

¿Cómo citar este artículo?

Apellidos, Nombre (del autor) (2008). “Texto” (del artículo), en Pérez Redondo, R.J.; García Manso, A. y Escribano Castellanos, M. (Coords.) *Sociedad, consumo y sostenibilidad*. Toledo: ACMS, pp. (de inicio y final del artículo).

LOS MUSEOS Y LAS EXPOSICIONES TEMPORALES, ESPACIOS DE COMUNICACIÓN SOCIAL Y CULTURAL.

Aída Anguiano de Miguel

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: el objetivo de esta comunicación es reflexionar sobre la función de los museos como espacios de comunicación social y vehículos de conocimiento y cultura. En el inicio del siglo XXI, el análisis del papel de los museos y las colecciones artísticas, debe estudiarse desde la Historia del Arte y la Sociología. Se abordan las propuestas divergentes de arquitectura de museos y los programas museográficos más recientes, que han tenido un gran impacto social. Las visitas a museos y exposiciones temporales se han convertido en un fenómeno de ocio cultural de amplios sectores de la sociedad urbana.

Palabras clave: Colecciones, Museografía, Arquitectura, Conocimiento, Educación, Comunicación.

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MUSEO

El concepto de museo como lugar de reunión y conservación de piezas ha sufrido una gran evolución durante el siglo XX, hasta la idea actual de espacios enfocados a la educación y recreación del público visitante.

Desde su creación, como institución de carácter público, funciones primordiales de los museos son la conservación y la exhibición de las colecciones, pero también la clasificación (paso previo necesario para la muestra de dichas colecciones) o, por extensión, la investigación.

El movimiento pedagógico que se desarrolla en Europa durante el siglo XIX, plantearía que las colecciones debían servir también para la educación. George Brown Goode, secretario de la Institución Smithsonian y director de su Museo Nacional, propuso un detallado modelo de organización de museos en su discurso en el encuentro de 1895 de la Asociación de Museos Británicos, que representa el ideal al que aspiraban los museos en ese momento. “El museo es una institución para la preservación de aquellos objetos que mejor ilustran los fenómenos de la naturaleza y las obras del hombre, y la utilización de éstos para el incremento del conocimiento y para la cultura y esclarecimiento de la gente”.(Goode:1895).

El museo “templo del arte”, contenedor que conserva y exhibe, desacreditado por las vanguardias artísticas – en el Manifiesto futurista, redactado por Marinetti en 1909, se afirma que “los museos son cementerios”, para Jean Cocteau el Louvre es un “depósito de cadáveres”, y para Adorno los museos son, “las tumbas de familia de las obras de arte” - ,se ha convertido en la segunda mitad del siglo XX en un espacio social y cultural significativo de la vida de la ciudad.

Fue Estados Unidos el primero de los países en incorporar, ya en los años veinte y treinta, proyectos educativos en los museos, algo propiciado por el carácter privado

de la mayoría de ellos (los programas pedagógicos atraían a mayor y más variado público y aumentaba el prestigio del museo).

En 1926, el historiador del arte Henri Focillon propone a la Sociedad de Naciones que se cree un organismo internacional de museos, la Oficina Internacional de Museos (OIM), para poner en común los problemas que cada país tiene en materia de museos. La OIM publica la revista "Mouseion" y el texto "Museographie". La OIM es el precedente del ICOM (International Council of Museum), creado en 1947, por el director del museo de ciencias de Búfalo, que fija su sede en París y difunde sus ideas en la revista "Museum" y en el "ICOM News".

Será el ICOM, asociación no gubernamental, quien otorgue finalmente al término "museo" la definición que en la actualidad se aplica. Un museo es "la institución permanente que conserva y expone colecciones de objetos, de carácter cultural o científico, para fines de estudio, educación y delectación". Definición (más tarde ampliada) de donde se desprenden las cinco actividades básicas que conforman la razón de ser de dichos centros: conservar, exhibir, adquirir, investigar y educar.

En Europa, donde los museos eran mayoritariamente públicos, desde mediados del siglo XX, se considerará los programas didácticos un factor fundamental, y se contemplará la comunicación como una de las actividades inherentes a dicha institución.

En 1974 el ICOM recomendó la creación de departamentos de educación y acción cultural (DEAC). La idea que los fundamenta es que diferentes tipos de público se puedan ir educando a partir de las propuestas que emitan. Las actividades fundamentales para conseguir una mayor educación dentro del museo serán diversas: exposiciones temporales, conferencias/simposios/ciclos, talleres creativos, publicaciones, visitas escolares y visitas guiadas.

La definición de ICOM de 2001, establece que el museo "es una institución permanente sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, educación y deleite los testimonios materiales del hombre y su entorno".

El museo como lugar de clasificación característico del siglo XIX se ha transformado en el XX en un centro que aglutina diversas actividades culturales. La exhibición de las colecciones en una de las funciones inherentes al museo, pero es un proceso arduo, que debe fundamentarse en el conocimiento de los fondos, es decir la investigación, y el del público al que su presentación irá destinada.

Los estudios de público, iniciados a finales de los años sesenta del siglo pasado por Pierre Bourdieu, han ido aumentando con los años, siendo cada vez más numerosos y relevantes en la actualidad. Dichos estudios plantean hasta tres grandes grupos de público, que son los convencionalmente manejados: el especializado, el culto (con estudios universitarios pero sin grado de especialización) y el general.

