

RdM

#83 • año 2022 • España 15 euros

Revista de Museología

Revista científica al servicio de la comunidad museológica



Museo: Arquitectura, paisaje y ciudad

EDIFICIOS PARA MUSEOS: SU VISIÓN DESDE EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO, HISTORIA
Y MOMENTO PRESENTE

INVESTIGACIÓN
Y EXPERIENCIAS

04. **El origen de la arquitectura de museos en España: proyectos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando** | Jorge Maier Allende y José María Luzón Nogué
49. **El edificio de un museo** | Alicia Herrero Delavenay y Ana Carro Rossell
50. **Del contenido como territorio al Museo como lugar de creación. Los espacios expositivos de Mansilla y Tuñón** | Emilio Tuñón Álvarez
72. **Variaciones sobre la idea de museo** | Enrique Sobejano y Fuensanta Nieto
100. **Escorzo temporal en la arquitectura del museo. El Nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas** | Arturo Tomillo Castillo
114. **Arquitectura de museos en Portugal: temáticas y proyectos recientes** | Helena Barranha

EXPOSICIONES

132. **Paula Varona: de la metapintura al museo como obra de arte.** | Iñaki Ezkerra
135. **Invasores contemporáneos** | Julieta de Haro



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición, del Ministerio de Cultura y Deporte, para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año

Imagen de portada: Interior del Museo Joanneum. Nieto Sobejano ©Roland Halbe.

Del contenido como territorio al Museo como lugar de creación. Los espacios expositivos de Mansilla y Tuñón.

From content as a territory to the Museum as a place of creation.
The exhibition spaces of Mansilla and Tuñón.

EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

Arquitecto. Universidad Politécnica de Madrid.

EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ

Licenciado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) en 1981 y Doctor por la ETSAM en 2000, entró a trabajar con Rafael Moneo hasta 1992. En 1990 ingresó como redactor en la revista *Arquitectura* y fundó un estudio propio junto a Luis Moreno Mansilla, Mansilla + Tuñón Arquitectos.

En 2014 le fue concedida la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes

En relación a los espacios expositivos de Mansilla y Tuñón Arquitectos, se puede considerar tres entornos de interés: el entorno de la arquitectura, el entorno del arte y el entorno del ser humano. Estos tres entornos de interés se desplazan unos respecto a los otros, modificando su importancia, adquiriendo con el tiempo distinta intensidad. Con estos tres elementos, cruzados dos a dos, podemos observar la trazabilidad de las relaciones entre sus componentes, y así podemos enunciar tres posibles relaciones de estos entornos de interés que construyen tres vectores de actividad en los espacios expositivos: En primer lugar el binomio de la arquitectura y el arte ponen sobre el tablero de juego la idea del contenido como territorio; por otra parte las relaciones entre la arquitectura y las personas nos hablan del valor de lo colectivo en los espacios expositivos; y, por último, los vínculos entre el arte y las personas nos adentran en el mundo del museo como lugar de creación.

In relation to the exhibition spaces of Mansilla and Tuñón Arquitectos, we could affirm that there are three environments of interest: the environment of architecture, the environment of art and the environment of the human being. These three environments of interest move relative to each other, changing their importance, acquiring different intensity over time. With these three elements, crossed two by two, we can observe the traceability of the relationships between its components. And so we can enunciate three possible relationships of these environments that build three different activity vectors in the exhibition spaces: First of all the binomial of architecture set the idea of content as territory; on the other hand, the relationships between architecture and people tell us about the value of the collective in the exhibition spaces; And finally, the links between art and people take us into the world of the museum as a place of creation.

Palabras clave: Mansilla y Tuñón, museo, espacios expositivos, arquitectura, arte, creación y comunicación, territorio, colectivo, cultura, sociedad.

Keywords: *Mansilla y Tuñón, museum, exhibition spaces, architecture, art, creation and communication, territory, collective, culture, society.*

Conscientes de que la vida se basa en una continua mutación, los proyectos de arquitectura se caracterizan por la sucesiva transformación de las ideas y las cosas como consecuencia de la constante conversación que los arquitectos, y la sociedad, establecen con el mundo que les rodea; una conversación en la que los arquitectos interrogamos al mundo, a los seres animados y a los seres inanimados, y el mundo nos interroga a nosotros. Y aquí es donde la arquitectura se muestra más intensa, al sugerir que es, precisamente, en esta conversación ininterrumpida con el mundo donde reside no sólo el interés crítico de las obras, sino sobre todo la íntima satisfacción intelectual que nuestro trabajo esconde; en esta conversación con el mundo, es donde la arquitectura realmente establece el diferencial donde se esconde “la ambigüedad”, aquella capacidad que permite que las cosas sean imaginadas de distinto modo, y “la posibilidad” de ser, de forma simultánea, otra cosa; la ambigüedad y la posibilidad, los dos vectores, que constituyen, junto a “la libertad”, el sustrato de la cultura como invento y como cobijo humano.

Desde esta “ambigüedad y posibilidad” de la arquitectura, trataremos de recorrer, en este texto, algunos de los espacios expositivos, y museos, proyectados junto al querido, y tristemente desaparecido, arquitecto Luis Moreno Mansilla, así como otros diseñados por Tuñón Arquitectos, en últimos nueve años. Este recorrido nos empuja a volver echar la vista atrás y tratar de analizar los hechos y las ideas que estaban en el origen de los proyectos, tratando de reconstruir los itinerarios realizados durante el proceso de cada proyecto, de cada obra, intuyendo que los intereses que navegan en una cierta corriente, en una cierta dirección, son transformados con el paso del tiempo.

Aceptando la continua mutación de los hechos y las ideas, de la que hablábamos en las primeras líneas de este texto, se puede decir que son tres los entornos de interés sobre los que pivotan los espacios expositivos de Mansilla y Tuñón Arquitectos: el entorno de la arquitectura, el entorno del arte y el entorno del ser humano. Estos tres entornos de interés, que tal vez sean comunes a muchos otros espacios expositivos de otros arquitectos, se desplazan unos respecto a los otros, modificando sus distancias y su importancia, adquiriendo con el tiempo distinta intensidad. Con estos tres elementos, cruzados dos a dos, podemos observar la trazabilidad de las relaciones entre sus componentes. Y así podemos enunciar, a través de doce proyectos de nuestra oficina de arquitectura, tres posibles relaciones de estos entornos de interés que construyen, a nuestro buen saber y entender, tres vectores de actividad diferenciados en los espacios expositivos: En primer lugar el binomio de la arquitectura y el arte ponen sobre el tablero de juego la idea del contenido como territorio, transformando la tradicional rehabilitación de espacios de interés patrimonial como espacios expositivos; por otra parte las relaciones entre la arquitectura y las personas nos hablan del valor de lo colectivo en los espacios expositivos, introduciendo algo que la arquitectura ha reclamado como propio desde mediados del pasado siglo; y, por último, los vínculos entre el arte y las personas nos adentran en el mundo del museo como lugar de creación, algo que es propio de los centros de arte contemporáneo, y que hacen que los museos se hayan transformado en auténticos espacios de relación y comunicación.

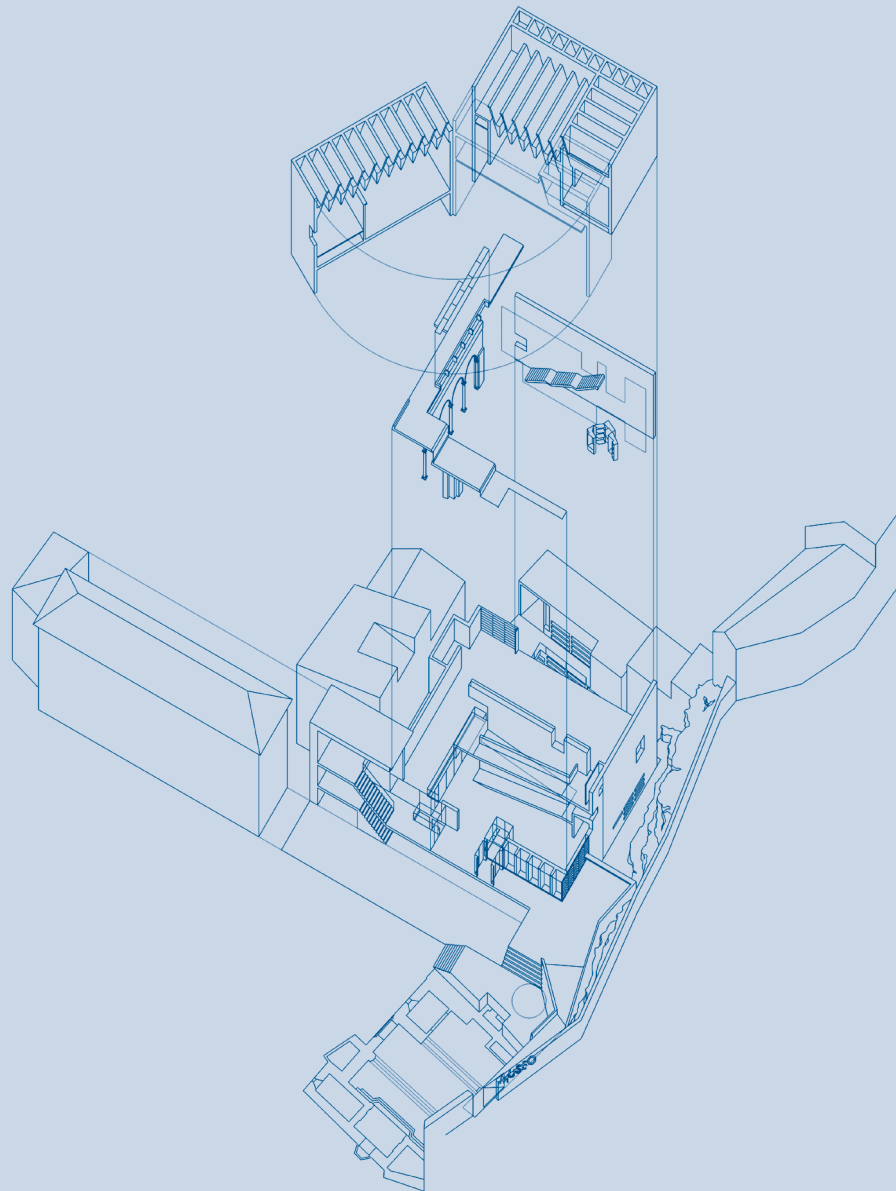
El contenido como territorio.

