

MUSEOS: ENTRE MUSAS Y MASAS¹

Aldo Hidalgo

Hay una relación entre museo y gran bodega,
el término intermedio es el bazar.

W. Benjamin

A menudo hablamos de museos, son parte de nuestro ambiente físico y cultural, los visitamos y, a veces, los diseñamos. Sin embargo, al realizar cualquiera de estos actos, la idea de qué es un museo se nos escapa. Especialmente porque nos confunde la variedad de fines y diseños que ha tenido en la historia o, porque inmersos en la contemplación de las obras expuestas, no advertimos la necesidad de la pregunta por su sentido.

Si es cierto que el museo ha experimentado un cambio, en este escrito queremos dilucidar su naturaleza, especialmente nos interesa dar una ojeada a las diversas interpretaciones de sus espacios y su relación con la obra expuesta, a sus distinciones conceptuales, en fin, al carácter de los edificios.

El Arquetipo

En la antigua Grecia, los poetas recibían la inspiración de las Musas; diosas protectoras de las artes. Estas soberanas habitaban el Parnaso, monte cercano al Olimpo. Allí tenían su santuario denominado

¹ Este artículo es producto de la investigación *La preexistencia como tema proyectual*, que se desarrolla con financiamiento del Departamento de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (Dicyt) de la Universidad de Santiago.

Museión, palabra traducida posteriormente al latín como Museum. Y del latín, como se sabe, proviene Museo².

Durante un largo período histórico, lo que evocaba esta denominación refería a la memoria y a la creación. Acaso porque las nueve Musas eran las hijas de Mnemosine y Zeus o, quizá porque fueron las eternas acompañantes de Apolo, quien protegía la poesía y dotaba a los mortales de imaginación creativa³. Como fuese, las musas eran las inspiradoras, concedían la capacidad expresiva a los poetas y resguardaban la memoria. Bajo su influjo, el poeta se sentía frente a los orígenes, a los comienzos; ante el pasado como fuente y no sólo como precedente. Luego, lo natural fue denominar Museo al edificio donde se cuidaba la memoria y la creación.

La idea arquetípica de un museo tradicional es la de un volumen opaco, dividido en recintos individuales en donde se conserva una colección de preciados objetos o restos de ellos, como ocurre a menudo. En esos espacios esperamos establecer contacto con la memoria, interpretar su sentido y, tal vez, experimentar emociones. Posiblemente, la necesidad del ser humano de conocer o de repetir simbólicamente el acto de la creación del mundo fue, lo que lo impulsó a entrar en contacto con los objetos del pasado. Consecuentemente, es costumbre remota, la del ser humano, seleccionar, coleccionar y proteger cosas; las bellas, singulares o significativas. Muchas de ellos porque portan un valor evidente para la definición de la identidad y la trascendencia del ser humano mismo. Por consiguiente, esa urgencia de poseer cosas con sentido, ha derivado en una función vital de su conciencia e imaginario. Desde este punto de vista, apoderarse de las cosas con memoria y significación resulta ser un importante objetivo de orden antropológico, histórico, político y social. En fin, el significado del museo, como lugar en donde se reúne lo que se quiere conservar, por valioso, estaría definido, inicialmente, por el carácter de lo conservado y su capacidad de recrear un mundo.

² Voz Museo; Enciclopedia Británica Tomo XV, Londres 1969, p.1037

³ M. Movromataki, *MITOLOGÍA Griega*, Ediciones Xaitali, Atenas, 1997, p.126

En las sociedades premodernas, conservar la memoria de las cosas tenía un carácter mágico, poseerlas significaba tener la llave del universo. Coleccionando objetos, el hombre pudo reconstruir el mundo, no importando si lo conservado se encontraba en condición de fragmentos; lo importante era poseer la clave de los hechos paradigmáticos, aquellos sucedidos en el pasado y que a través de sus vestigios le permitieran reconstruir su realidad. Una especie de recreación del origen de su existencia. Ciertamente los *restos* son vestigios exentos de valor de uso; sin embargo, poseen la aptitud de rememorar el tiempo que los vio surgir o aquel en el que se perdieron ocasionalmente. La conservación permite distraer los objetos de una inminente caducidad o rescatarlos de un próximo olvido. Luego, en el museo se juntan fragmentos de tiempos diferentes, se acumulan restos de valores dispares. Lejos de sus ambientes propios, como un coro, emiten voces, expresan sonidos y sentidos del origen de sus mundos potenciales, ahora ausentes, pero apreciados y memorables.

Obras y Construcciones

El origen del museo en Italia, se puede fijar con cierta probabilidad en el siglo XV, cuando el Papa Sixto IV regaló al pueblo romano una serie de antiguas esculturas de bronce desenterradas en los terrenos de San Giovanni Laterano. Las esculturas, entre ellas la Loba de Rómulo y Remo, se localizaron en el Campidoglio. Con posterioridad, y junto a otros hallazgos, como el Colosso ubicados en el portal del Palazzo dei Conservatori, fueron trasladadas a patios internos más privados. También en el Vaticano se comenzaron a juntar numerosas piezas, esculturas y objetos valiosos desenterrados de entre los escombros de la antigua Roma, especialmente en el período de Julio II⁴. Para reunirlos fueron útiles los llamados *patios de antigüedades* o los jardines, las galerías así como el interior de los diversos edificios existentes. En éstos, se ocupó el fondo plano de las paredes o el espacio sombrero de los nichos recabados en los

⁴ Cfr. Daniele Vitale, *La ciudad, el museo, la colección*, en *Revista de Arquitectura*, FAU, U. de Chile, N°4, Santiago, 1993, pp. 6-17

gruesos muros. A partir de esas primeras tentativas de montaje, las piezas recolectadas adquirieron el carácter de colección. Expuestas a la intemperie o en atiborradas salas de emblemáticas construcciones, inician la tarea de expresar la grandeza del mundo antiguo, el origen del coleccionismo y el poder de quien las había recolectado.

