los más afamados arquitectos. Por no ir muy lejos, en España encontramos los casos del Museo del Mar de Cádiz o del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, ambos magníficos edificios, carentes de contenido hoy por hoy. La degeneración de las promociones de museos toca así techo. El edificio, su arquitectura, se identifica perversamente con la institución.

Ligado al panorama descrito, el mundo del museo se ve sometido a una fuerte dinámica de extensión. Aparecen

sistemas de museos de carácter internacional. La fundación Guggenheim, con el fin de airear y rentabilizar los fondos almacenados en Nueva York, pretende unir a sus sedes de la Quinta Avenida y de Venecia, la de Bilbao (hoy en construcción), la de Salzburgo (con el proyecto realizado por Hollein) y la de Massachusetts.

El museo se llega a adueñar del territorio en los casos de los ecomuseos, los parques culturales o los museos de sitio.

Por otro lado, la simbiosis entre museo y ciudad ha dado como resultado la conformación de estructuras urbanas, como es el caso del Mall de Washington, configurado y escoltado por los museos de la Smithsonian y culminado por el Capitolio. O la Isla de los Museos de Berlín, que en estos momentos proyecta su extensión y estructuración como un complejo funcional único.

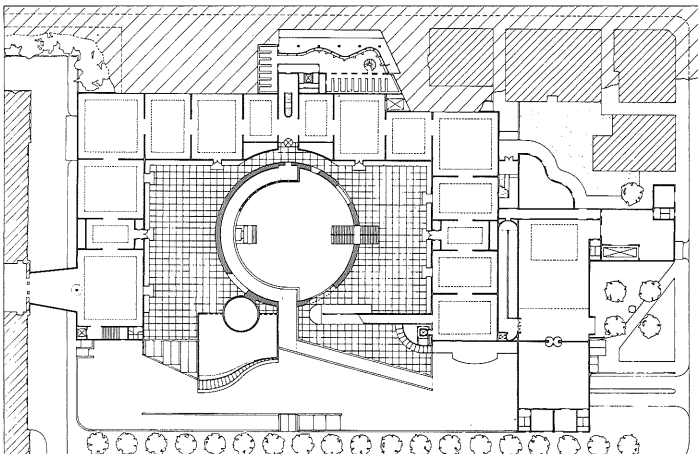
En otros casos, la planificación de museos se une a una estrategia de regeneración urbana. Frankfurt ha combinado un plan de museos con el de renovación de los bordes del Main.

La dinámica de extensión física llega también a las instituciones preexistentes de la mano de sus necesidades de renovación para cumplir los nuevos mandatos: constituirse en un organismo vivo, que no sólo exhiba sino que también conserve eficazmente, difunda e investigue sus colecciones, ofrezca al público servicios atractivos y, sobre todo, permanezca como una institución económicamente viable.

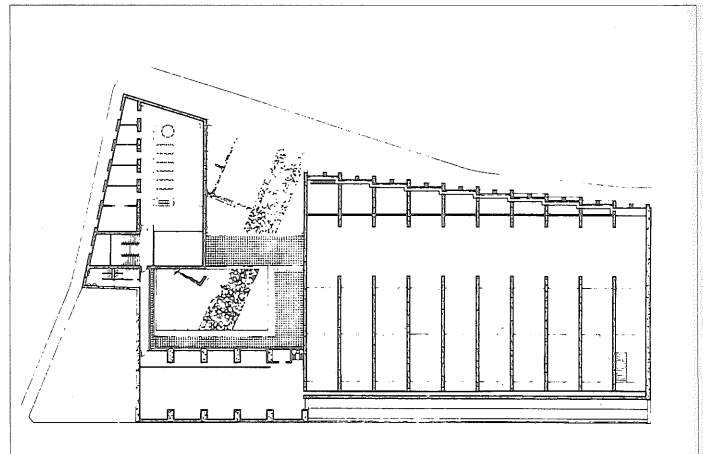
Esto ha llevado a una auténtica revolución de los programas de espacios. En el siglo XIX, el museo se identificaba con sus fondos y estos superaban habitualmente el 80% de la superficie total. En las nuevas instituciones, los espacios de exposición permanente no superan en muchos casos el 30% de la superficie del museo. El valor relativo de la exposición permanente, lo que siempre fue la razón de ser del museo, ha descendido en términos numéricos.

La razón ha sido la creciente complejidad de los programas de espacios para responder a las nuevas demandas funcionales. La búsqueda de la vitalidad aconseja introducir flexibles salas de exposiciones temporales y salones de actos. La aspiración a que obras de arte universal sean exhibidas en el museo obliga a espacios de recepción, embalaje o almacenes de tránsito para garantizar la seguridad y

Staatsgalerie. Stuttgart. J. Stirling, M. Wilford. 1984.



Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Rafael Moneo. 1986



conservación de las obras en movimiento. La necesidad de afrontar los crecientes gastos corrientes busca en las tiendas, cafeterías y restaurantes una fuente de financiación. La preocupación por la conservación y restauración de las colecciones introduce los talleres y laboratorios y un fuerte grado de tecnificación que a su vez necesita espacios para las máquinas y para su mantenimiento...