Es una evidencia el hecho de que la mayoría de los museos de arte históricos, hasta tiempos recientes, fueron situados en edificios existentes, que modificaron su uso. Baste recordar el caso del Museo del Prado cuyo edificio, originariamente diseñado por Juan de Villanueva, debía servir para alojar el Real Gabinete de Historia Natural y que, restaurado tras la Guerra de la Independencia, se inauguró en 1819 como Museo Real de Pinturas, germen de lo que sería el Museo del Prado que hoy conocemos. Pero incluso en los casos de creación de un espacio expositivo con un fin determinado, podríamos decir que los museos nacían con cierta independencia del carácter del arte que contenían. Se puede decir, por tanto, que los museos eran, hace años, más deudores del estilo arquitectónico del momento que de su contenido, algo que por lo demás resulta lógico dada su vocación acumulativa y, por tanto, imprecisa. Esta cierta independencia entre continente y contenido, por otros motivos, marcó en gran medida una gran parte de los museos españoles construidos en el último tercio del siglo pasado, ya que la administración de la nueva monarquía parlamentaria promovió la construcción de museos en edificios patrimoniales deteriorados, resolviendo contemporáneamente dos problemas heredado del régimen anterior: el deterioro de una parte del patrimonio arquitectónico, así como la escasez de equipamientos culturales y espacios expositivos.

Sin embargo, en cierto momento, a finales del pasado siglo, el deslizamiento del trabajo arquitectónico desde su condición de *estilo* a su cualidad de *carácter* catalizó una cierta intensificación del vínculo posible entre el continente y el contenido. Y así se inició un recorrido que hizo que se intensificaran los vínculos entre las nuevas infraestructuras museísticas y la colección que iban a contener, y que se quería poner a disposición de la ciudadanía. La aparición de este nuevo vector marcará la creciente importancia de la interrelación entre el edificio y la colección, aunque siempre referida a colecciones con una personalidad propia, capaces de inspirar el modo de ser expuestas.

Un segundo factor que intensificó la importancia del contenido sobre la arquitectura que debía acoger la colección, surgió en los noventa como rechazo a un cierto contextualismo, heredado de la revisión de la modernidad llevada a cabo por los teóricos de la cultura arquitectónica mediterránea, en los años sesenta y setenta, y el posmodernismo de raigambre anglosajona, en los años ochenta. Y de este modo, por oposición a la arquitectura posmoderna, cierta arquitectura española de final de siglo sintió que debía alejarse de la simple imitación formal de lo cercano, buscando identidades conceptuales, mas que formales, con el contenido del museo, entendido este como concepto ampliado del contexto.

Se puede afirmar que nuestro trabajo como Mansilla y Tuñón Arquitectos se inicia, en los noventa, desde una doble implicación entre el continente y el contenido, que se puede apreciar claramente en el **Museo de Zamora (1990-1996)**, nuestro primer trabajo de cierta envergadura. El museo, construido extramuros de la ciudad bajo el desplome de la muralla que mira al río Duero, se presenta a la ciudad como un cofre que contiene una colección que representa la memoria de la provincia de Zamora. El museo se organiza como un recorrido en torno a los restos de la historia, tomando como referencia formal una estela votiva celtibérica, expuesta en el propio museo, que conmemoraba un viaje de ida y vuelta. La construcción se acomoda en el interior de una manzana zunchada en sus perfiles por un conjunto de accidentes topográficos y edificios de diverso carácter, escorando su cualidad hacia una arquitectura que se produce por deslizamiento entre piezas, fragmentando su visión y obligando a circular entre los edificios, casi tocándolos, de forma que los intersticios entre éstos y las rocas dan valor a las construcciones. El resultado es un volumen compacto que proyecta la atención hacia la mirada rasante sobre el valle, dejando a la cubierta como único plano que se aprecia completo desde el casco histórico, en la parte alta de la ciudad. Se puede afirmar que este museo toma su forma de la representación de la colección, convirtiendo el contenido en territorio, a través de un viaje de ida y vuelta por la cultura y el arte de la provincia, sin necesidad de referenciarse formalmente por medio de la mimesis o la referencia contextual.



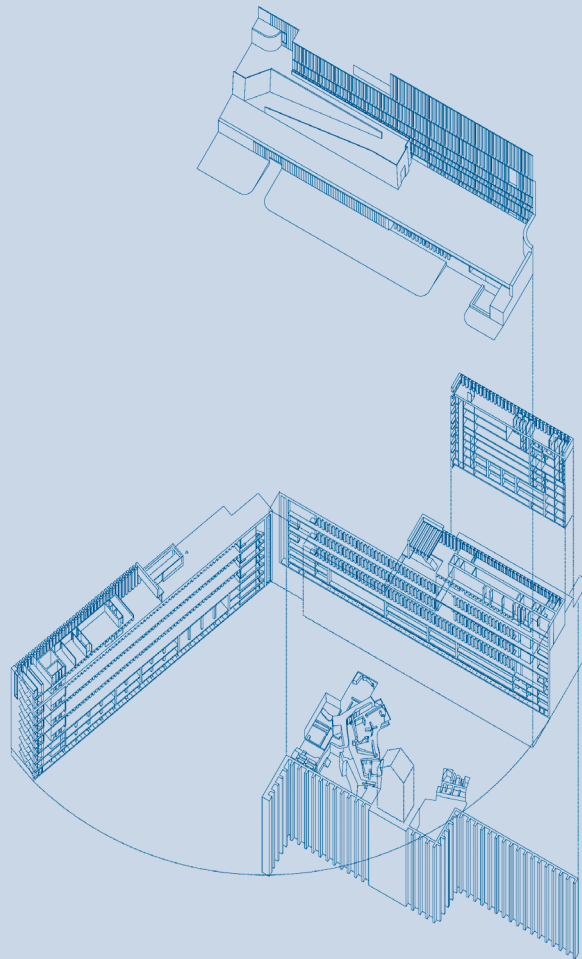
Axonometría del Museo de Zamora (1990-1996). Mansilla y Tuñón Arquitectos.



Museo de Zamora
(1990-1996), Foto: Luis
Asín.Mansilla y Tuñón
Arquitectos.

Un segundo ejemplo del vector del contenido como territorio que nos gustaría comentar es el **Museo de Colecciones Reales en Madrid (2000-2017)**, una de las últimas obras de Mansilla y Tuñón. Este importante museo, cuya construcción fue finalizada en el año 2017 y que todavía se encuentra en proceso de instalación de las colecciones, se formaliza como una estructura de contención de tierras habitada, como extensión natural del basamento del Palacio Real, entendido el propio palacio y sus jardines como parte esencial de las Colecciones Reales. El nuevo museo es un texto escrito sobre lo ya escrito, con una materialidad pesada, y ligera a la vez, que hace referencia al paso del tiempo de las envejecidas piedras del palacio y de las colecciones que alberga, mediante la construcción de un edificio sencillo y compacto, una construcción consciente de que la máxima flexibilidad y la máxima posibilidad sólo son posibles dentro de un orden riguroso.

Las grandes alturas proyectadas para la exhibición de las colecciones, así como las grandes dimensiones de las diferentes áreas, imponen al museo una estrategia de composición próxima a la de las grandes infraestructuras contemporáneas. Es por ello que la estructura portante toma gran importancia en la organización espacial del Museo, que se configura a partir de la repetición seriada de un conjunto de pórticos de hormigón blanco, en los que el rayado de la estructura repetitiva cualifica el espacio, de tal modo que la estructura, la iluminación, las vistas, y el espacio desdibujan sus fronteras e intercambian sus atributos con las propias Colecciones Reales, casi como si de un tapiz arquitectónico se tratara. En este caso, se puede afirmar que el nuevo museo y las colecciones que va a albergar quieren ser una sola cosa, pensada de una sola vez sobre un territorio complejo que se entremezcla con el propio contenido del museo.