Para realizar estas primeras exposiciones no se requirió de nuevas construcciones; villas o palacios que contaban con una determinada cantidad de objetos sirvieron ellos mismos como escenarios en donde se ordenaban las piezas recolectadas.

Normalmente la colección debía adaptarse a los espacios arquitectónicos existentes. Las obras ocupaban preferentemente los espacios amplios, los con cierta continuidad o unidad. Eran especialmente útiles los destinados al uso público, a los paseos o a la estancia. Las obra de arte, en su mayoría eran aquellas recogidas en los alrededores, otrora importantes lugares de la cultura; aquellas tomadas como pago de tributos o simplemente las despojadas a sus propietarios. No resultaba difícil, por lo tanto, encontrar esculturas griegas o copias romanas para arrancarlas de su sueño de quince siglos e incorporarlas a un tiempo donde cobrarían un nuevo valor. La necesidad de espacios para alojar tanta maravilla dispersa originó, probablemente, las primeras preguntas de la museografía; cuál debe ser el tamaño y disposición de los espacios, cómo debe ser la relación entre las obras y, naturalmente, cuál debiera ser la relación entre obra, edificio y espectador.

Como respuesta arquitectónica, la exposición se incorporó al rito del paseo y al placer de deambular. En los espacios exteriores de las villas y palacios de personajes y autoridades como la del Papa, Lorenzo el Magnífico, el Duque de Montefeltro o Paolo Giovio⁵, las esculturas o las fuentes de agua se ponían en sintonía para acompañar el recorrido de los curiosos visitantes. Los jardines se enlazaban con los espacios interiores a través de diversos elementos

⁵ Sobre este personaje, que llamaba Museo a su espaciosa residencia, cfr. Daniele Vitale, *op.cit.* p. 9

arquitectónicos; patios, pórticos, corredores y galerías que adornaban estas residencias. Finalmente fue la galería, como espacio de recorrido interior, el recinto destinado a alojar las colecciones. Dadas sus características de uso, como elemento lineal de paseo, su espacialidad permite la manipulación de las aperturas con relación a la luz natural. Las que podían estar en dos de los costados más largos o desde arriba, cenitalmente. La galería es hasta hoy el espacio que asociamos inconscientemente al de colección de arte (fig.1).



Fig.1 Galería del Louvre (óleo 1769).

En otros casos, el acceso del visitante hacia el interior era más pausado. A través de un laberíntico recorrido, el espectador debía ir descubriendo enigmáticos espacios, normalmente en semipenumbra y atiborrados de objetos; pesados cuadros, trozos de mármol con inscripciones, innumerables esculturas mitológicas o de personajes conducían el paso y la mirada. En las villas renacentistas se aumentaba esta sensación de horror *pleni* por el exceso en la decoración de los muros, por las cortinas, o por los coloridos paisajes y escenas pintados en ellos. En el siglo XVIII, en su casa-museo, John Soane⁶ llevaría al exceso esta fragmentaria narración visual, amontonando cuadros y obras de arte, uno al lado del otro, como en un bazar, como se lee en el epígrafe benjaminiano.

⁶ Sir John Soane (1753-1837) arquitecto y coleccionista inglés

Llegados a este punto preguntamos ¿es ésta la visión que tenemos hoy de un museo? ¿Son éstas las consideraciones que actualmente preceden el diseño de un museo? ¿Cuáles son los objetivos que un museo debe cumplir en la actualidad?

La Atmósfera Museística

La reconstrucción del Louvre, realizada sobre los cimientos del Palacio medieval originario y, el hecho de que a fines del siglo XVIII se haya destinado a museo, daría origen a una Institución que iba a influir notablemente a crear el clima de la Ilustración. Efectivamente, como producto de la Revolución Francesa surgió el museo como entidad de la cultura moderna destinado a ser la sede de la controversia entre lo *antiguo* y lo *moderno*. Esta paradigmática institución, nacida bajo el dominio de la razón va a incorporar inéditas funciones si bien mantendrá la división y orden espacial tradicional de las colecciones precedentes. A partir de ese momento no habrá colecciones *mudas* sino colecciones con datos, informaciones y fechas destinadas a narrar historias que contribuirán a la construcción de códigos de legitimidad, identidad cultural y poder. La obra se entiende como documento y no se busca hacer de ella el objeto de una experiencia estética.

Probablemente haya sido por la semejanza con el museo antiguo, repleto de obras y objetos ordenados según criterios cronológicos o tipológicos básicos, que en los albores del Siglo XX esta versión de museo ochocentista recibió ataques tempranamente. Quienes lo criticaron ostentaban una visión progresista contraria a los valores del pasado. Al mismo tiempo, profesaban una fe sólida en las transformaciones sociales y en la renovación cultural. Futuristas, constructivistas y racionalistas expresaron este rechazo levantando proclamas y manifiestos. El espíritu que los guiaba no estaba dispuesto a aceptar ni siquiera la sola idea de *conservación* que se interpretaba como representativa de las clases dominantes.