Todo esto presiona sobre los límites físicos de los museos preexistentes y los empuja a nuevas extensiones. La ampliación de la National Gallery de Washington culminada en 1978 abrió un rosario de extensiones de museos principalmente de los países desarrollados. El Metropolitan de Nueva York continuó su "collage" de ampliaciones. El Fine Arts de Boston termina su extensión en 1981. El M.O.M.A., en el 83. Los Ángeles County, el 91. Y el Guggenheim, en el 92.

En Europa, la Tate se amplía en el 79 para luego realizar un plan, cuya primera etapa se abre en el 87. El Museo de Luisiana se vuelve a ampliar en el 82. La Staatsgalerie de Stuttgart lo hace en el 83. Los Reales Museos de Bruselas, en el 84. La Whitechapel, en el 85. La National Gallery de Londres, en el 91. Y el Gran Louvre se inaugura, como se ha dicho, en el 93.

La intuición que llevó a Le Corbusier a proponer en 1939 un museo de crecimiento ilimitado se ve pues hoy confirmada. Una de las características de los museos actuales es que son instituciones que tienden a crecer.

Pero, como hemos visto, el crecimiento está unido al cambio y a la adopción de un nuevo esquema funcional. Se ha comparado el museo tradicional con un templo laico. Sin embargo, hoy, cuando hablamos de los nuevos museos, se recurre a la analogía con foros, mercados, teatros... En realidad el esquema funcional que se ha consolidado en los últimos años intenta compatibilizar el respeto al carácter previo de los espacios expositivos con la incorporación de los nuevos programas funcionales. Su principio es muy sencillo. Se trata de agrupar los servicios al público en torno a un vestíbulo y anteponerlos a los espacios de exposición permanente.

De esta manera se podría decir, continuando con la analogía, que se ha colocado una plaza delante del templo, y la plaza sirve como mercado, como foro o como lugar de espectáculo, y puede funcionar con un horario independiente.

Este esquema funcional se ha revelado como un instrumento clave del cambio. Los servicios así ubicados pueden ser usados alternativamente por el museo y la ciudad. El ejemplo máximo lo constituye el Gran Louvre, en el que hoy resulta difícil establecer dónde comienza el museo y termina París.

Si bien el museo contemporáneo como tipo arquitectónico en toda la extensión de la palabra no existe, sí que se configura como un tipo funcional con unas claves codificadas. Porque la palabra "museo" acoge hoy bajo su manto un conjunto de realidades tan diverso que ha perdido concreción. Es un museo el Louvre, con sus cerca de 250.000 metros cuadrados, y también el museo Sefardi de Toledo, que tiene sólo 800. Lo es el Pío Clementino, que alberga las colecciones clásicas que seleccionó Winckelmann, o el ecomuseo de Le Creusot, donde llega a haber actividad industrial.

Cada temática ha ido creando una pequeña cultura propia: los museos de Ciencia y Técnica se parecen a las ferias industriales, los Museos de Arte Contemporáneo se acercan hoy a la estética de los "lofts" neoyorkinos y los museos de arte pretenden no olvidarse de las viejas raíces.

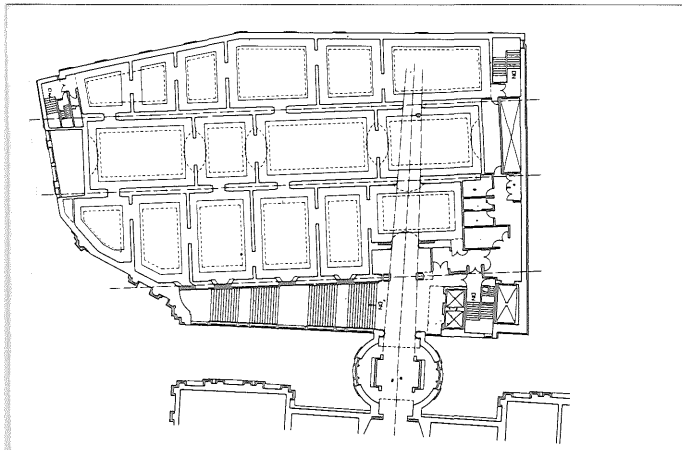
Por eso cuando hablamos de museos, es hoy importante establecer unas precisiones previas, que pueden aproximarnos a situaciones típicas: su temática, su tamaño, su tipo de implantación, si se trata de un nuevo museo o de un museo preexistente renovado o ampliado, o si se trata de una actuación de nueva planta o de rehabilitación.

No convendría que la actual convulsión nos haga olvidar cuál es la esencia de un museo: procurar para el público un viaje profundo y emocionante por el arte y el conocimiento en el interior de un edificio. La relación entre el edificio, el público y los objetos o las imágenes de los objetos será pues clave. Como es clave en la arquitectura de museos el tipo de relación elegida entre contenedor y contenido.

A esto poco ayudan habitualmente las revistas de Arquitectura, en las que rara vez es posible percibir siquiera la relación entre el edificio que se presenta y las colecciones que en él están albergadas.

Pocos museos han conseguido un vínculo indisoluble entre el edificio y sus colecciones. Convendría, como propone Helen Searing, volver a ellos la cabeza.

Extensión de la National Gallery de Londres. R.Venturi, D.Scott-Brown. 1991.



Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Rafael Moneo. 1992.