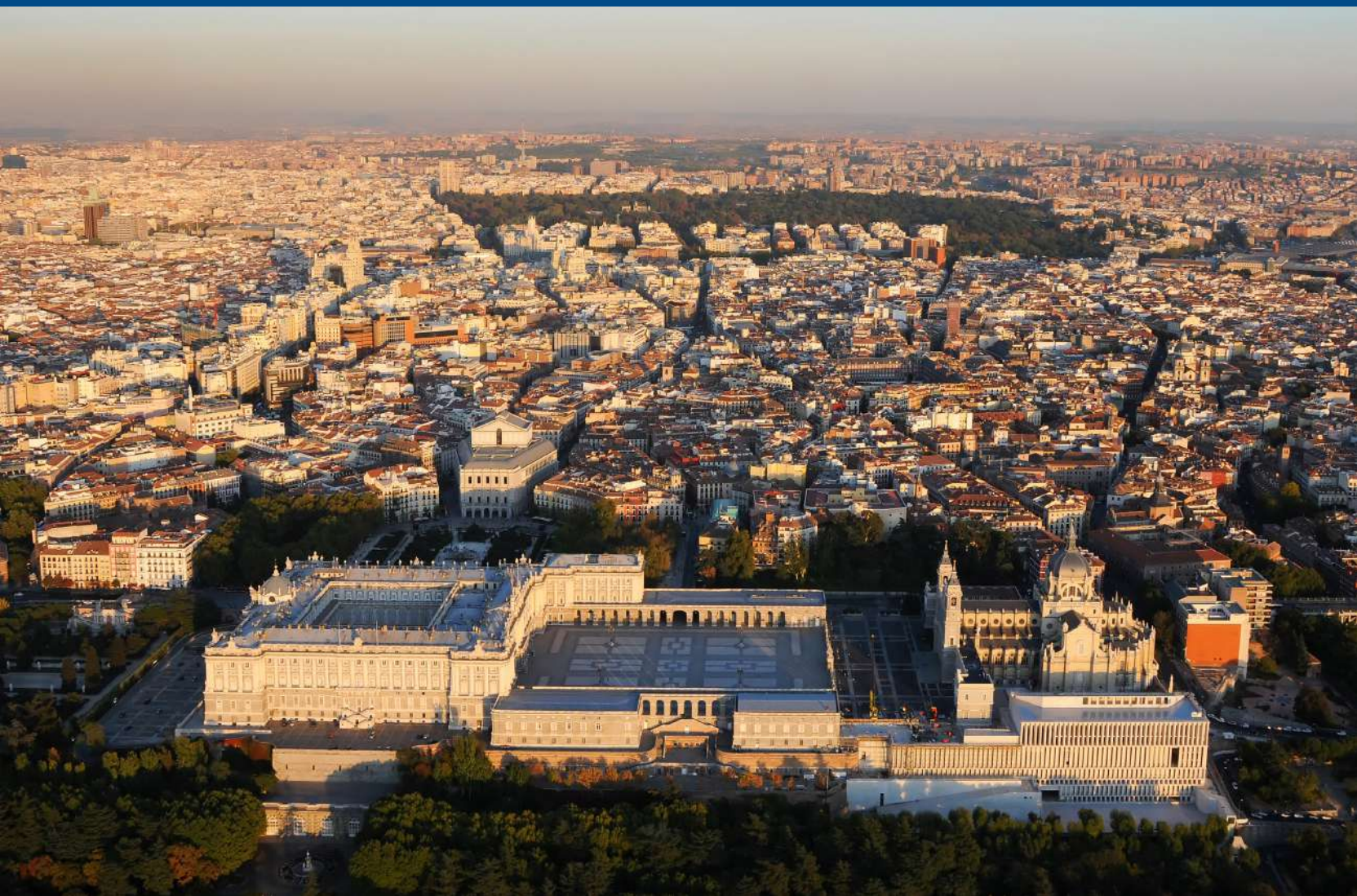


Axonometría del Museo de Colecciones Reales en Madrid (2000-2017)
Mansilla y Tuñón
Arquitectos.



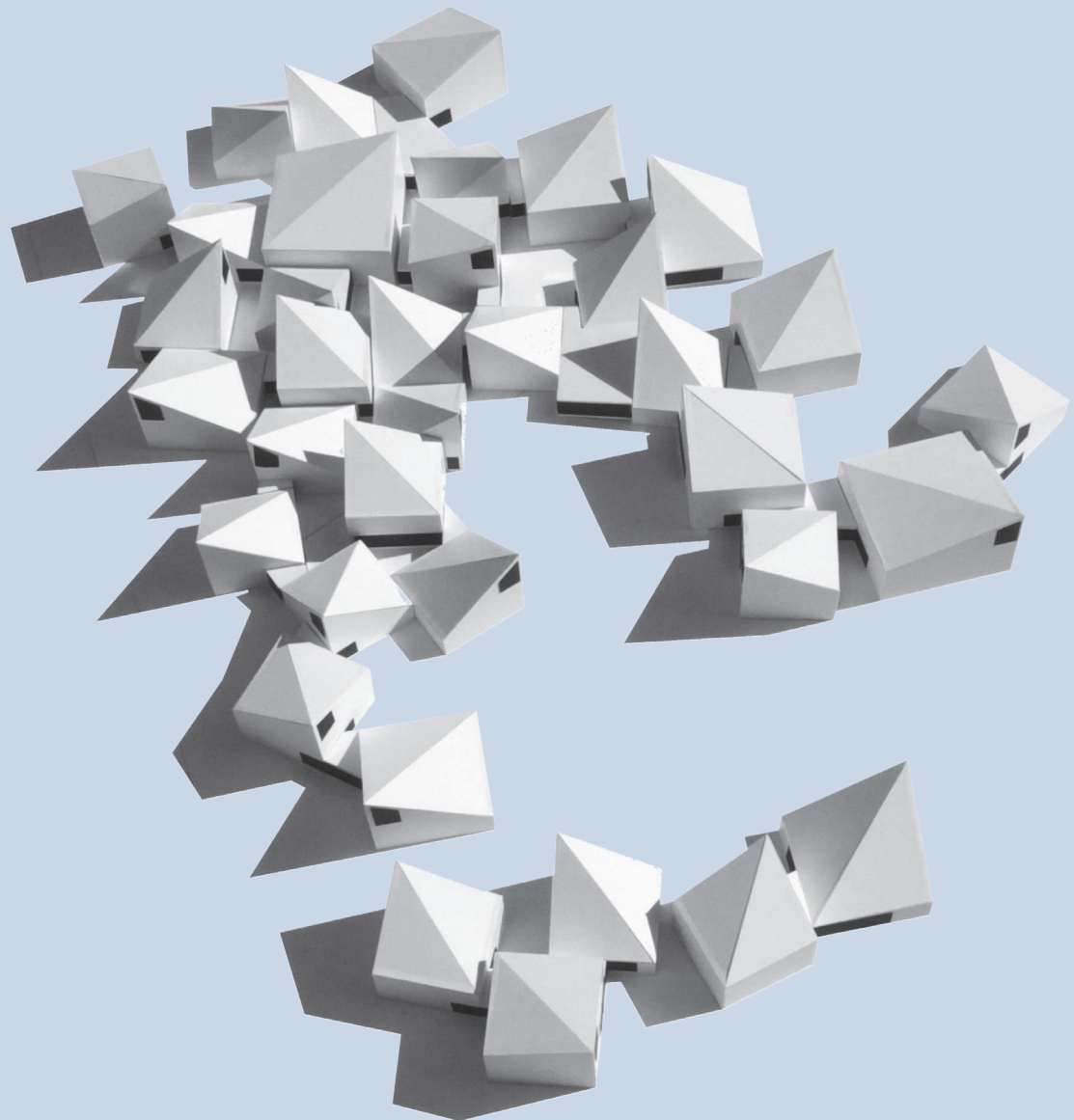
MUSEO DE LAS COLECCIONES REALES
AXONOMETRÍA DESPLEGADA
MANSILLA Y TUÑÓN ARQUITECTOS

0 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110 120 130 140 150 160 170 180 190m



Museo de Colecciones Reales en Madrid (2000-2017), Foto aérea: Suravía. Mansilla y Tuñón Arquitectos.

Insistiendo, una vez más, sobre la idea del contenido como territorio, también es necesario referirse a la propuesta ganadora del Concurso Internacional para el **Centro Internacional de la Cultura Visigoda en Toledo (2010)**. En este proyecto se parte de la condición paisajística de la Vega Baja, donde se encuentran los restos de la antigua capital visigoda, territorio y contenido del propio museo. De este modo, el proyecto propone una colonización del territorio de la Vega Baja a partir de los elementos propugnados por los artistas del paisaje de finales de los años sesenta: La huella y la mirada. La huella de los restos visigóticos que tatúan la Vega Baja, y que constituye una suerte de “arqueología de la vida” en la antigua ciudad capitalina; y la mirada sobre territorio que, en el caso de la Vega Baja, se produce desde el límite de la ciudad, jugando con la ambigüedad de una consciente oscilación entre la arquitectura vernácula y arquitectura moderna de mínimos. De este modo, se propone una construcción de un sólo nivel estructurada a partir de un sistema formado por células de planta cuadrangular, que, con un perímetro quebrado y una volumetría fragmentaria, trata de dinamizar un amplio territorio libre de edificaciones. El conjunto proyectado, sin tener que recurrir a un volumen unitario, trata de establecer una natural relación entre los volúmenes fragmentados, entre su escala doméstica y el propio contenido de la colección. Se puede afirmar que el nuevo Centro Internacional de la Cultura Visigoda toma referencias formales y constructivas de una arquitectura vernácula, equilibrada y tranquilamente sostenible, inspirada en los pueblos de raigambre medieval, como tal vez fuera la propia ciudad de los visigodos, disolviendo con ello los límites entre el territorio y el contenido.

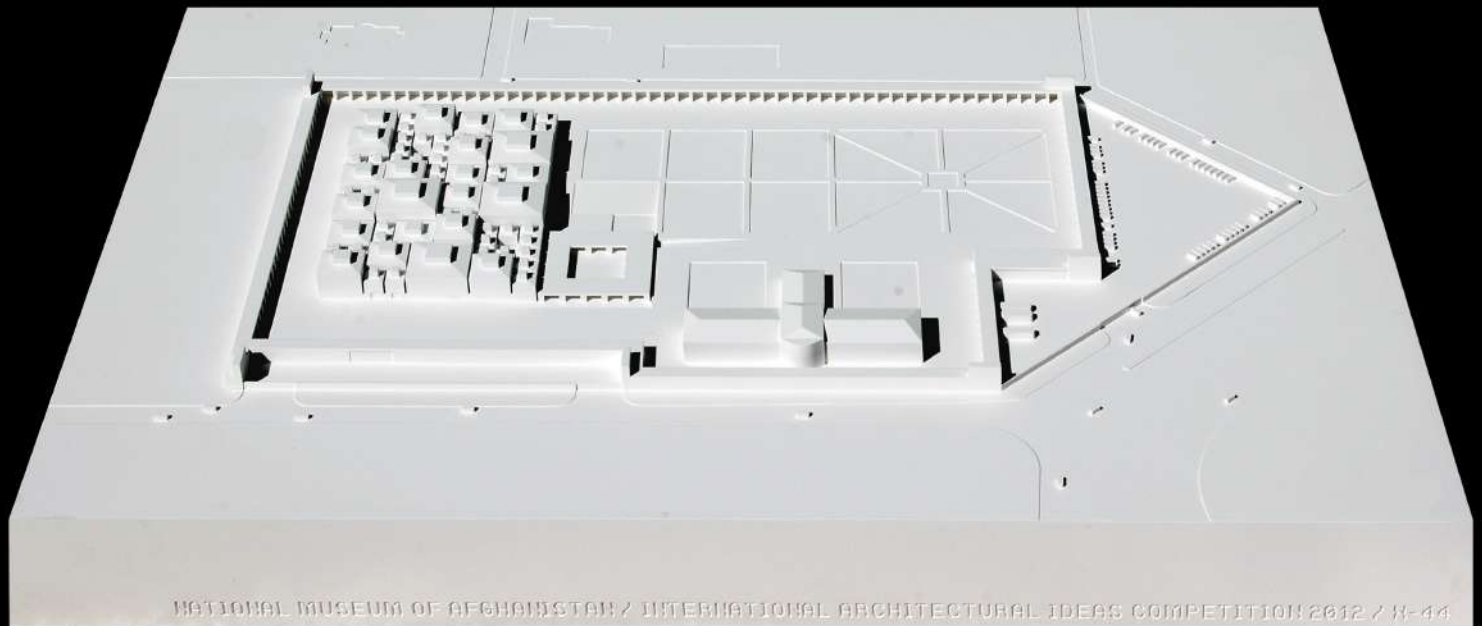


Maqueta del Concurso Internacional para el Centro Internacional de la Cultura Visigoda en Toledo (2010). Mansilla y Tuñón Arquitectos.