Se impuso entonces la idea de un museo *activo*, como lugar de producción y discusión. Así, en la década de los años veinte, en

Europa, se difunde la idea de un museo *viviente*; discutible nombre antagónico con uno más polémico, el de *museo cadáver*, como llamaban en tono de desprecio al viejo museo. Entre los montajes realizados en Alemania entre 1923 y 1936 se encuentran los de Alexander Dorner, El Lissitzky y Lazlo Moholy-Nagy⁷.

Si bien no hemos encontrados material suficiente para comprender con claridad qué objetivos cumplía ese museo y qué cosa se quería señalar con ese nombre, lo queremos entender como un sugestivo intento para experimentar con los principios de la percepción espacial, de la cinética e, incluso, a través de él, poner en circulación los primeros conceptos de la disciplina museográfica. La intención de estos montajes estaba encaminada a comprender el pasado no sólo en términos de documento, como era anteriormente, sino también, según las palabras de Alexander Dorner, en términos “concretamente visuales”.

Se intentaba superar así la rigidez de la galería de exposiciones, incorporando la experiencia del observador como objetivo del montaje. Para lograrlo fue necesario diseñar escenografías apropiadas para provocar ese efecto estético. También se integraron elementos más didácticos para facilitar la comprensión de las obras, se usaron altoparlantes y gramófonos para complementar los textos. Además se proyectaron películas de arquitectura y arte abstracto para superponerse a las muestras. Como vemos, el empuje de estos movimientos traía consigo una visión de futuro. Por último, aunque el espíritu era romper con el pasado, la modernidad creó en 1929, su propio museo, el MOMA, en Nueva York, desmintiendo, en parte, la supuesta museofobia del modernismo⁸.

⁷ Cfr. Paolo Morello, *La museografia, opere e modelli storiografici*, en *Storia dell'architettura italiana, il secondo novecento* a cargo de Francesco Dal Co, p.408

⁸ No debemos olvidar aquí los proyectos de Le Corbusier como el Museo Mundial en Ginebra de 1929, el de Arte Contemporáneo en París de 1931 o el Museo de Crecimiento Ilimitado de 1939.

La acción de la modernidad, sin embargo, no debe confundirse con la acción de las vanguardias artísticas. Éstas intentaron cambiar el tono del museo, haciendo viva la relación con las obras y enfrentándose a la sociedad dominante con una alternativa ideológica. Los efectos de la modernidad, en cambio, superan el terreno del museo y se verifican en todos los ámbitos de la sociedad. Sea como consecuencia de los dramáticos efectos de la guerra, la creciente industrialización o la vertiginosa urbanización, lo cierto es que en los primeros cincuenta años del siglo veinte se produjo una paulatina pérdida de nociones y valores propios de las sociedades premodernas, tales como la conciencia histórica y la tradición.

Valorización de las Preexistencias

La renovación del museo en la Italia de la posguerra fue la gran oportunidad para que los mejores arquitectos de ese país intentaran cambiar el modelo museográfico de la Ilustración; recolector, filológico y neutral. Pese a las consecuencias materiales del conflicto mundial, la mayoría de las obras de arte salvó milagrosamente. Los años de la reconstrucción sirvieron para incorporar los avances de las Vanguardias a las modalidades tradicionales.

En Italia, los años cuarenta y cincuenta serán de debate sobre el nuevo rostro del museo. El comienzo de la renovación museológica, en este caso, puede tener como origen ocasiones y fechas diversas. Para E. Bonfanti se inaugura con un artículo de Argan de 1949; para Marisa Dalai Emiliani, en 1946, con el inicio del reordenamiento de la Galería de la Academia de Venezia de Carlo Scarpa; y para Tafuri, en 1951, con la inauguración del Palazzo Bianco en Génova, obra de Franco Albini⁹. De cualquier modo, a partir de estas primeras manifestaciones, el trabajo de los arquitectos consistirá en concretar un pensamiento fértil y una acción proyectual que se ubicará entre las más renovadoras en la historia de la museografía y de la arquitectura italiana.

⁹ Op.cit. p. 392

En un artículo de *Comunità* de 1949 titulado *Il Museo come Scuola*, Giulio Carlo Argan, siguiendo las ideas de Gropius en la Bauhaus y de J. Dewey en su famoso artículo *Art and Education*, interpreta el arte como motor de la educación y el museo como una escuela, en donde se deben exponer los objetos y las colecciones para que *hablen* y sean comprensibles a los visitantes en sus significados más profundos. En 1953, el arquitecto Licisco Magagnato, publica también en *Comunità*, el artículo *Il Museo attivo*. En él, anticipa el museo de masas enumerando tres funciones que debe cumplir para estar al día: Instituto de educación, Centro de restauración y Monumento turístico. Esta complejidad de tareas sugiere a Magagnato que, el museo para no fallar en su tentativa, debe semejar en su organización a una empresa económica y turística¹⁰.