Este punto es importante a la hora de plantear la exhibición dado que "impone" los contenidos y el modo de difusión de los mismos. Lo cierto es que no es posible crear tres presentaciones distintas basadas en estos tres grados de conocimiento (aunque es algo que se ha debatido en el ámbito de la museología), de modo que la

solución que se prefiere hoy día es la de una misma exhibición pero diferentes explicaciones. Estas distintas lecturas se amplían además con actuaciones dirigidas a grupos de edad específicos, como pueden ser los niños o la tercera edad.

En España, en la década de los ochenta aparecen los primeros museos con un departamento de educación: el Museo Arqueológico de Álava, los museos municipales de Barcelona, el Museo de Zaragoza, el de Tarragona o el Museo Arqueológico Nacional.

El discurso expositivo responde por lo general en los museos generalistas (que suelen ser la mayoría): cronología-grandes periodos-corrientes artísticas-artistas/culturas más representativos-mejores piezas.

El discurso temático se experimentó en una colección permanente en Londres ya en 2000, en la Tate Modern, y ha sido bien aceptado por los profesionales de los museos y por el público, así como también se ha aplicado a las exposiciones temporales. El criterio temático es interesante para especialistas y el público culto, pero se ha comprobado que funciona peor desde la capacidad de aprendizaje del visitante no cualificado. Las colecciones que mejor consiguen cumplir con la función educativa son las organizadas cronológicamente.

En el siglo XX se han creado grandes complejos culturales y cívicos, que incluyen museos y salas de exposiciones. Los museos forman parte de un conjunto más extenso en que se albergan bibliotecas, mediatecas, auditorios, teatro, centros administrativos, sedes de instituciones culturales, academias y escuelas de arte, centros de investigación, salas de reunión, además de restaurante, tiendas, etc.

Un número creciente de museos programan actividades que se han convertido en habituales a lo largo del año. Los cursos y conferencias se suelen destinar a un público adulto y generalista, al igual que los talleres creativos, los simposios a uno especializado, los talleres didácticos por el contrario buscan la participación de escolares y un cierto número de actividades, muy escaso, se elaboran pensando en colectivos con necesidades especiales, como los invidentes, por ejemplo. Las visitas escolares, esenciales a la hora de crear un vínculo afectivo con el público del mañana, se basan en una relación entre los profesores y los pedagogos del museo y la presentación de los contenidos en base a la edad.

Desde el pasado siglo, se han ido sucediendo múltiples experiencias museísticas, se ha ido diversificando la tipología y, sobre todo, ha ido cambiando el concepto, para dar lugar a un espacio de reflexión, de encuentro con la Historia y la Cultura.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES. FUNCIÓN DIDÁCTICA Y SOCIAL.

Las exposiciones-espectáculo atraen a la masa de público y al turismo, magnificadas por los medios de comunicación utilizados en su difusión. Pero también, las exposiciones temporales han servido a la función didáctica del museo, no sólo porque renuevan la propuesta del museo sino, principalmente, porque también contribuyen a la renovación de su imagen y además atraen a una gran cantidad de visitantes.

En las últimas décadas, algunas de ellas se han convertido en un fenómeno social que convoca a miles de visitantes, y se han apartado de su primera intención educativa para convertirse en algo más. Empleadas muchas veces como un simple reclamo, una forma de reavivar un centro, o un instrumento de propaganda, las exposiciones de este tipo se perciben como un acto social en ocasiones, variando su importancia en función de la convocatoria y el tema elegido.

La buena aceptación que este tipo de eventos tienen entre el público mayoritario se debe buscar en las propias características de los mismos; hay que tener en cuenta la unicidad de la exposición temporal frente a la colección permanente, algo que implica una mayor afluencia de público deseoso de “no dejar pasar la ocasión”.

Se trata de una exposición única en el tiempo y en el espacio que permite profundizar en un tema, artista, época o estilo. Además, implica un menor “desgaste” porque también lo es, por lo general, el tiempo que se emplea en recorrerla, algo que suele hacerse en su totalidad evitando de esta manera las frustraciones que implica la sensación de no haberlo visto todo, algo frecuente en los grandes museos.

El público no acude a las exposiciones sólo en un afán de adquirir conocimientos, sino porque es un fenómeno social, que depende también, del tema o época histórica del que trate, así como de los objetos que compongan la muestra. En ocasiones una exposición temporal es la única oportunidad que se tiene de ver de cerca según qué piezas, por ejemplo la exposición de “Manet”, que organizó en Museo del Prado, o la Pinturas de Sorolla, de la Hispanic Society, de este año. Ejemplos paradigmáticos del éxito de público de las exposiciones temporales, han sido la exposición de “Velázquez” de 1990, donde la mayoría de las obras exhibidas procedían de los fondos del Museo del Prado, que se están permanentemente expuestos o, en la actualidad, el éxito de público de “Goya en tiempo de Guerra”, en la que las principales obras el Asalto a los mamelucos y los Fusilamientos del 3 de Mayo, se pueden contemplar habitualmente en el Prado.