Panorámica del Concurso Internacional para el Centro Internacional de la Cultura Visigoda en Toledo (2010). Mansilla y Tuñón Arquitectos.

Por último, en esta primera parte del texto, volviendo a la idea del contenido como territorio, habría que hablar sobre la propuesta para el **Museo Nacional de Afganistán en Kabul (2012)**, primer concurso realizado tras el fallecimiento de Luis Mansilla. En un país tan castigado por el terror radical de los fundamentalistas, como es Afganistán, el Museo Nacional de Afganistán se propone como una fortificación de la cultura; un fuerte cultural cuyo objetivo principal no reside sólo en el hecho de tratar de salvaguardar las maravillosas colecciones de arte persa, sino que este fuerte cultural trata de preservar la cultura, y la historia, de aquellos que quieren eliminarla por medio de la violencia. Es por ello que lo primero que se propone es la construcción de una gran muralla en torno a los terrenos del museo, en cuyo interior permanece el antiguo museo, el nuevo museo, y un hermoso jardín frutal situado entre ambos edificios. El nuevo museo se organiza a partir de un sistema de espacios de planta cuadrada, construidas con masivos muros de ladrillo artesano de la zona, que se relacionan entre sí, de acuerdo a un conjunto de perímetros rectangulares sucesivos, estableciendo un ajustado puzle de espacios que hacen referencia a las arquitecturas de la colección. El sistema de células, muros y artesas, que constituye la estructura del edificio, se organiza de acuerdo a una matriz elemental que permite que la construcción por fases sucesivas. Por último, sólo decir que el acceso al museo se produce a través de un acotado patio de naranjos que establece un sencillo homenaje a los hermosos patios que dan paso a muchas de las mejores arquitecturas islámicas.



Maqueta del Museo Nacional de Afganistán en Kabul (2012). Mansilla y Tuñón Arquitectos.



Museo Nacional de
Afganistán en Kabul
(2012). Mansilla y Tuñón
Arquitectos.

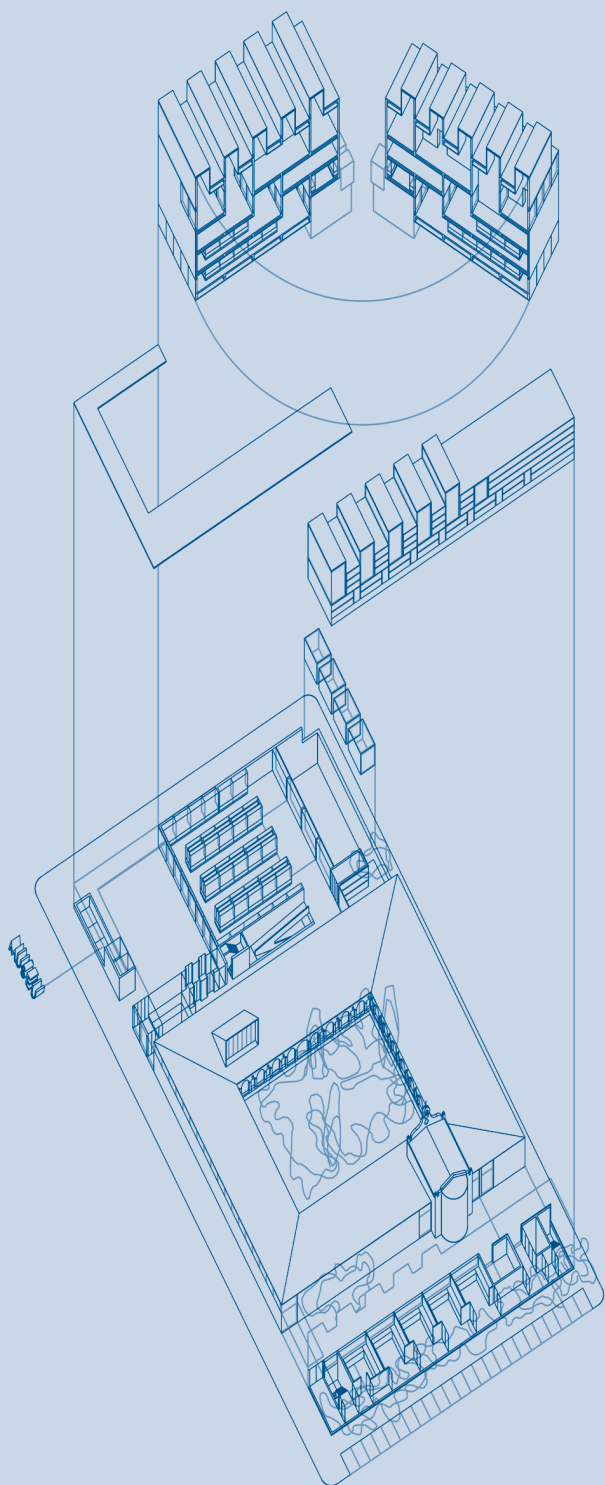
El valor de lo colectivo.

La demanda creciente de una condición colectiva de los espacios expositivos está ligado a una corriente transversal que sitúa a la arquitectura en un mundo de compromiso, de aceptación de lo común como una puerta abierta a su liberación; una liberación que viene de la mano de la relación asimétrica entre los intereses de quienes diseñan los museos y los intereses de la propia sociedad que los disfruta. Y así se produce la paradójica convivencia de una sociedad que reclama una arquitectura más pragmática, y capaz de ser asimilada por las personas colectivamente, y unos arquitectos de espacios expositivos que trabajamos sobre la base de la necesidad de construir un entramado teórico que sea capaz de dotar de contenido a los proyectos, a la búsqueda del espacio para lo colectivo como estrategia esencial de nuestro trabajo.

En los años noventa del pasado siglo, con la desaparición de las ideologías, la sociedad reclamaba la necesidad del establecimiento de nuevos modelos de identificación colectivos. La aceptación generalizada de estas demandas, por parte de la sociedad, alteró la importancia relativa de las ideas, y catalizó un aumento de la capacidad de los museos para representar a lo común. Aunque se pueda decir que el individualismo de las personas creció a la misma velocidad que la necesidad de sentirse perteneciente a un colectivo, la arquitectura de los espacios expositivos se presentó a sí misma como capaz de satisfacer parte de estas inquietudes de la sociedad, convirtiéndose, una vez más, en un símbolo de lo colectivo.

Es interesante constatar como, a pesar de que una parte de la sociedad demandaba una arquitectura icónica, exagerada y formalista, la capacidad colectiva de apropiación de la arquitectura trajo consigo una transformación de las demandas espaciales de la sociedad. Así la sociedad reclamaba espacios de lo colectivos, no sólo en el interior de la arquitectura de los espacios expositivos sino también en su relación con la ciudad. La consecuencia esta demanda fue la aparición y expansión de espacios colectivos interiores, dedicados a la relación de las personas, que estaban integrados en los museos y espacios expositivos, algo que coincidía con una necesidad de autoafirmación colectiva de las instituciones, y con el aumento de la importancia de los espacios exteriores o semiexteriores, que trababan museo y ciudad, como vocación de acercamiento de la cultura y el arte a los ciudadanos.

El valor de lo colectivo en la arquitectura de los museos se hace presente en multitud de proyectos de esos años. En ese sentido, podríamos comenzar hablando del **Museo de Castellón (1995-2000)**, un conjunto museístico, que alberga las colecciones permanentes de arqueología, etnología, bellas artes, y cerámica de la provincia de Castellón, y que se construye como un apilado de cinco plantas iguales y diferentes, entre sí. Dentro de un volumen unitario, los cinco niveles de exposición se ven surcados por una cascada de espacios en doble altura que permite una visión diagonal atravesando todo el edificio, hasta el patio del semi-sótano. Un mecanismo de sección que permite hacer compatible una gran capacidad espacial con una percepción diversificada del espacio, de tal forma que las personas, al visitar una planta, pueden recorrer una sucesión de espacios con tres escalas diferentes: la de las salas, la de los espacios de doble altura, y la del espacio diagonal que recorre la totalidad del edificio. Es decir, el Museo de Castellón construye una especie de gran vientre interior vacío, que permite el “ver y verse” *orteguiano*, como forma de identificación colectiva. Por último, hay que decir que el museo se articula con la ciudad por medio de otros dos espacios, también de marcado carácter colectivo: el patio de acceso y el claustro cuadrado que, rodeado de las arcadas originales, zuncha un espacio para eventos, entre los árboles plantados por los antiguos alumnos de la escuela sobre la que se asienta el museo.