No son pocos los arquitectos italianos llamados a conquistar el espacio del museo como terreno de experimentación proyectual. Si bien lo hicieron con un retardo de más de veinte años respecto del resto de Europa, entre 1945 y 1953 los italianos reconstruyeron, para reabrir al público, más de un centenar de museos y en los quince años siguientes, abrirán otros tantos. En estas realizaciones, prevaleció el principio de diálogo entre la arquitectura y los objetos expuestos. No obstante, en su conjunto contienen los códigos de lo que será el lenguaje predominante en la museografía. Sin tener mucha conciencia del extraordinario paso que se estaba dando, se comenzó a configurar lo que Marisa Dalai Emiliani define como un *metalenguaje*, el que describe de este modo:

“... la tendencia es la de articular las grandes salas, aunque históricas, en locales más simples y recogidos, gracias al uso de paneles móviles para su cerramiento. Pinturas oscuras y decoraciones en estilo ceden el paso a simples estucos pintados en tonalidades claras y neutras (marfil, gris perla o blanco absoluto). Los cuadros son seleccionados y separados unos de otros, lo que supone más depósitos y mayor superficie para

¹⁰ *Ibidem*. p. 408

las salas. Se eliminan las falsas cornisas, los diversos tipos de pedestales, las bases, los zócalos y boiserías que antes servían para adaptar los cuadros a las paredes. Ahora, las obras están más espaciadas y alineadas al nivel de la mirada de los visitantes. Vitrinas de cristal con soportes metálicos, de diseño más o menos racionalista (muchas veces demasiado similar a los stands de las ferias) sustituyen los armarios de vidrio que abultaban e impedían una visión simultánea de los objetos, mientras las esculturas conquistan el centro del ambiente y se presentan en modo diferente y con una idea escenográfica ya que se han eliminado los apoyos uniformes al muro¹¹.

Al mismo tiempo, se experimenta con los primeros sistemas de iluminación artificial, directa o difusa y se incorporan las instalaciones térmicas y de control higroscópico, contribuyendo notablemente a una mejor conservación de las obras.

Si leemos atentamente esta descripción, notaremos que se anticipa en teoría, a lo que será la *atmósfera* del museo como la conocemos hoy. Una atmósfera enrarecida, puesto que fusiona aquella *metafísica* de la modernidad y la *histórica* expresada por los vestigios sacados a la luz. En ella predomina el espacio vacío para favorecer el silencioso diálogo de los objetos con los elementos arquitectónicos.

Esta experiencia que ha madurado junto a los principios de la restauración es la que ha permitido crear los montajes y las exposiciones más significativas en Italia, imponiéndose como un lenguaje arquitectónico de enorme influencia no sólo en la museografía, sino también en la arquitectura en general (fig.2).

El caso más emblemático del período, estará representado por las obras del arquitecto Carlo Scarpa. En sus intervenciones, el arquitecto veneciano une su capacidad para intervenir viejos edifi-

¹¹ Marisa Dalai Emiliani. *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*. Edizione di Comunità, Milano 1982 p. 151



Fig.2 Galería comunal Palazzo Bianco. Génova, 1950.

cios a su fuerte compromiso con el diseño museal. Lo que caracteriza a Scarpa es su competencia para leer tramas significativas entre los objetos u obras y los viejos edificios. Su mirada interpreta las preexistencias como textos *visuales* para inferir de ellos los recursos para sus diseños. En este sentido, sus intervenciones tienen como objetivo crear momentos de comprensión histórica, visual y figurativa. Este vínculo entre problemas museográficos y de restauración le permite a Scarpa evadir el simple diseño. Lo obliga a plantearse no sólo en la dimensión espacial, sino especialmente en la dimensión temporal del diseño. Los vínculos con la historia los sugiere potenciando el nuevo contexto desde donde se emiten remisiones, sintonías y resonancias profundas entre la materia, el espacio y la obra. Inspirado en el Neoplasticismo holandés, Scarpa hará una extraordinaria síntesis entre lo nuevo y lo *viejo* (fig.3).

El Impulso de los 80

En la Bienal de Venezia de 1980, se realizó la 1ª Muestra Internacional de Arquitectura. Su director, el arquitecto Paolo Portoghesi, escribió en el catálogo de la muestra un sugestivo artículo titulado irónicamente *El fin de la prohibición*¹². En este escrito, Portoghesi conjetura un supuesto fin de la tabla rasa en la arquitectura y, al mismo tiempo, aboga por la concreción de un fenómeno; la pre-

¹² Paolo Portoghesi. *La presenza del passato*, Electa Editrice, Milano, 1980, pp 9-14

sencia del pasado El primer síntoma de este fenómeno, según el autor, se habría sentido treinta años antes con el cambio de ruta experimentado por los maestros de la arquitectura moderna en sus propios diseños. Este cambio se expresó en los años setenta cuando se revalorizaron las más diversas estructuras preexistentes. Barrios, calles o pueblos completos fueron tratados como objeto museal. Al mismo tiempo, se vuelve a utilizar técnicas de construcción tradicionales y se revaloriza la cultura regional. Para Portoghesi la idea que se promovió desde las Vanguardias con el objetivo de desembarazarse de la tradición, por obsoleta, fue sólo una ilusión, ya que las instituciones y las convenciones son inherentes al ser humano porque habitan su mente y su memoria.

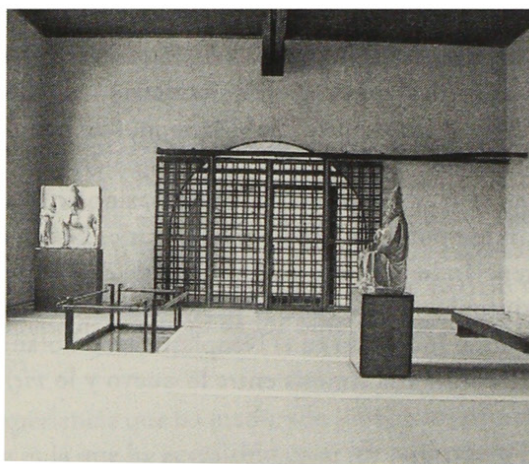


Fig.3 Museo Castelvecchio. Verona, 1956.