Las Edades del Hombre han dado a conocer el patrimonio eclesiástico a amplios sectores de público. Este proyecto tiene su origen en el deseo de difusión, por parte de los principales representantes religiosos de la Comunidad de Castilla y León, del patrimonio sacro de sus diócesis. Lo que comenzó como un deseo al servicio de la promoción de la cultura, “en orden a la evangelización”, tal y como rezan los objetivos de la fundación constituida por estas diócesis, se ha convertido en todo un fenómeno de masas que ya cuenta en su haber con nueve millones de visitantes.

La peculiaridad de “Las edades del hombre” es la decisión de ubicar las exposiciones en catedrales, en un intento de devolver las obras a su lugar original. Esta iniciativa, loable, produce cierto grado de desconcierto en el visitante. En primer lugar porque la obra no está explicada, seguido del hecho de que se mezclan las manifestaciones de la propia iglesia con lo expuesto, lo que, unido a la cantidad de piezas, produce saturación en público.

Esto no disminuye la validez de todas las propuestas que subyacen en la base del proyecto: difundir un enorme patrimonio castellano-leonés, perteneciente a la

Iglesia y que se consideraba debía ofrecerse al gran público, variar el modo de exposición de este tipo de arte, tratando de adecuar la misma a las necesidades demandadas por estos objetos, otorgar valía a la memoria artística-histórica de la Comunidad y constituirse en una apuesta de futuro.

Esta fundación basa su labor en los principales puntos asimilables a cualquier institución museística: conservación, investigación, difusión y educación, por medio de una serie de iniciativas concretadas en los diversos centros que mantienen, una oferta de cursos y una labor editorial y telemática que se amplía cada vez más y, principalmente, el diseño y producción de exposiciones temporales.

Desde el año 1988 en que tiene lugar la primera muestra en la ciudad del Valladolid, “Las edades del hombre” ha visitado doce puntos diferentes de la geografía española con diversas exposiciones temáticas, además de Nueva York y Amberes.

El éxito de estas exposiciones , ha propiciado un incremento excesivo de exposiciones temporales, organizadas en museos locales, que al no complementarse con investigación, catálogos realizados por especialistas, actividades educativas y propaganda, reciben exiguos visitantes.

MUSEOLOGÍA Y ARQUITECTURA.

El término museografía incluye en su composición el vocablo “graphein”, descripción. Por tanto museografía sería la descripción del museo

El término lo emplea por primera vez Gaspar Friedrich Neickel en su tratado *Museografía o instrucciones para la correcta comprensión y organización útil de museos o cámaras de rarezas* publicado en 1727. Escrito con la finalidad de dar pautas para clasificar y ordenar las colecciones de los museos y destinado a los coleccionistas, trata de como clasificar una colección y como conservar los objetos. La museografía sería el conjunto de prácticas o saberes científicos para clasificar y exponer las colecciones. (CABALLERO, L.(2004): 328)

Durante el siglo XIX , la creación masiva de museos, implicará la teorización sobre cuestiones museológicas y se consolida la museología como ciencia. En 1822, Goethe, nombrado asesor de la Gliptoteca de Munich por Luis I de Baviera, plantea en su artículo “Arte y Antigüedad”, el problema de la exhibición de las colecciones en relación con la lectura que un público con diversidad cultural exigía, aspecto que había que tener en cuenta si los museos querían ser públicos. Una cuestión que sigue siendo un tema esencial en la actualidad.

En la segunda posguerra se han producido los cambios museológicos más importantes. Los museos americanos se convierten en referente de vanguardia en cuanto a tecnología, modernización de medios y de conceptos y proyección exterior de los mismos. “ *No sólo se apuesta por la búsqueda de un lenguaje propio y científico que redefine más y mejor el concepto de museo, su función didáctica y socializadora, entendido en su acepción más amplia, sino que se atiende al patrimonio desde un punto de vista riguroso y científico, al que sin duda ayuda el*

avance tecnológico en que se ve involucrado el mundo desarrollado” (FERNÁNDEZ, A.(1993:).

De la década de los sesenta a los ochenta se desarrolla una nueva museología. Salerno, en 1963, define la museología como el estudio de la estructura del museo y la ampliación de la museografía. La museología no se limita a problemas arquitectónicos ni a elementos expositivos, sino que atiende a la vida del museo y su finalidad.

En 1970, el ICOM, ante la confusión existente en el uso de los términos museografía y museología, definirá la museología como la “ciencia del museo” que estudia la historia/forma y la razón de ser de los museos y su función social, y museografía como la ciencia que trata sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos.

Henri Rivière, director del ICOM durante casi 20 años, en 1981 definió la museología como la ciencia que estudia la historia y la función de la sociedad en los museos, su organización y funcionamiento, pero también incluye la arquitectura del museo.

Marc Maure, en un artículo publicado en 1995, afirma que la nueva museología tiene que propiciar la democracia cultural y la integración de culturas y un enfoque multidisciplinar de los museos (deben contar con equipos de museólogos, conservadores, filósofos, restauradores, etc.); identificar las comunidades con sus bienes (los individuos valoran lo que está más próximo); y entiende el Museo como sistema interactivo, lugar en el que se participa.