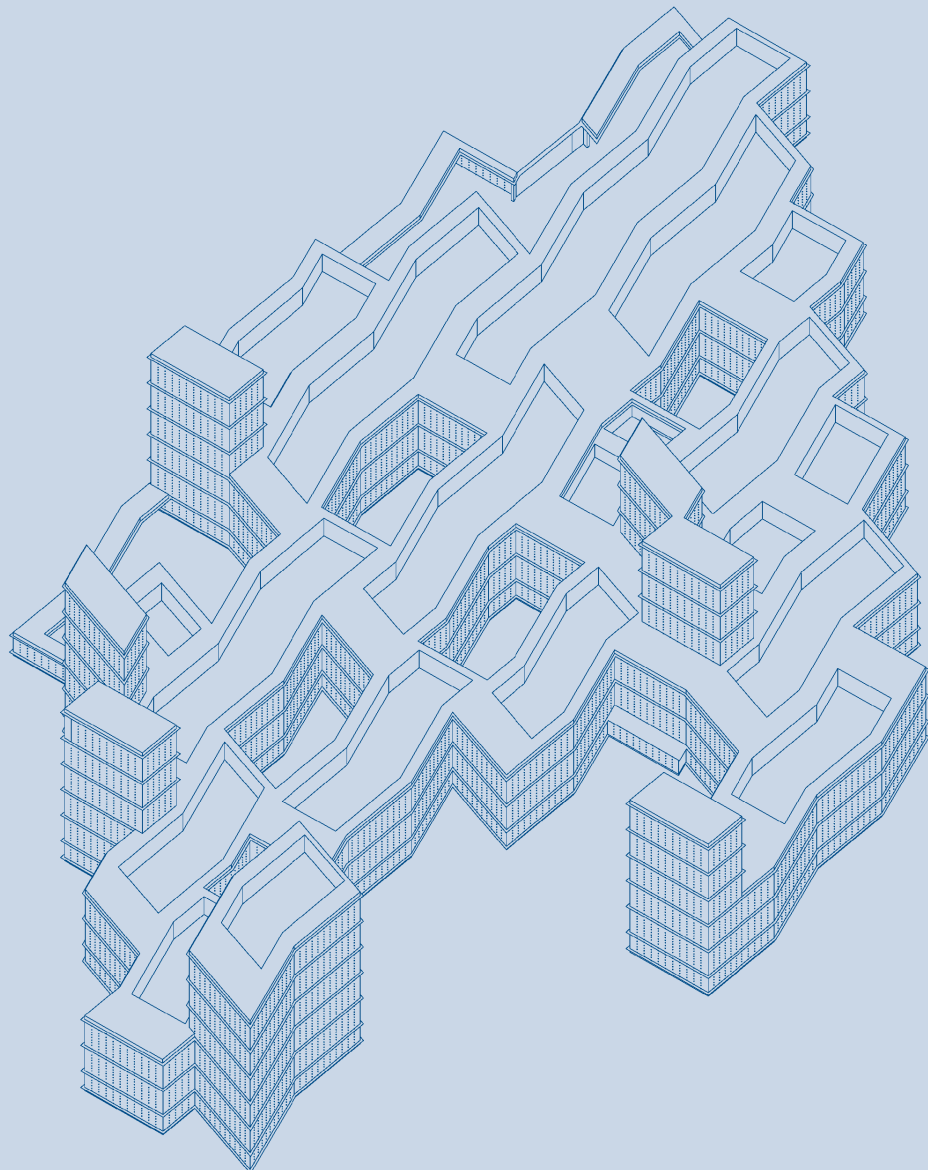
Axonometría del Museo de Castellón (1995-2000). Mansilla y Tuñón Arquitectos.



Espacio diagonal del Museo de Castellón (1995-2000). Mansilla y Tuñón Arquitectos.

Sobre un gran plano urbano, en el ensanche de la ciudad de León, se asienta un segundo ejemplo del valor de lo colectivo en los museos: **El MUSAC, Centro de Arte Contemporáneo de Castilla y León (1999-2006)** interactúa con la historia mediante un proceso de activación de un fragmento de territorio, de lo que nos envuelve, semejante a cuando se arroja una piedra, o un recuerdo, sobre un estanque de perímetro accidentado, que recibe de forma inmediata las ondas directas, reflejándolas y deformándolas. De tal forma que el roce de las ondas directas y las reflejadas con la geometría actualiza la potencialidad de las configuraciones no cartesianas. Se puede decir que la organización en trama compleja del MUSAC no remite a un centro, sino que se comporta como un mecanismo que interactúa con aquello que es cercano o contiguo, sin necesidad de conocer que es lo que está ocurriendo más allá.

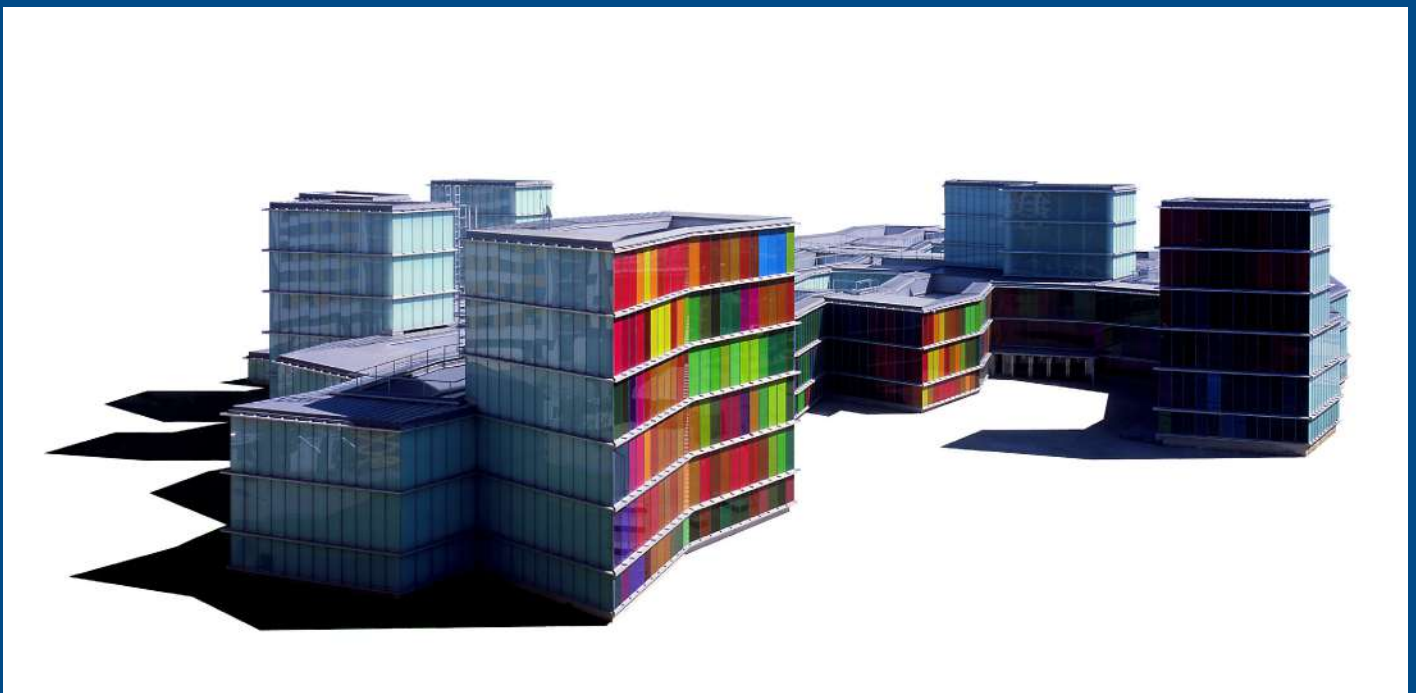
El MUSAC, desde esa voluntad de incentivar una relación colectiva informal, quiere construir una suerte de movilización del mundo en la que la herramienta fundamental es la negociación entre las partes y el todo, por medio de un sistema de relaciones geométricas y constructivas, formado por los cuadrados y los rombos que estructuran las galerías, cuyo objetivo es la creación de un escenario de voluntades reales y virtuales que incentiven la identidad colectiva. Se trata de una extensión del valor de lo colectivo, de modo que lo verdaderamente importante es la capacidad de multiplicar las relaciones entre las personas, de modo que, en sus roces, en sus acuerdos y desacuerdos, se dilate nuestro estar en la vida para hacer espacio a la conciencia de que las personas son parte del propio MUSAC, desarrollándose gracias a su capacidad de pensarse a sí mismos de forma colectiva.



Axonometría del Musac, Centro de Arte Contemporáneo de Castilla y León (1999-2006). Mansilla y Tuñón Arquitectos.

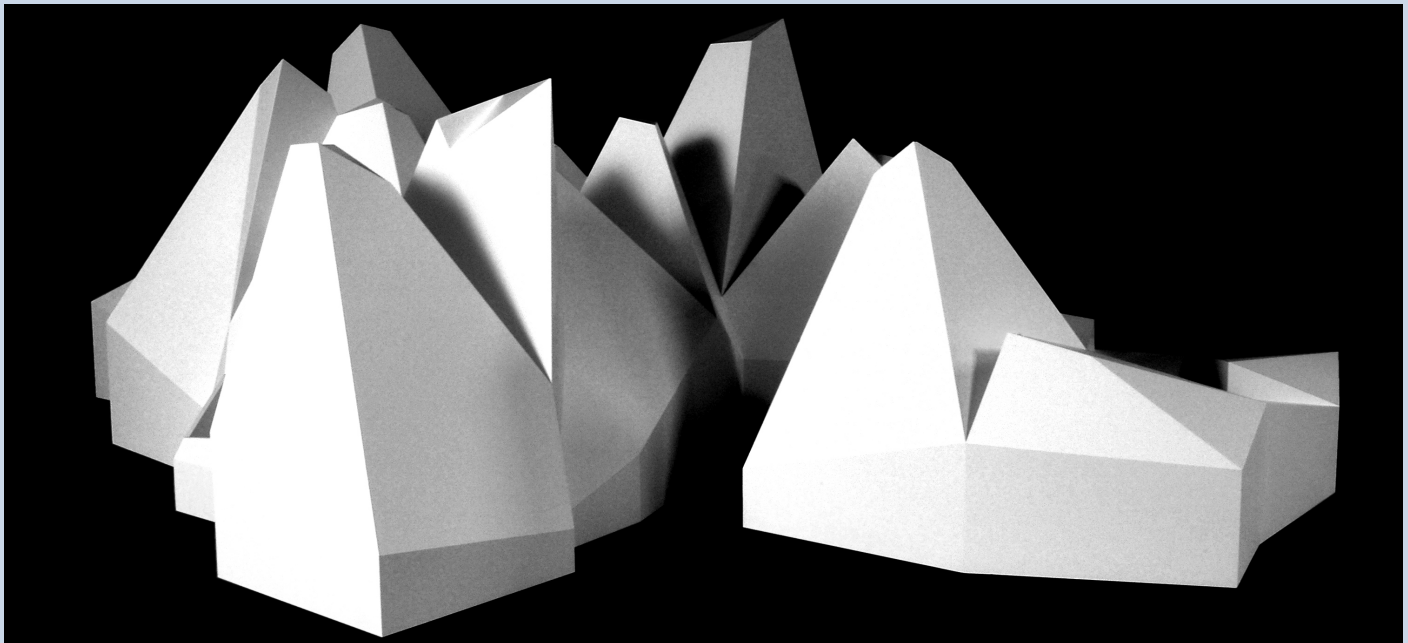


Inauguración del Musac, Centro de Arte Contemporáneo de Castilla y León (1999-2006). Foto: Mansilla y Tuñón. Mansilla y Tuñón Arquitectos.