Sintomáticamente, es en la misma década de los ochenta cuando los museos experimentan un cambio radical en su concepción y, al mismo tiempo, tuvieron su mayor éxito constructivo. El cambio fue promocionado no sólo por una élite cultural, sino, fundamentalmente, por el impulso dominante de la modernidad. Como todo podía ser transformado en objeto de museo, éste absorbió la mayor parte de la energía teórica y constructiva. El éxito construc-

tivo del museo trajo implícito, además, una transformación de su papel en la sociedad y en su relación con la producción cultural. Superando la función didáctica y reformadora dada por la Ilustración, se integró activamente a la sociedad de consumo que, en esos años, estaba en pleno crecimiento y expansión. Luego, el museo no se puede considerar como el lugar donde se cuidan los objetos del pasado como tesoros, sino que se ha transformado en un edificio destinado a las masas y como institución clave para la cultura contemporánea. En esas condiciones, el cambio arquitectónico nace del nuevo fin del museo, cual es: la difusión masiva de la cultura. El concepto arquetípico como lugar cerrado y dividido deja lugar a otro abierto y flexible en el que los espacios ya no están destinados sólo a las colecciones, sino que, además, en modo relevante, a los espacios de servicios, instalaciones y de promoción de sus productos. Estas exigencias fueron posibles gracias a la tecnología y a la gestión empresarial.

Arquitectónicamente, se intensificó el uso de la planta libre, los espacios de exposición lograron mayor flexibilidad, permitiendo diversas variaciones de modo que las colecciones permanentes pudieron someterse a sucesivas reorganizaciones temporales sin que esto alterara la estructura general del edificio. Se incorporaron espacios para la conservación, restauración, investigación, talleres o salas especiales. Múltiples recintos que el viejo museo no poseía. Visto el creciente número de visitantes, se idearon otros sistemas de organización interna para optimizar los recorridos y la distribución de las numerosas muestras. Es por este motivo que las estructuras museales, concebidas originalmente en viejos edificios, con otras dotaciones de espacio, fueron quedando obsoletas rápidamente. Sin embargo, la sola presencia del recurso tecnológico no ha sido suficiente para legitimar muchos de los actuales diseños. En algunos casos, los edificios provistos de nuevos dispositivos tecnológicos no responden a los requerimientos y necesidades expositivas, sino a aquellos netamente constructivos y a sus temas tectónicos.

En la década a la cual nos referimos se construyeron museos en todo el mundo. En especial fue en las grandes ciudades en don-

de se realizaron los proyectos de mayor importancia y envergadura. En ciudades de Francia, España, Alemania, Inglaterra, Estados Unidos y Japón se construyeron los ejemplos más notables de la época. En la mayoría de los casos se trató de edificios destinados a una variada gama de temas e instituciones. No hay actividad o disciplina que se haya quedado sin museo; desde las más clásicas, como las relacionadas al arte, hasta las de historia local, pasando por las científicas interactivas. El común denominador de todos esos proyectos es que, para su realización, se invirtió una gran cantidad de energía, sea en el plano económico, tecnológico o del diseño. Curiosamente, después de esa experiencia, actualizar el diseño de la caja opaca y compartimentada parece no satisfacer el sueño del arquitecto ni el de los inversionistas. Tampoco parece ser posible volver a la escala pequeña e insistir en las tareas, educadoras, reformadora o de legitimación de identidades como observamos inicialmente. Todo se ha trasmutado en tareas menos nobles, como son las comerciales y de difusión masiva de la cultura. En consecuencia, ha nacido otra tipología de museo, otra institución dado que la concepción original ha sido superada.

Esta renovada imagen del museo, generada en la actualidad (léase Centro cultural, Multimedial o Informático), ha creado, aparentemente, amplias expectativas respecto de una revalorización del arte, la historia o de la cultura en general. Se deduce esto de la mayor afluencia de público que visita las recientes exposiciones. Sin embargo, como esto ocurre también con otras actividades de la vida pública contemporánea, es difícil establecer efectivamente los valores que entusiasman hoy al público.

Para algunos críticos, especialmente para quienes resisten a abandonarse fácilmente al dominio del mercado, adherir el museo a una cultura de masas ha significado una evidente pérdida de valor, tanto de los edificios destinados a museos como de las obras. El arquitecto V. Gregotti, crítico, ex - editor de la revista *Casabella* y proyectista activo, considera que el museo en su versión anterior era comprendido por los arquitectos, bajo cierta idea *sacramental*, en cierto modo como *lugar de las musas*, o como lugar en donde se

cuidan los vestigios de las cosas originales. Para el arquitecto italiano, el diseño arquitectónico del museo estaba comprometido no sólo con el edificio en cuanto tal, sino también con el *aura* de la obra o el objeto que se debía exponer. Esta condición de diseño, le otorgaba al arquitecto la posibilidad de confrontarse con el arte “como sujeto y contenido de su propio trabajo”¹³.