En la década de los ochenta del siglo pasado se produce la crisis del museo como institución y en su concepto; una crisis de identidad que se interroga sobre su papel concreto, su rentabilidad económica y social y como vehículo mismo de conocimiento y saber. Fruto de esta crisis , de las reflexiones llevadas a cabo y como consecuencia de ellas, surge la “nueva museología”, que abogaba por un cambio radical de actuaciones y puesta en valor del museo, afectando principalmente a la socialización definitiva del museo, al servicio del ciudadano y el destierro de la obra como objeto de culto descontextualizado y muerto. Se apuesta por un museo participativo y “vivo”, en el que la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de exponer, de enseñar y llegar al visitante sean dinámicas y constantemente renovadas, evitando que el museo se convierta de nuevo en un “cementerio” de obras de arte. Se comienza a pensar en el museo como motor de regeneración económica y social. Estas ideas se verán recogidas en la declaración de Quebec (1984) y , un año más tarde, en la creación del MINON (Movimiento Internacional para una nueva Museología) (LUCEA.B (2001):27).

El director del museo o el museólogo debe redactar un programa museológico adecuado a las necesidades del museo, que defina las dimensiones espaciales, según las características del museo, del área de investigación, de la colección permanente, de las exposiciones temporales, de conservación-restauración y almacén; y del gabinete pedagógico.

Hay diversos planteamientos arquitectónicos respecto a los modos de configurar los espacios y resolver la complejidad funcional y representativa del museo, tanto en edificios de nueva planta como en rehabilitaciones e intervenciones en edificios histórico-artísticos. Deben coordinarse y clarificarse los criterios museográficos y la organización del espacio interior, el valor emblemático del museo, la inserción del museo de nueva planta en el contexto urbano y en el paisaje, y las modificaciones, ampliaciones y rehabilitaciones de un museo preexistente.

Es fundamental un entendimiento y colaboración entre museología y arquitectura. Los profesionales de museos, como conocedores del patrimonio cultural deben hacer un plan museológico y explicarlos a los arquitectos. Para éstos últimos es esencial que les transmitan con claridad las necesidades espaciales y de mobiliario necesarias para el funcionamiento del museo. Rivière ya vió la necesidad de este entendimiento, que afecta a la flexibilidad de los espacios, modularidad arquitectónica y extensibilidad. La arquitectura de museos debe ser flexible y con posibilidad de ampliaciones y modificaciones. Pero para ello es necesario un plan museológico.

MUSEOS EN EDIFICIOS DE NUEVA PLANTA

La arquitectura es la primera pieza visible del museo, imagen de edificio cultural y expresión del contenido del museo como colección y lugar público. A partir de los años ochenta del siglo XX, con la sociedad postindustrial y la cultura postmoderna del ocio, la afluencia masiva de visitantes, motivo la necesidad de replantear la arquitectura de museos y multiplicar los servicios, como exposiciones temporales, tiendas de venta y espacios de restauración. Los museos se convierten en espacios de ocio cultural y de consumo de la sociedad de masas.

El replanteamiento de la función del museo, abierto al público no especializado y al turismo cultural, ha obligado a muchos museos a replantear sus espacios, con nuevas áreas y soluciones arquitectónicas innovadoras. El ICOM aconseja que existan salas para exposiciones permanentes y temporales, reservas técnicas climatizadas, laboratorios de restauración, salas de administración, auditorios, salas de investigación, un vestíbulo para venta de catálogos y espacios de circulación y descanso.

“La arquitectura que se ha separado del arte reivindica el derecho a ser obra de arte autónoma. En el museo culmina ese conflicto. Lo hace suyo, pero sólo en la medida en que se declara a sí misma obra de arte. El museo es en potencia la obra de arte global del siglo XX. Cumple esta pretensión a medida que logra unir la reivindicación geométrica de la arquitectura con el arte».(CLADDERS,J. 1990: 51).

Las propuestas de arquitectura de museos del siglo XX se mueven en dos concepciones distintas: edificio polifuncional y edificio orgánico e irrepetible, arquitectura como escultura gigante.

Los grandes museos tradicionales – el museo Británico de Londres, abierto en 1759, el Museo del Prado, obra de Juan de Villanueva, los museos alemanes, de

Schinkel y von Klenze – han sido proyectados por importantes arquitectos, pero el público iba al museo ha contemplar obras artísticas y apenas se percataban de la arquitectura. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, a partir del Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright, la arquitectura se ha convertido en protagonista, con desprecio incluso de los contenidos, según algunos expertos y profesionales de museos. En mi opinión, la importante arquitectura de museos que se ha realizado en los últimos veinticinco años, ha contribuido a acerca la arquitectura como creación artística al público en general. Se puede aunar una arquitectura singular con un proyecto museológico adecuado de las colecciones, de modo que el museo se convierta en un centro de cultura, con programas pedagógicos, de relaciones sociales y de deleite para toda la comunidad social.