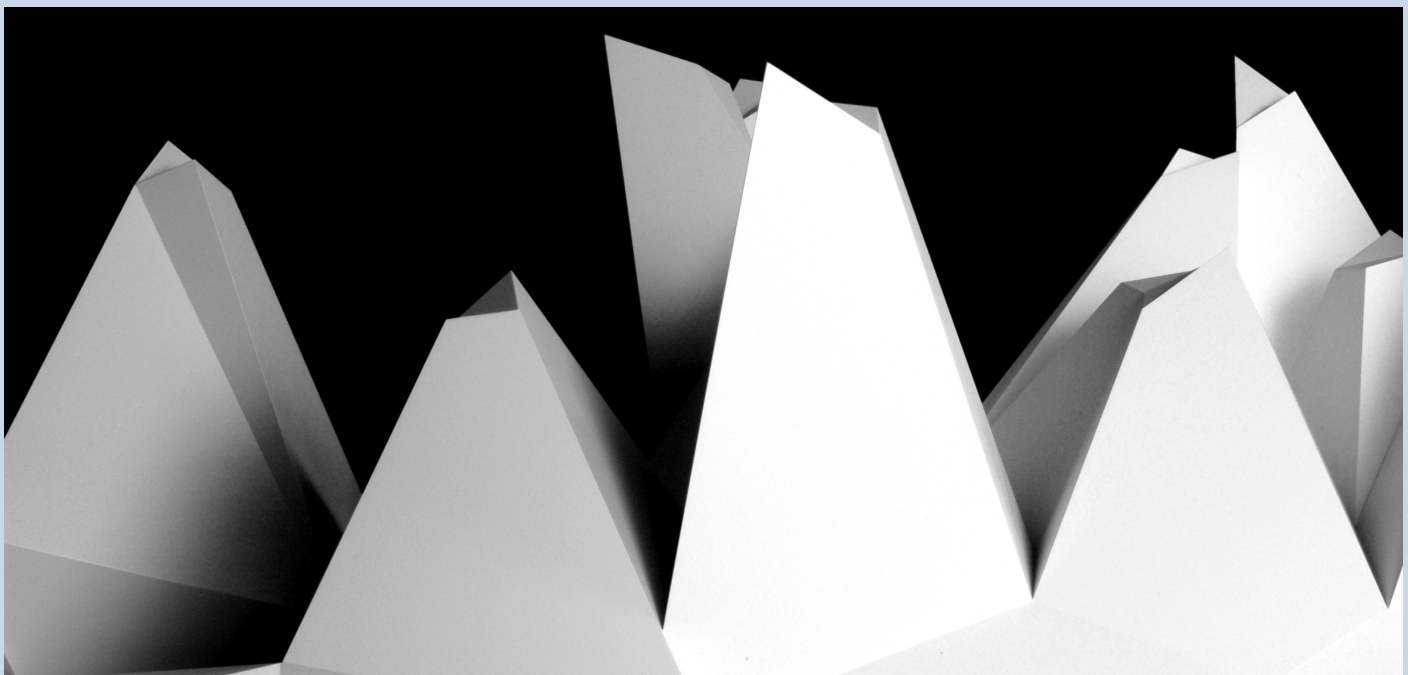


Mansilla y Tuñón Arquitectos. MUSAC, Centro de Arte Contemporáneo de Castilla y León (1999-2006). Foto: Luis Asín.

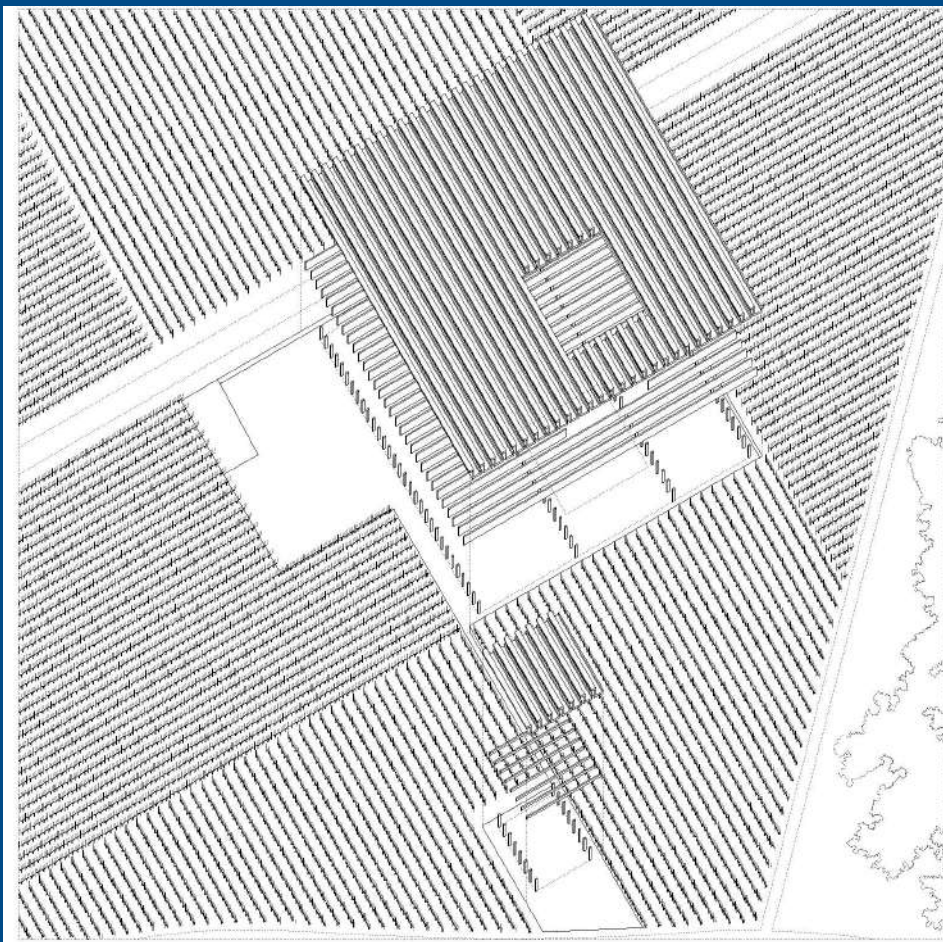
Como continuación de las preocupaciones sobre los sistemas abiertos de plantas constituidas por geometrías no jerárquicas iniciadas en el MUSAC, el **Museo de Cantabria en Santander (2003...)** introduce la variación en sección como instrumento para cualificar el perfil del conjunto, capaz de modificar la percepción del sistema en la distancia, así como catalizar la construcción de un espacio de acogida, o área de quietud, configurado como un circo de montañas. Al tiempo que el carácter de los espacios interiores, por su dimensión, geometría y destino, se vuelve exterior, el área de quietud queda definida con las cualidades de un interior. Y es que, el Museo de Cantabria trata de ser como aquellas montañas que, en días claros, se ven al fondo de la vaguada, con sus perfiles desiguales, pero a la vez parecidos. Frente a los mecanismos clásicos de composición, que operaban por división, en el Museo de Cantabria se establece un procedimiento necesariamente vinculado a lo colectivo, frente al aforismo pre-moderno de agrupación, que inevitablemente clasificaba los usos según formas, se propone la construcción de un sistema de naturaleza alterada en su volumetría y, finalmente, frente a la isotropía de la modernidad, que deja un vacío para la actividad del ser humano. Se podría decir que el proyecto para el Museo de Cantabria opta por un modelo complejo que incide fundamentalmente sobre el valor de lo colectivo, tanto desde el punto de vista espacial como desde el punto de vista de la actividad y la interconexión.



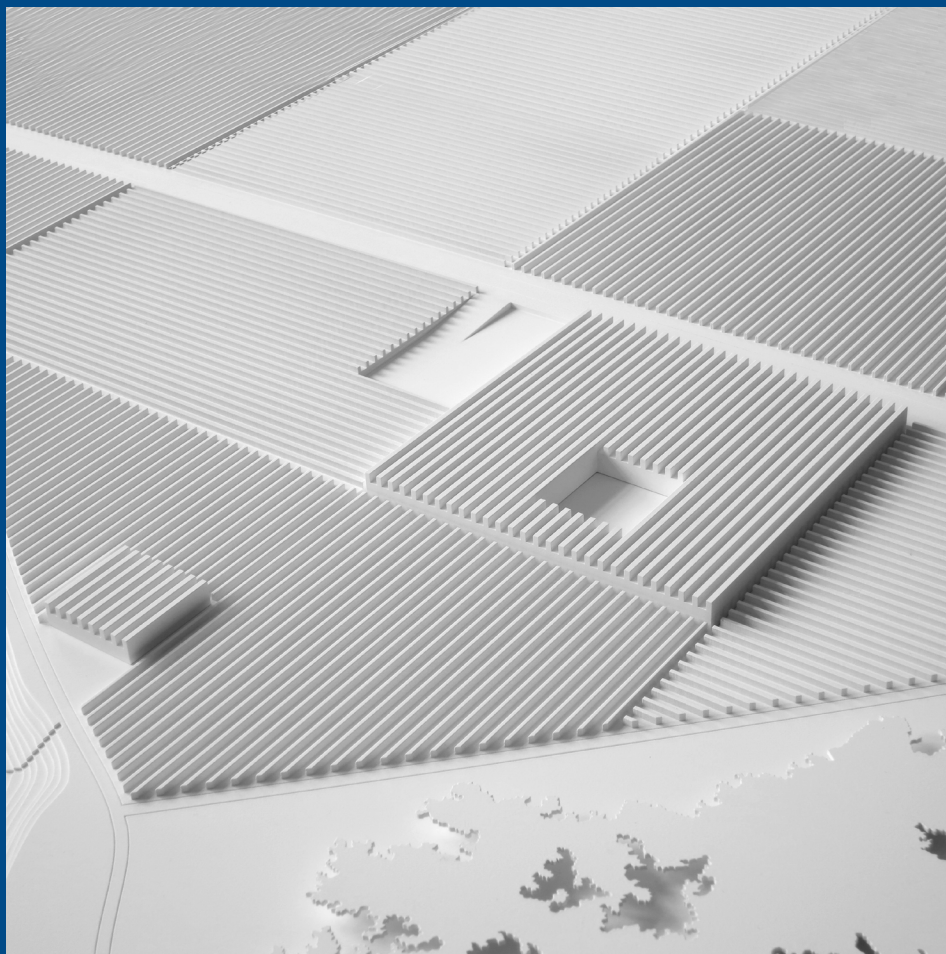
Mansilla y Tuñón Arquitectos. Maqueta del Museo de Cantabria en Santander (2003...)