Para Gregotti, lo que tenemos hoy es el *museo-supermercado*, queriendo decir el museo de la “intercambiabilidad, la producción cultural y la flexibilidad” cuyo diseño no requiere una disposición artística y cultural, sino más bien una disposición tecnológica, organizada y eficaz respecto al mercado. Lo que al parecer no es aceptable para Gregotti y para otros críticos, es que el museo, y lo que hay en él, sea concebido en el mismo plano de un gran negocio, es decir, como una mercancía que para su consumo se deba recurrir a diversos artificios de marketing para determinar, de modo fundamental, el carácter del edificio, el diseño y el tratamiento de las obras en su interior. Efectivamente, si los esfuerzos del diseño arquitectónico están destinados a conquistar *clientes* a través del diseño de una imagen impactante y más atractiva que las obras que contiene, es probable que se pueda empañar el carácter original del museo y el del valor más profundo de las obras. Pese que para cierto público la nueva entidad pueda parecer un museo, aunque para otros sea conceptual y físicamente distinto, no debemos soslayar el hecho de su aceptación y el efecto de demostración que comporta, si debemos detenernos para considerar sus efectos arquitectónicos y culturales.

El Lenguaje Dominante

El museo contemporáneo, como medio de masas, no sólo ha servido para concretizar un gran proyecto cultural, que al parecer todas las sociedades contemporáneas quisieran ver realizado; también ha

¹³ Vittorio Gregotti. *Il territorio museo* en Casabella n° 574, Diciembre 1990

sido el pretexto para poner en marcha otro modo de realizar la gestión administrativa de ellos, también para crear o consolidar lugares de trabajo y de mercado a todo nivel. A los arquitectos ha sido útil para obtener grandes encargos y para expandir sus lenguajes.

Uno de estos grandes conjuntos multifuncionales, es el Centro Cultural George Pompidou inaugurado en París en 1978, obra de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. Este gran centro de la cultura parisina y mundial, es uno de los primeros edificios que encarna la nueva concepción de diseño que cambia la idea de un museo de carácter exclusivo, por la de un centro cultural masivo. Desde un inicio este edificio provocó controversia, especialmente por lo inusual de su imagen. Una gran estructura abierta, de acero pintado y vidrio, entendida inicialmente como una agresión al barrio tradicional en el que está ubicada. Los detractores de este museo no vacilaron en parangonarlo en efecto, con una refinéncia de petróleo. La transparencia espacial provocada por su sistema constructivo, que dejaba ver su actividad interior, así como los nuevos modos de ordenar el montaje de las piezas de museo, fue el inicio de un lenguaje arquitectónico que algunos años después se convertiría en el lenguaje dominante de la nueva arquitectura parisina (fig.4).

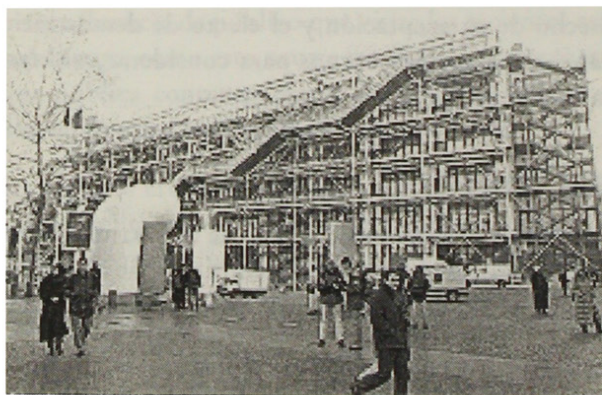


Fig.4 Edificio G. Pompidou. París 1978.

Para Renzo Piano ésta es una obra de su juventud, donde transgrede, efectivamente, todos los lugares comunes del diseño arquitectónico de ese momento. Provocatoriamente, Piano reconoce que la imagen buscada para el museo fue justamente la de un supermercado o la de una refinería.

El encargo exigía que el edificio albergara una gran diversidad de actividades culturales y muestras de todo tipo. El esfuerzo de sus diseñadores fue crear una gran superficie libre en la cual disponer a voluntad las más variadas actividades. Para ello echaron mano a un invento estructural que les permitió salvar grandes luces y distancias, utilizando elementos en acero.

Sobre una gran superficie, que se repite en seis pisos, se localizan los espacios de acogida, los destinados a las muestras, así como también las salas de conferencias, bibliotecas, restaurantes, librerías, salas de vídeo o de audición. Todo en conjunto, le otorga la vitalidad al museo y permite ofrecer innumerables actividades permanentes a las cinco mil personas que puede acoger simultáneamente el edificio.

La idea que condujo el diseño fue la flexibilidad de los pisos y la transparencia espacial a partir de una estructura interna libre, desmontable e intercambiable. Inclusive se pensó que las escaleras mecánicas ubicadas en la fachada del edificio pudiesen ser removidas y cambiadas de lugar según la necesidad. El edificio que se engloba en una simple figura cuadrangular, tiene dos frentes mayores: el de acceso, que se ordena hacia a una plaza de gran actividad y el frente posterior, que mira hacia una estrecha calle. Esta fachada se cierra con un "muro" de ductos metálicos o de plástico pintados, que contienen las instalaciones de gas, agua, teléfonos y aire acondicionado.