Me propongo analizar algunas de las propuestas de museos mas significativas desde la singularidad de su arquitectura y adecuación al programa museológico

Salomón Guggenheim quería un lugar apropiado par exhibir su selecta colección de obras vanguardistas en Nueva York. Encargó a Wright el edificio para alojarla en 1943, finalizado algo después de la muerte del creador de la arquitectura orgánica, en 1959. El museo una espiral invertida iluminada por una cúpula de vidrio que el arquitecto denominó “zigurat” y entendía como “un templo en un parque” –el lugar elegido para el emplazamiento era junto al Hight Park –,rompe con el museo tradicional y propone un volumen-escultura que aúna formas orgánicas y mecánicas. Frente al volumen estático cerrado y simétrico plantea una forma original y un recorrido continuo En el exterior, una imagen de arquitectura escultórica, constituida por una una banda continua de cemento sin divisiones visibles y con mármol triturado en la parte externa, es una respuesta a los museos tradicionales, concebidos como palacios pero también a los rascacielos escalonados y prismáticos del entorno.

Los visitantes alcanzan con el ascensor la máxima altura del edificio y descienden a través de rampas suavemente inclinadas por la espiral continua a lo largo de la cual están expuestos los cuadros. Se ha criticado que esta solución en rampa plantea problemas a los visitantes, puesto que la forma de espiral ascendente obliga a una sola e incómoda circulación. Personalmente, no he sentido ninguna incomodidad en varias visitas que he realizado al museo, en cambio he percibido “*una nueva unidad entre el visitante, las pinturas y la arquitectura*”, que el museo ideal debería conseguir(Wright 1960:245). Otro problema que se han esgrimido es la imposibilidad de cerramiento de secciones de rampa para exposiciones temporales, pero hay que tener en cuenta que en los años cincuenta no eran tan frecuente el montaje de exposiciones.

El ideal de continuidad espacial, perseguido por Wright durante toda su actividad profesional, parece alcanzada en la arquitectura del Guggenheim (Zevi 1956: 91).El edificio era tan original que algunos artistas de la colección eran contrarios porque temían que sus obras compitieran con el diseño arquitectónico. El espacio interior, invita al público a apoyarse en las barandillas de la espiral, observar a otros visitantes y contemplar la espectacular escultura de Calder que se halla en el vacío central

El museo ideado por el arquitecto norteamericano no sólo es innovador por entender la arquitectura de museos como obra de arte autónoma, sino también por integrar espacios para depósitos, talleres, laboratorios de investigación, un conservatorio de música y un observatorio con telescopio.

Un prototipo es el Centro Pompidou, París (1972-1977), de Renzo Piano y Richard Rogers, primer ejemplo de gran centro dedicado a la cultura y al ocio, diseñado para tener la máxima cantidad de superficie de suelo sin interrupción. En el concurso se pedía un espacio pluridisciplinar, de libre circulación y de espacios expositivos abiertos. Los ascensores y las escaleras mecánicas, que se levantan en tubos de cristal en un lado del edificio, se hacen visibles en la fachada. Cuando se inauguró, la prensa criticaba que “la mole de colores de tubos y cristal amenazaba la euritmia arquitectónica de la ciudad”, se le denominó “refinería” y “basurero cultural”.

Un gran contenedor, multifuncional, que adopta la estética de las refinerías de petróleo y la tipología de las fábricas de pisos con plantas diáfnas, en el que se ofrece una oferta cultural de gran diversidad (salas de exposiciones temporales, biblioteca, mediateca, Museo de arte contemporáneo, Centro de Creación industrial, restaurantes, tiendas, y otros servicios. Recibe 180 millones de visitas y su colección se considera una de las más importantes en arte contemporáneo.

Se trataba de crear un espacio cultural abierto a todos los públicos. Pronto se convirtió en una atracción turística y ha contribuido a revitalizar esta zona de la ciudad y, con sus actividades y la plaza, desde la que se accede al museo, se ha convertido en lugar de comunicación social y cultural.

Se ha criticado el protagonismo de la arquitectura y la falta de colección propia en algunos museos de las últimas décadas, El caso más conocido el Museo Guggenheim (1991-1997) de Bilbao, cuyo precedente arquitectónico es el Guggenheim de Wright.

Ghery proyectó el museo de Bilbao como un escultor, mediante bocetos y maquetas que se trasladaron a un programa informático para ser analizadas matemáticamente y resolver las cuestiones técnicas y estructurales.

La ordenación de los espacios responde a nuevas concepciones museográficas. La planta está ordenada para adecuarse al programa, que consta de salas de exposición, salas de conservación, auditorio, restaurante, tiendas, almacenes y una plaza exterior de uso público. El edificio está formado por un gran atrio central, con una altura de 50 metros, coronado por una flor metálica, y tres alas orientadas a este, sur y oeste. Por el norte, el museo linda con el río y por ello, la cuarta ala viene seccionada para instalar una enorme puerta de vidrio. La colección permanente se ubica en el ala sur, en sucesivas salas de planta cuadrada; la colección de artistas vivos se halla en el ala oeste, en siete galerías de formas singulares y volúmenes variables; y las exposiciones temporales se exhiben en una gran sala alargada (130 X 30 m.), que se extiende en dirección oeste.

El museo ha propiciado la revitalización y dinamización de la zona en la que se ubica, se ha convertido en un destino turístico de fin de semana no sólo para los españoles sino también para los europeos y se ha convertido en el símbolo de Bilbao.

La creatividad y originalidad de la arquitectura se ha compaginado con la exhibición de obras de arte singulares mediante colecciones temporales, que lo convierte en un espacios de recepción estética y cultural cambiante, en vez de en cementerios de obras de arte.

REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS HISTÓRICOS PARA MUSEOS.

Tras la II Guerra Mundial, la existencia de una gran cantidad de edificios patrimoniales en Europa sin función, a los que había que darles una utilidad, desembocará en la adaptación de buena parte de los mismos como museos. De este modo, se va a producir una casi masiva reutilización de edificios con nuevas funciones.

Hecho positivo, desde el punto de vista de la conservación, puesto que no sólo se procederá en muchos de los casos a efectuar una restauración sino que, además, se les dota de nuevo de contenido. Sin embargo, esta solución no está exenta de problemas si se tienen en cuenta las necesidades prácticas de las instituciones que albergarán estos edificios. En primer lugar, se hace necesaria la dotación con los sistemas de conservación e instalaciones necesarias y, además, en ocasiones, el espacio de la construcción no resulta ser el más idóneo ni para la exhibición ni para el tránsito del visitante.

Las arquitecturas de nueva planta se adecuan mejor a las necesidades de los museos y en ocasiones son proyectos de menor coste, pero la rehabilitación permite ubicar una colección en una zona por lo general más céntrica y mantener edificios que de otro modo podrían desaparecer, otorgándoles además de esta manera la posibilidad de continuar cumpliendo con un servicio social y cultural.

Las actualizaciones de los grandes museos públicos estatales creados en el siglo XVIII y XX son mas complejas. Es necesario modernizar la manera de presentar las obras: racionalizar y señalar los largos itinerarios; reestructurar los espacios de circulación y permanencia, mejorar la accesibilidad desde el exterior, adoptar adecuadas soluciones de iluminación en edificios en los que es complejo lograr una iluminación natural de todas las salas, solucionar los problemas museográficos internos, ampliar los espacios expositivos e introducir los servicios que un museo actual exige.

En 1980, el Presidente de Francia Georges Pompidou promovió la utilización de una bella estación del 1900 para museo de arte del siglo XIX. El equipo ACT que ganó el concurso para la rehabilitación de la Gare d'Orsay, se encargaron de mantener lo esencial de la construcción histórica en el exterior, y la arquitecta Gae Aulente se ocupó del diseño interior, inaugurándose en 1987. Este último, concebido como instalación de exposiciones, es un ejemplo de contención y sencillez para dar

protagonismo al edificio patrimonial y a las piezas expuestas. El visitante puede observar y disfrutar del impresionante interior de la estación y contemplar los cuadros y los objetos artísticos que se exhiben en pabellones, con aspecto de templos.

Durante el gobierno de Mitterrand, se vió la necesidad de ampliar y modernizar el Museo de El Louvre, El proyecto del arquitecto chino-norteamericano Leoh Ming Pei es de 1981, se concluyó en 1987 y fue ampliado en 1992. La intervención comprende un edificio subterráneo que sirve de puente entre las tres alas del museo. En el exterior, la ampliación se hace visible mediante una pirámide de cristal que reinterpreta las pirámides egipcias de piedras. La pirámide sobresale en un patio enorme y sirve de nuevo acceso al museo. Los visitantes, al acceder al interior, se sitúan en el Belvedere, con forma de gran balcón triangular, que mira al refinado nuevo vestíbulo y permite la vista del palacio a través del cristal. La intervención en uno de los más importantes museos por sus colecciones y su carácter democrático y público desde su creación, ha logrado una gran popularidad al vincularse a la ciudad y mostrar al visitante la convivencia entre arquitectura histórica y modernidad.

A inicios de los noventa, la galería Tate tenía necesidad de nuevos espacios para su aumentada colección de arte contemporáneo desde 1900 y ante la falta de un solar apropiado en el centro de Londres, se optó por adaptar al nuevo uso un edificio histórico. Se decidió acondicionar una Central Eléctrica del Bankside, de 1963, obra de Sir Giles Scott, cerrada desde 1982. Situada en la orilla sur del Támesis, frente a la catedral de San Pablo, obra del arquitecto Wren. La actuación incluía la construcción de un puente, diseñado por Norman Foster, y una estación de metro que une el nuevo museo al West End. Los ganadores del concurso de 1994 fueron Jacques Herzog y Pierre de Meuron, por *“conservar la esencia del edificio histórico, sin renunciar a soluciones innovadoras”*. El proyecto contemplaba la necesidad de ubicar el museo en su contexto urbano, con espacios públicos y espacios para exposición de esculturas; y conectar el nuevo museo con los paseos que recorren la orilla del Támesis y con el Millenium Bridge para unir las dos orillas. Los arquitectos se plantean conservar las cualidades arquitectónicas del antiguo edificio y un cuidado uso de materiales para lograr calidades táctiles sin necesidad de recurrir a una decoración convencional. La Sala de Turbinas, se ha transformado en un gran espacio público cubierto, en el que los visitantes pueden pasear y conversar como si estuvieran en la calle, y sirve también para exhibir esculturas de gran tamaño e instalaciones.