Mansilla y Tuñón Arquitectos. Maqueta del Museo de Cantabria en Santander (2003...)



Mansilla y Tuñón Arquitectos. Axonometría de la Cúpula del Vino en Valbuena (2012).



Mansilla y Tuñón Arquitectos. Maqueta de la Cúpula del Vino en Valbuena (2012).

Tras las experiencias del MUSAC y el Museo de Cantabria, el cuarto proyecto en el que ensayamos el valor de lo colectivo, desde el punto de vista espacial y simbólico, es el edificio conocido como la **Cúpula del Vino en Valbuena (2012)**. La Cúpula del Vino propone una intervención paisajística, podríamos decir que es casi una intervención de arte del paisaje, con un carácter marcadamente horizontal, en su estructura, y una vocación de isotropía, en su organización espacial. Así se propone un nuevo paisaje artificial construido, y rodeado de viñas, en el que los conceptos de igualdad y diferencia, que aplican al concepto estructural, se entremezclan con los de ambigüedad y posibilidad, en su organización funcional, dentro de un territorio cualificado por la sensación de horizontalidad, presente en toda la ribera del río Duero, junto con la obsesiva repetición de las líneas de plantación en el paisaje. Así pues, en cierto sentido, se puede decir que la Cúpula del Vino es un espacio abstracto construido, por medio de estructuras repetitivas, superponiendo dos niveles de esbeltas vigas de hormigón blanco, que propugna un tipo de espacio público a partir de una relación entre las personas basada en la igualdad y la diversidad, como nuevo valor de lo colectivo.

A lo largo de la historia de Europa, cualquier ceremonial colectivo, en el que el vino ha estado presente, este siempre ha sido presentado como símbolo de vida, alegría y fraternidad entre los seres humanos. Una fraternidad que se hace presente por medio de un sentimiento recíproco, que nos empuja a aceptarnos a la vez como seres iguales y diferentes, a sentirnos como parte de un colectivo y al tiempo rigurosamente distintos. Y es ese sentimiento de igualdad y diferencia lo que nos permite instalarnos en el interior de la naturaleza, participando de ese destino colectivo que comparten también los animales, las plantas o las piedras.

El museo como lugar de creación.

Habiendo visto ya, a través de ocho proyectos de nuestra oficina, como el contenido como territorio, entendido como mecanismo, permite establecer vínculos entre la arquitectura y la colección; y el valor de lo colectivo, como mecanismo que facilita la identificación colectiva con la institución, es necesario, ahora, hablar del museo como lugar de creación, pues si ha habido algún aspecto que ha modificado definitivamente el entendimiento de los museos en los últimos años, éste ha sido la transformación de la relación entre las personas y el arte, a través del entendimiento del espacio del museo como lugar de producción, como lugar de creación y como lugar de la comunicación. Quizás también porque la dificultad de su comprensión masiva sólo podía ser aminorada con la exigencia de la implicación del espectador, el arte contemporáneo se vuelve participativo, se acerca a los temas sociales y se vuelve tocable, transitable, interactivo, instalándose en un discurso con vocación transgresora que, paradójicamente, ya ha sido aceptado por la propia sociedad.

Los espacios expositivos se transforman evolucionando a partir del museo como archivo de la contemplación, pasiva y personal, de los objetos fijos de las colecciones permanentes, propio de los museos de la tradición, a un sistema más abierto, propio de la contemporaneidad, donde un sujeto activo, el espectador contemporáneo, interactúa con los objetos cambiantes, con las instalaciones y con las performances. De este modo, el espacio estático del museo deja lugar a una atmósfera flexible de los centros de creación, y el museo se convierte en teatro, y se equipa técnicamente para poder disponer en él inimaginables representaciones y eventos. Así, en la contemporaneidad, el museo se teatraliza, por medio de todo tipo de eventos artísticos, performances, y exhibiciones temporales que tratan de hacer visible el carácter transitorio del orden presente de las cosas. De esta forma, el museo contemporáneo, deja de ser un lugar de contemplación y meditación, para pasar a ser una máquina para disolver los límites que existen de forma natural entre la mirada del espectador y la mirada del creador. De tal modo que, en este nuevo museo, lo importante ya no serán los contenidos y las personas, sino el modo de relación entre ambos.

La primera experiencia que nosotros, como arquitectos, tuvimos con el museo como lugar de creación fue en la propuesta que realizamos para el Concurso Internacional para la ampliación del **Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (1999)**, en la que nosotros reflexionábamos sobre lo que, a nuestro entender, son las tareas propias de la arquitectura de nuestros días, es decir sobre cómo desdibujar las fronteras que se han ido tejiendo entre lo privado y lo público, entre el ocio y el trabajo, entre el arte y la vida.

Frente a la condición masiva e introvertida del edificio original del Museo Reina Sofía, la propuesta para la ampliación del MNCARS se eleva volcando al exterior el espacio libre; y de igual modo que su planta baja, como lleno, toma las dimensiones del vacío del patio cercano, las plantas altas toman su crujía del edificio existente, como recuerdo del modo de organización del proyecto original del Hospital San Carlos. Y así, mientras las plantas adquieren su dimensión a partir de las cercanas construcciones, la sección se manifiesta decididamente moderna. La propuesta de ampliación del MNCARS trata de repensar los nuevos usos de los espacios museísticos, ligados a las experiencias creativas más libres: performances, eventos, raves, pases de modelos, conciertos, etc. imaginando espacios abiertos, flexibles y optimistas. Conceptualmente, el edificio mira, a través de una fachada cambiante; una construcción dinámica que, mediante la disposición de unos prismas giratorios de base triangular, cambia los escenarios por donde la vida discurre. No se trata tan sólo de resolver cuestiones funcionales o energéticas, sino que se trata de vincular el edificio, de una forma a la vez material y abstracta, a las personas que lo habitan, de forma que sus actos cambien el edificio y, más allá, la percepción que de éste se tiene en la ciudad, de tal modo que la fachada represente el espacio del museo como espacio de la producción y de la creación.

Como continuación de lo propuesto para la ampliación del MNCARS, cuando nos enfrentamos a un proyecto para el **Museo del Encierro en Pamplona (2001...)**, imaginamos un museo en el que el espacio debía interactuar con las personas de un modo parecido a la manera en que los verdaderos encierros se producen, al tratarse no de un museo de objetos sino de experiencias en forma de realidad virtual. De este modo, imaginamos un espacio de creación en el que las distintas necesidades humanas se resuelven en un solo gesto, en una cascada de espacios vinculados entre sí. Girando como una hélice, las actividades descienden desde un patio excavado en el baluarte existente en el lugar, acogiendo en el interior de la tierra el brillo de las tradiciones, para lanzarse después a atravesar el río Arga, donde los contenidos virtuales y tecnológicos, la experiencia de un tiempo que no existe, se desenvuelven sobre un espacio que todavía no existe, sobre el río. De este modo, el pasado se guarda en el interior de la tierra, sin robar

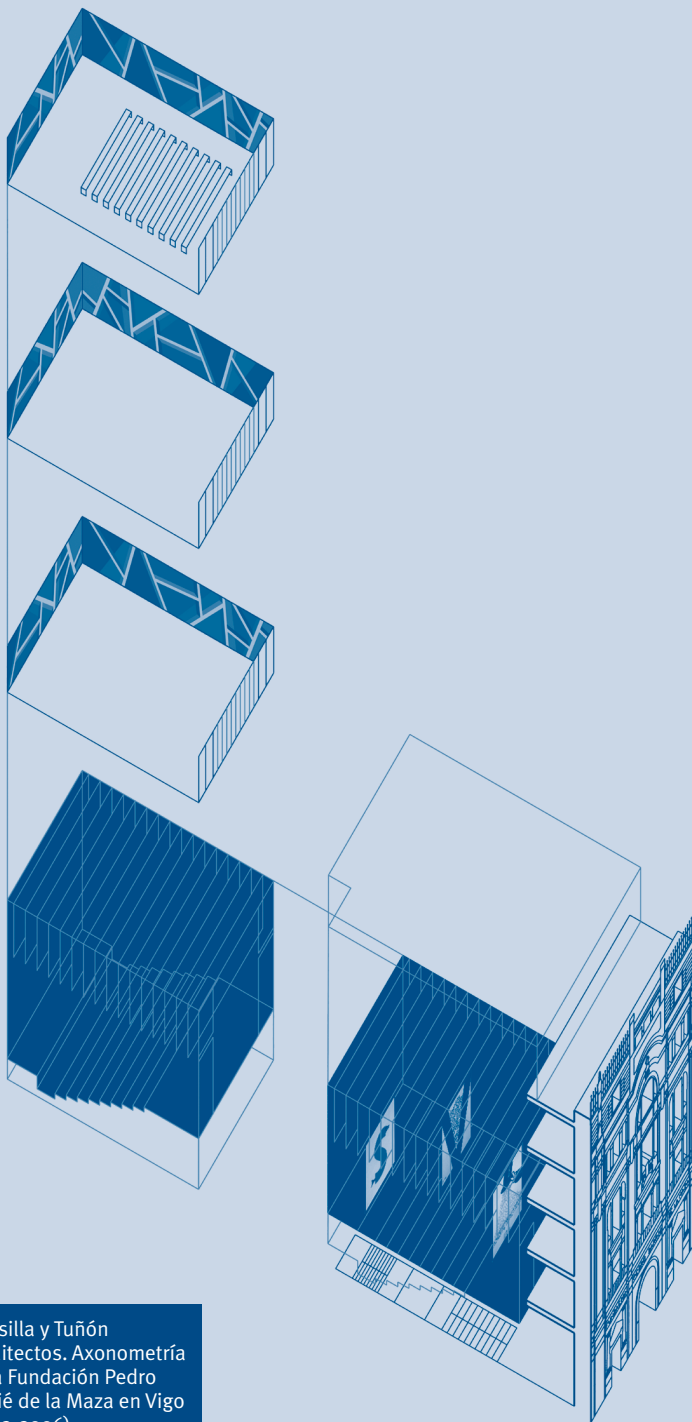


Mansilla y Tuñón Arquitectos, Axonometría del Concurso Internacional para la ampliación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (1999).

protagonismo a la cornisa y la ciudad, y lo imaginado se dispone flotando sobre el terreno, como si el presente en su materialidad pudiera ser entendido desde la síntesis personal y colectiva, entre un pasado orgulloso y un futuro imaginado, igual que el plano de flores de colores, propuesto para la cubierta del museo, se transforma constantemente, como representación de los eventos y creaciones virtuales que se pueden producir en su interior.