Hoy, después de más de veinte años de su construcción, el edificio ha logrado ser aceptado tanto por los parisinos como por los turistas. Sin dejar de reconocer los logros espaciales alcanzados, así como la masiva difusión de exposiciones y eventos impor-

tantes, se tiene la impresión de que la experiencia de visitarlo sea de confusión y de frustración. Esto porque los circuitos de recorrido, ocupados intensamente por la muchedumbre, se cruzan permanentemente, lo que evita la concentración efectiva en los puntos de interés. Además, porque es imposible, especialmente para los turistas, hacer uso de todos los servicios que se ofrecen a la llegada al museo. Si bien la estructura transparente del edificio permite diversas panorámicas sobre París y ver lo que sucede en el resto del edificio, la misma apertura y transparencia no ayuda a la concentración efectiva en los diversos espacios y muestras. Como es de suponer, es la oportunidad de conocer las obras, los autores y los eventos que se exponen lo que gratifica la visita.

El caso de prolífico arquitecto Richard Meier es paradigmático. Su lenguaje racionalista de origen Le corbusieriano, lo ha aplicado indistintamente en Barcelona, Atlanta o Francfort. Lo que parece opacar sus logros iniciales es el uso insistente de ciertos efectos materiales y espaciales, que atienden bien poco a las distinciones que el museo proyectado requiere en términos de su especificidad. En estos proyectos, la neutralidad del espacio juega sólo como telón de fondo para numerosas obra y esto Meier lo repite en casi todos los casos. Su acción es de neto contraste con la de Scarpa y su interés por la valorización de las preexistencias. En Meier la propuesta es producto del despliegue excesivo del diseño y del grado de autonomía que puede alcanzar la sola racionalización del espacio, como factor de legitimación de la obra. Últimamente Meier ha realizado el Museo de Paul Getty. Proyectado en las afueras de Los Angeles, éste es un increíble "museo-ciudad" ubicado en lo alto de una colina, lugar en donde el arquitecto Meier encontró su Acrópolis en donde imponer su impronta (fig.5).

Comenzando con la accesibilidad al conjunto, el funcionamiento del museo no es tan expedito como se quisiera. De hecho se debe solicitar hora de visita con anticipación, no porque la organización de la exposición lo requiera, sino para lograr un estacionamiento. Dada su lejanía con la ciudad tampoco se puede visitar de paso. Sin embargo, quizá sea el tratamiento y uso del ma-

terial de muros y pavimentos lo que revela claramente el desconocimiento del lugar y sus condiciones atmosféricas. El encargo solicitaba a Meier no usar el blanco característico de sus construcciones, sin embargo, la piedra utilizada, travertino y otras en tonos claros, produce desagradables reflejos, amplificadas por el enorme tamaño de la intervención. Repitiendo la observación de un crítico de la arquitectura, resulta irónico que para ver este templo de las artes visuales, se deba entrecerrar los ojos¹⁴. Sin querer detenernos en esos detalles, resulta extraño que en las diferentes publicaciones se dedique espacio a comentar el edificio mismo y no su relación con la obra expuesta o del significado posible de esta enorme inversión, la relación de mutua dependencia entre el edificio y el carácter de la muestra o del significado para la ciudad de Los Angeles o para la museología actual.

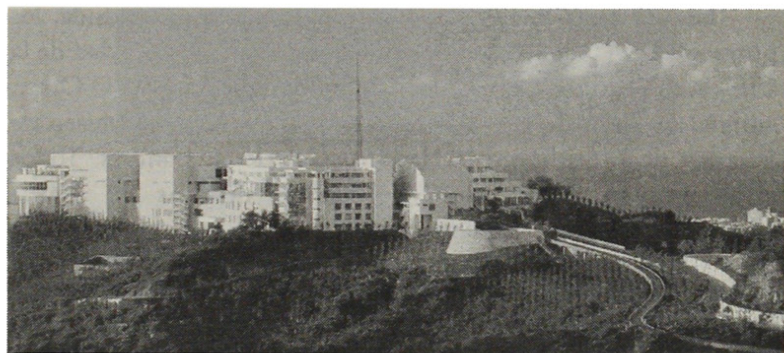


Fig.5 Centro Getty. Los Ángeles 1985.

La ampliación del Louvre, más conocida como la Pirámide del Louvre, del arquitecto I. M. Pei, prácticamente no agrega espacio a esta clásica colección. La que mantiene sus agobiantes itinerarios. Lo nuevo que propone este proyecto del arquitecto norteamericano, es readaptar uno de los patios del museo para colocar allí su ingreso. Éste se realiza bajando por la conocida pirámide

¹⁴ Martin Filler. Revista AV, monografías n° 71 1998

principal de vidrio y acero, olvidando, por lo demás, la espera, que debe realizarse a la intemperie, fuera de la pirámide. La operación arquitectónica que se realiza es la re-funcionalización del edificio. La intervención que se desarrolla en los pisos enterrados bajo el nivel de la pirámide permite el acceso expedito a las tres grandes colecciones; Sully, Denon y Richelieu. En el gran hall subterráneo, que sirve como distribución hacia las tres colecciones, están ubicadas las librerías, las salas de conferencias, los cafés, el restorán, el correo, las cajas de cambio en suma, todos ellos espacios que la antigua estructura del museo no poseía y que los nuevos objetivos del museo requiere. Además, se abrieron nuevos espacios para mostrar la propia historia del edificio, dejando expuestas las ruinas enterradas de la construcción medieval original. Todo sirve para atraer al numeroso público, incluso exponer a la vista, las ruinas de sus propios cimientos.