La Tate Moderna que se inauguró en el 2001, cuenta con espacios para satisfacer las nuevas demandas de un museos de arte y exhibir una magnífica colección de arte contemporáneo, proyecciones cinematográficas y exposiciones temporales que responden a investigaciones y planteamientos didácticos, necesarios en la sociedad actual. Escaleras mecánicas conducen a seis salas de exposición, de estética minimalista, dispuestas en tres niveles, ofrecen una amplia variedad de experiencias espaciales: salas de diferentes tamaños y diferentes alturas de techo, iluminadas con luz artificial o con luz natural desde los lados o desde el techo, según

las piezas expuestas. La implantación del este museo ha contribuido a la rehabilitación de esta zona portuaria y, como pretendían los autores, se ha convertido en un nuevo y atractivo lugar público de Londres. (HERZOG/MEURON (1995-1999):36-37).

En el 2006, año en que visité el museo y su entorno, comprobé el carácter de comunicación social y cultural de esta zona londinense. En ese año, el mismo equipo de arquitectura realizó el proyecto de ampliación, que debe iniciarse en 2008 o 2009 e inaugurarse en el 2012, coincidiendo con la celebración de los Juegos Olímpicos. Proponen un edificio de nueva planta, que ampliará en un 60% el espacio del museo (11 plantas para exposiciones, plazas públicas, terrazas, aulas para actuaciones y actividades. La idea promovida por el Ayuntamiento de Londres es convertir la zona en un barrio cultural.

En Madrid, se eligió un edificio del siglo XVIII, el Hospital de San Carlos para Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, En 1980 comienza la restauración del edificio, realizada por Antonio Fernández Alba; en abril de 1986 se abre el Centro de Arte Reina Sofía, utilizando las plantas 0 y 1 del antiguo hospital como salas de exposiciones temporales. A finales de 1988, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro llevarían a cabo las últimas modificaciones, de entre las que cabría destacar especialmente las tres torres de ascensores de vidrio y acero, diseñadas en colaboración con el arquitecto británico Ian Ritchie.

Debido al crecimiento y aumento de funciones, que caracterizan los museos y centros de arte de nueva generación: promover el conocimiento, el acceso y la formación del público en relación con el arte moderno y contemporáneo en sus diversas manifestaciones y favorecer la comunicación social de las artes plásticas; exhibir ordenadamente sus colecciones en condiciones adecuadas para su contemplación y estudio así como garantizar la protección, conservación y restauración de sus bienes culturales; desarrollar programas de exposiciones temporales; y realizar actividades de divulgación, de formación, didácticas y de asesoramiento en relación con sus contenidos, se hizo necesaria la ampliación del museo. (www.museoreinasofia.es)

“Frente a la construcción compacta y cerrada del edificio de Sabatini, la ampliación se materializa y disuelve en un juego de intersticios donde el vidrio y los materiales reflectantes son elementos protagonistas. Además de dar respuesta a las necesidades de espacio y cualificación planteadas por el centro, la extensión, se sitúa en el barrio con la pretensión de transformar el entorno urbano. Se crea una plaza pública flanqueada por los tres nuevos edificios unificados por una gran cubierta que los abraza”. (NOUVEL, J., MEDEM, A y b720 (2005):103)

La intervención supone un aumento de más de un 60% sobre la superficie del edificio antiguo (51.297 m²), pues se ha pasado a contar con 84.048 m². Tres edificios nuevos destinados a biblioteca y librería al sur, un edificio de reunión y encuentro con el restaurante al oeste y al norte, comunicado con el museo, el tercer volumen que contiene tres niveles para exposiciones temporales. La volumetría y los

materiales ofrecen una imagen de modernidad en contraste con el edificio de Sabatini.

El proyecto de Jean Nouvel (2001-2005), además de dar respuesta a las necesidades planteadas por el Museo, se situaba en el barrio con clara vocación de transformar el entorno urbano. Con la creación de una plaza pública a la que se puede acceder, así como a la librería y al restaurante, sin entrar en el museo, se convertía en un espacio público para uso de la ciudadanía. El inconveniente de este espacio, abierto a la ciudad, es que participa de los ruidos del espacio urbano en una zona de tráfico intenso, lo que no invita a permanecer en el mismo.

CONCLUSIONES

En los últimos veinte años, se aprecia una tendencia al museo como edificio emblemático en la arquitectura de museos, sobre todo en los museos de arte contemporáneo. En muchos casos, ejerce un papel protagonista respecto a las colecciones que alberga. Este hecho ha propiciado un interés del público por la arquitectura sin parangón en el pasado. Sin embargo cuando el edificio singular del museo alberga una gran colección, el interés del visitante se dirige tanto a la percepción y disfrute de la arquitectura como a la de las obras singulares que contiene.

Del mismo modo, las exposiciones temporales, son otra de las características de la cultura postmoderna. Tanto los museos que cuentan con colección propia como aquellos que no la poseen, se han visto obligados a organizar y prestar sus obras para exposiciones temporales ante el éxito de público de este tipo de eventos

Diversos Museos de arte contemporáneo han servido para revitalizar cascos urbanos degradados, Las llamadas “catedrales del siglo XX” se han convertido en los motores culturales de ciudades que han logrado aunar patrimonio, educación y ocio. Los museos representan la imagen de la ciudad y potencian el desarrollo económico por medio del turismo. Los arquitectos más famosos son requeridos para realizar esta tipología arquitectónica, y se ha establecido una nueva relación entre arte visuales y arquitectura.