Por otra parte, hay que decir que el MUSAC, del que ya hemos hablado anteriormente, además de ser un espacio expositivo, es un auténtico centro de creación colectiva que se constituye como un espacio indiferenciado, al diluir las fronteras entre los espacios de exposición y los espacios de creación. El MUSAC es un territorio donde, mediante varios mecanismos, se erosiona la jerarquía de los espacios, al disponer un conjunto flexible de espacios expectantes, de escenarios preparados para desplegar la presentación de eventos contemporáneos. La organización en planta de las diferentes galerías del MUSAC, convocan al río Duero y sus afluentes, que recorren todas las provincias de Castilla y León, como si el arte y el agua compartieran ese continuo ciclo que las hace aparecer siempre iguales y siempre nuevas; y los paramentos exteriores del MUSAC se revisten de colores, empeñados en erigirse como protagonistas de la representación pública, en hablar de la vitalidad de la ropa tendida y las plantas que cuelgan desde los balcones de las plazas, de los niños asomados y curiosos.

Desde nuestro punto de vista, uno de los grandes logros del MUSAC es no disponer de espacios con formalizaciones diferenciadas ni jerarquías establecidas, de tal modo que el conjunto de las exposiciones, que se llevan a cabo de forma simultánea, se puede entender como eventos equivalentes, donde conviven creadores reconocidos, con artistas locales y obras de los propios ciudadanos. El MUSAC, como centro de arte contemporáneo, es una institución que, una vez más, a través de sus exposiciones y eventos trata de borrar las fronteras entre lo privado y lo público, entre el ocio y el trabajo, entre la creación y la exposición.



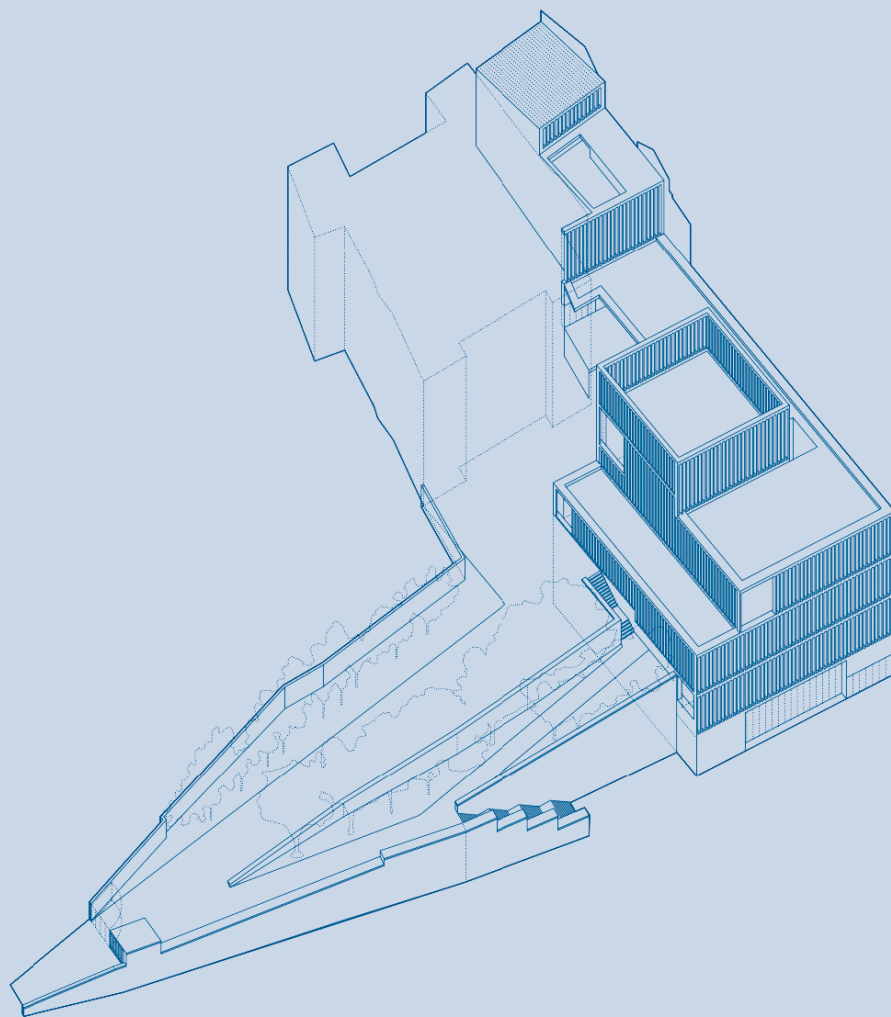
Mansilla y Tuñón
Arquitectos. Axonometría
de la Fundación Pedro
Barrié de la Maza en Vigo
(2002-2006).

Otro espacio expositivo interesante, desde el punto de vista de la teatralización de los espacios expositivos, es la **Fundación Pedro Barrié de la Maza en Vigo (2002-2006)**. En esta pequeña infraestructura cultural se consolida la vocación de escenario de creación que tienen los espacios expositivos contemporáneos, al constituirse como un conjunto de espacios que, a partir del uso masivo de la tecnología teatral, son capaces de ofrecer, en un limitadísimo espacio, un conjunto de escenarios cambiantes en forma, función e iluminación, jugando al intercambio de cualidades entre los espacios expositivos y el espacio teatral. Ubicado en el interior de un edificio construido en 1919, el diseño de los interiores de la nueva sede de la fundación Barrié de la Maza trata de resolver el programa funcional dando una respuesta contemporánea desde criterios de flexibilidad y versatilidad funcional, mediante la construcción de una “caja de los milagros”; un espacio extremadamente alto, flexible y cambiante; un auténtico “escenario de actividades”, capaz de ser transformado, mediante la incorporación de tecnología escénica teatral, de tal modo que modificando el suelo, se escamotean paneles o haciendo descender objetos y telones, se puede llegar a utilizarse para diferentes eventos como performances, instalaciones, exposiciones, conciertos, etc. Y es que, se puede decir que, en la Fundación Pedro Barrié de la Maza, los espacios ya no se miden en metros cuadrados sino en segundos, puesto que, a lo largo del día, el mismo espacio puede acoger una inauguración, una exposición, o un concierto, o cualquier evento que pueda enriquecer la actividad expositiva y creativa de los espectadores, programadores y artistas.



Mansilla y Tuñón Arquitectos. Fundación Pedro Barrié de la Maza en Vigo (2002-2006). Foto: Juan Rodríguez.

Hay que decir que la fundación devuelve al lugar el carácter de tierra de tránsito e intercambio que fueron las zonas de extramuros, volviéndolo permeable a la ciudadanía. Desde la ciudad histórica, bajo la fachada preexistente, y a través del todavía jardín trasero, se despliega un recorrido público que es un eslabón más en la cadena de plazas y callejuelas por la que se recorre el Cáceres antiguo. Del mismo modo en que el arte, antes privilegio de una élite, se torna accesible en la contemporaneidad, el edificio también intenta diluir el único límite que casi siempre permanece, lo que es de unos pocos y lo que es de todos, articulando en el vacío, una arteria pública que atraviesa sin tocarla la esfera de lo privado. **El Museo Helga de Alvear** debe ser entendido, no tanto como arquitectura, sino como una acción en el tiempo, donde las exposiciones, las instalaciones y las performances son resultado de investigaciones colectivas, y donde la comunicación, a través de las redes, se convierte en una nueva herramienta de trabajo, de creación y producción, del propio museo y la propia fundación. El Museo Helga de Alvear tiene que ser entendido como un experimento que trata de construir un sistema circulatorio de lo colectivo, un nuevo espacio de vínculos y nudos para la creación, entendida ésta como aquello que hace visibles los vínculos entre la arquitectura, el arte y las personas, disolviendo los límites entre la colección y la vida que se desarrolla en torno a la fundación y la ciudad.



AXONOMÉTRICA

Mansilla y Tuñón
Arquitectos. Axonometría
del Museo de Arte
Contemporáneo Helga
de Alvear en Cáceres
(2012-2020).



Mansilla y Tuñón Arquitectos. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear en Cáceres (2012-2020).
Foto: Amores Pictures. Alberto Amores y Pancho Matienzo.

Conclusiones

Tras veinticinco años de experiencia de trabajo en diferentes proyectos para museos y espacios expositivos, realizados por nuestra oficina de arquitectura, intuimos que el museo ha pasado de ser el lugar donde se exponían objetos y se explicaba su significado, a convertirse en una herramienta de producción de significados. Y es que el museo, en la contemporaneidad, ha dejado de ser el lugar sólo para alojar una colección permanente, cuyo contenido poseía un significado con independencia de la arquitectura que lo contenía, y se ha transformado, en el escenario colectivo que puede acoger multitud de proyectos curatoriales, exposiciones, tours guiados, proyecciones, conferencias, performances, etc. en el que, de forma intensiva, se utilizan las redes, y los medios, como espacios centrales para su representación, lo que ha producido una suerte de teatralización, y colectivización, de los espacios expositivos.

Hoy podríamos concluir que los espacios expositivos del arte contemporáneo se han convertido en auténticos espacios de creación y comunicación, a partir de una puesta en valor de lo colectivo. Entendiendo lo colectivo como mecanismo de movilización del mundo a través del establecimiento de vínculos entre el arte, el espacio y las personas, que hace presente la condición dinámica, social y participativa de los nuevos museos de la contemporaneidad. Y si, para finalizar, entornamos los ojos, y tratamos de visualizar estos vínculos entre la arquitectura, el arte y las personas, de los que hemos estado hablando a lo largo de este texto, podemos entender cómo los espacios expositivos se parecen cada día más a los espacios escénicos, al teatro y al auditorio, porque siendo todos ellos una representación de la vida, ansían identificarse con ella, tratando así de construir nuevos mundos a través de nuevas formas de conocimiento. ■

Referencias bibliográficas.

VV.AA., (2012), *Mansilla + Tuñón 1992-2012, Geometrías activas. EL CROQUIS 161*, El Croquis editorial, El Escorial.

VV.AA., (2012), *From Rules to Constrains, Luis M. Mansilla + Emilio Tuñón*, Princeton School of Architecture, Lars Müller Publishers, Princeton-Zurich.