Los casos más emblemáticos de la década son, sin duda, los proyectos ligados a los Grandes Trabajos de París: La Ciudad de la Ciencia en La Villette, el Museo de Mundo Árabe, La Gare D'Orsay, antigua estación de trenes reconvertida en museo, el Museo de Stuggart de J. Stirling o la National Galerie en Londres. Todos ellos pueden ser reconocidos como museos de masas arquitectónicamente dispuesto a tales fines.

Una obra construida en los noventa, sin por ello dejar de pertenecer a la "era de los museos", es el Museo Guggenheim de Bilbao del arquitecto Franck O. Gehry. Este proyecto ha cautivado la atención de revistas, especialistas y público en general por la evidencia con la cual intenta adherir al nuevo lenguaje de la "deconstrucción". Si bien tres grandes arquitectos, recientemente han alabado el museo de Bilbao, sólo una distancia temporal mayor podrá decirnos si es o no un exceso, tecnológico o económico, el uso del titanio en su construcción o si lo es más su imagen de fuselaje de avión destruido. En este museo, la distancia ente la obra y el edificio es abismante. Evidentemente aquí el edificio es el centro de interés, puesto que sea lo sea lo que ocurra adentro, parece carecer de importancia (fig.6).

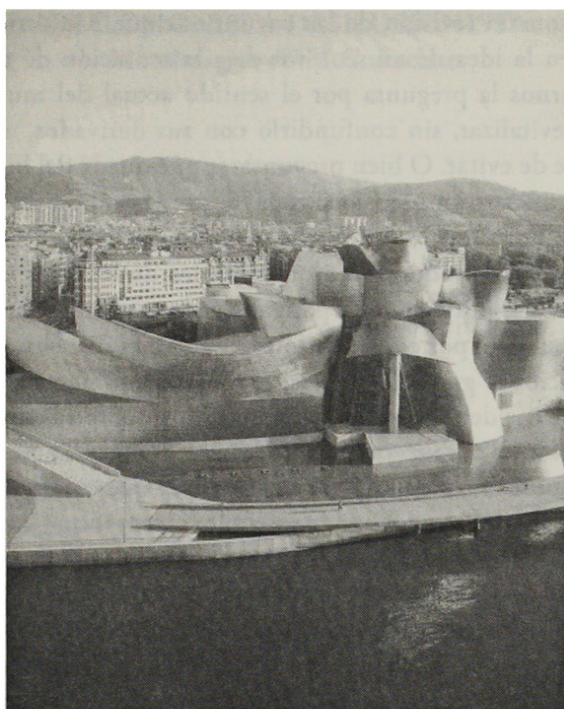


Fig. 6 Museo Guggenheim. Bilbao, 1990.

También en el museo de Arte Contemporáneo de Helsinki de Steven Holl, más cauteloso espacial y tecnológicamente que los anteriores, parece continuar la visión de un museo moderno de alta tecnología en el que la tarea de cuidar y mostrar un tesoro discute con el edificio mismo como centro de interés. A juicio de quienes han visitado el museo, el carácter neutro de los espacios interiores no colabora a una dilucidación del carácter de las obras, pues si bien funcionan para aquellas del arte moderno, la mayoría de las obras contemporáneas quedan apagadas en ese ambiente. Todo lo anterior confirma la hipótesis que, de la adecuación de las obras a los espacios del edificio, motivo con el que se originan el museo, pasamos directamente al diseño del edificio como el tema museográfico, olvidando, en ese paso, por qué exponer las obras y, por lo tanto, cómo las comprendemos.

La somera revisión de las coyunturas que han articulado el cambio en la idea de museo, nos deja la sensación de tener que replantearnos la pregunta por el sentido actual del museo, si es posible revitalizar, sin confundirlo con sus derivados, al parecer imposible de evitar. O bien preguntarse qué queda del lugar de *las musas* en nuestros museos o si todavía son expresión de la identidad local; por último, si debemos abandonar definitivamente esa idea. Si bien la producción arquitectónica de los años noventa y actuales está significando un paso adelante respecto de la fiebre de los años ochenta por construir museos y se han disuelto, en parte, las aspiraciones grandilocuentes, enfocar el problema del diseño de los museos debe partir por una reflexión sobre su actualidad y valor¹⁵. Mas, el ámbito de la arquitectura es estrecho para una reflexión de ese tamaño. Esta parece una tarea que compete a la cultura en general. Sin embargo, pese a ello, creemos que la expresión y sentido del museo pasa inevitablemente por la comprensión del vínculo de la obra y el espacio y los valores inherentes a esa relación. Aunque sea el cyber-espacio y no el arquitectónico, debemos capitalizar la experiencia, restablecer o re-determinar las tareas actuales del museo. La persistencia de un lenguaje globalizado, como el de la *atmósfera museística* transformado en cartilla de tornasol de la calidad del museo y del arquitecto, resultó insuficiente para resignificar las obras, será entonces necesario darle paso a un lenguaje más crítico, que discrimine entre obras y contexto, en función constructiva o reconstructiva de mundos o de conjuntos capaces de delinear figuras de orientación y de identidad reconocibles.

¹⁵ Al respecto, parece interesante la visión que entrega la revista *Arquitectura Viva* de abril del 2001. En este número, titulado *Mil Museos*, se revisa la última producción clasificando los museos según su vínculo contextual; con el patrimonio, la ciudad, o el paisaje. Al mismo tiempo observamos una producción medida en la escala de lo pequeño, sin alardes y una gran respuesta a la cultura local.