Los museos han evolucionado del coleccionismo estático a dinamizadores culturales. Pueden y deben ser centros de cultura, de educación y de deleite. Deben ser *“un nexo dinámico entre los objetos, la colección, y los sujetos, la sociedad, el cual les permita relacionarse y dotar de significado a los objetos al observar, identificar, comprender, interpretar, convivir y aprehenderlos”* (Lorente/Lucea, 2001:65).

La sociedad posmoderna otorga cada vez más importancia a las cuestiones culturales, a la conservación del patrimonio y a la educación, pero siguen existiendo museos como contenedores de obras del pasado sin programa museológico. Un museo debe ser un lugar para la reflexión que se fundamenta en la investigación, la conservación, la educación y la comunicación.

La Presidenta del ICOM, con motivo del Día internacional de los Museos, el 18 de mayo de 2008, ha declarado: “Aunque a los museos se les conozca tradicionalmente por sus colecciones, un número cada vez mayor de ellos están desempeñando un papel dinámico en la exploración de toda una temática social con las diferentes comunidades, a fin de contribuir al desarrollo de éstas. La función de los museos en el plano educativo y ético consiste en hacer participar a las comunidades multiculturales de nuestros días en la labor museística por intermedio de la realización y concepción de exposiciones y talleres. El Día Internacional de los Museos va a mostrar cómo es posible llevar a cabo una movilización conjunta innovadora para interpretar el pasado a la luz del presente y configurar un futuro más radiante”. (CUMMINS, A. (2008)

En los últimos años han aumentado el número de museos, pero en cambio no ha aumentado su uso por parte de la sociedad. “El mundo de la cultura, entendida en su sentido más amplio, está sufriendo un proceso de “museificación”, ya que cualquier testimonio que incluya algún vestigio relacionado con lo humano es considerado digno de ser incluido en un museo. El concepto de patrimonio ha sido ampliado de tal modo que *“el mundo corre el riesgo de convertirse en un gigantesco museo”* (DESVALLES, A.(1989): “Preface”). Este hecho denunciado por Desvalles a finales de los ochenta, ha ido en aumento en las dos últimas décadas, así como también el número de exposiciones temporales que organizan los museos, con los riesgos que supone el desplazamiento de las piezas y el coste económico. Es necesario una reflexión interdisciplinar sobre este fenómeno.

Los museos del siglo XXI deben conservar y exponer, pero también deben ser centros de investigación, vehículos de divulgación de conocimientos y comunicación social y cultural.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, L. (1999): *Museología y Museografía*. Editorial Serbal, Barcelona.
- BOURDIEU, P. Y DARBEL, A. (2003): *El Amor al Arte: los Museos Europeos y su Público*. Editorial Paidós. Madrid.
- CABALLERO, L. (2004): “Museología y Museografía: últimas tendencias.” En la Red: *Acta Científica Venezolana*, 55.
- CLADDERS, J. (1990): “Una teoría construida: El museo Abteiberg de Mönchengladbach”, en *El arquitecto y el museo. Ciclo de conferencias mayo-junio 1989*, Editors, Colegio oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Jerez.
- CUMMINS, A. (2008). [Www.icom.org](http://www.icom.org).
- DESVALLES, A. (1989): “El desafío museológico”, en Rivière, H.: *La Museología*. Ediciones Akal, Madrid.
- FERNÁNDEZ, A. (1993) *Museología, introducción a la teoría y práctica del museo*. Ed. Istmo, Madrid.
- GOODE, G. B.(1895) “The principles of Museum Administration”, en *Museums Association Report of Proceedings...in Newcastle, London, Museum Association* . Traducción de Carlota Romero en. Museoetnografico.filo.uba.ar/docytext/docytext-home.html

- HERZOG/DE MEURON: (1998): “Museo Tate de Arte Moderno”, en El Croquis, nº 91, pp. 36-47.
- LORENTE, M. / LUCEA, B. (2001): “El museo: nexos entre la sociedad y su cultura”, en MONTAÑÉS, C. (coordinadora) El museo. Un espacio didáctico y social. Mira Editores, Zaragoza.
- LUCEA, B. (2001): “Historia del museo”, en El museo. Un espacio didáctico y social. Op.cit.
- NOUVEL, J., MEDEM, A. Y b720: “Ala con arte. Ampliación del Museo Reina Sofía, Madrid”, en Arquitectura Viva, nº 103.
- PALOMAR, J.A. (1998), “George Brown Goode y la Smithsonian Institution, una estrecha relación museólogo-museo poco conocida en España”, Boletín de Arte, ISSN 0211-8483, nº 19.
- RICO, J.C. (1994): Museos, Arquitectura y Exhibición. Editorial Silex, Madrid.
- RIVIÈRE, G.H. (1993): La Museología, Ediciones Akal, Madrid.
- WRIGHT, F.L. (1960): The Salomon Guggenheim Museum. Salomon R. Guggenheim Foundation y Horizon Press, Nueva York.
- ZEVI, B.: (1956): Frank Lloyd Wright, Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- [HTTP://WWW.ICOM.ORG](http://www.icom.org).
- [HTTP://WWW.MUSEOREINASOFIA.ES](http://www.museoreinasofia.es)