

## ¿HACIA DÓNDE VAN LOS MUSEOS?

Dra. M<sup>a</sup> Luisa Bellido Gant  
Profesora Titular H<sup>a</sup> del Arte  
Universidad de Granada

El siglo XX ha sentido la necesidad de crear centros de interpretación del propio tiempo en que se está viviendo. De este modo encontramos desde museos de arte contemporáneo hasta museos de la ciencia y la tecnología y etnográficos que intentan fijar para la memoria colectiva del siglo formas de producción, objetos vinculados a la industria que, por la propia dinámica del sistema de producción capitalista, estarían condenados al olvido al quedar obsoletos. También podemos interpretar este fenómeno como una consecuencia de la idiosincrasia contemporánea en una sociedad que necesita construirse mitos y conmemorar continuamente los logros que va alcanzando. Esta sociedad ha desarrollado a su vez una sensibilidad mayor hacia los procesos y, como consecuencia, ha sentido la urgencia por registrar los estadios sucesivos de su evolución. Esto se observa especialmente en los museos de ciencia y tecnología, así como en los museos etnográficos que, frente al impulso globalizador de la industria, pretenden preservar formas de vida en peligro de extinción, costumbres populares y objetos relacionados con las prácticas artesanales, cuya producción ha llegado a ser marginal ante la irrupción masiva de objetos propios del mundo industrial.

La dimensión social que se ha querido dar a los museos se expresa a través del enriquecimiento de sus tipos, las estrategias de difusión y la traslación de ciertos hábitos científicos y culturales al plano de ocio y consumo cultural. Esta actitud conservacionista encubre un cambio de mentalidad en la consideración del pasado y también un compromiso con la posteridad. Así mismo una visión de la cultura mucho más amplia en la que se incluyen además de la arqueología y las bellas artes otras manifestaciones de nuestra cultura y la superación de prejuicios.

### **Museos de Ciencia y Técnica**

Existen discrepancias a la hora de explicar el origen de los museos de ciencia y técnica. Algunos autores consideran las exposiciones internacionales, celebradas durante el siglo XIX, el precedente de estos museos, mientras que otros remontan su historia a los siglos XVII y XVIII con la aparición de los gabinetes de modelos mecánicos y objetos naturales. En el ámbito norteamericano ya se coleccionaban materiales de historia natural en el Museo Charleston, fundado en 1773.

Siguiendo los planteamientos de Francisca Hernández, consideramos el Conservatoire des Arts et Metiers de París, el primer museo del mundo de ciencia y técnica, creado en 1794, un año después de la inauguración del Louvre, y formado por piezas procedentes de las colecciones reales. Tuvo como misión ofrecer los medios necesarios que contribuyeran al perfeccionamiento de la industria nacional. Para ello conservó los objetos que presentaban un testimonio del pasado, ofreciendo una visión global de la creación técnica y presentando dichas piezas de forma didáctica incidiendo en el funcionamiento de cada una de ellas. Una de las características de este centro era el de conjugar al mismo tiempo el museo abierto al público con el taller de trabajo. Tras este

primer caso, surgen el Museo Nacional de las Técnicas de París<sup>1</sup>, el Museo de la Ciencia de Londres (1857) y el Deutsches Museum de Munich (1903), los tres ejemplos paradigmáticos de los Museos de Ciencia, caracterizados por mostrar una visión histórica del pasado.

A partir de los años sesenta surge la *museología de la idea*, más interesada por transmitir el contenido del mensaje que los objetos propiamente dichos. A partir de estos planteamientos aparecen centros con una orientación diferente a la clásica exposición de objetos de valor, que pretenden transmitir al visitante el impacto real que la ciencia tiene en su vida cotidiana presente y futura a través de exposiciones donde el componente didáctico y visual facilite la comprensión de ciertos fenómenos de naturaleza técnica.

La mayoría de estos museos adquieren su desarrollo en las últimas décadas, coincidiendo con el movimiento de la arqueología industrial, que ha despertado una sensibilidad nueva hacia los restos constructivos de las actividades industriales, que han pasado a ser consideradas como una manifestación más del uso que nuestra sociedad hace de los recursos productivos. Se da la circunstancia de que algunos de los nuevos museos de ciencia y técnica se instalan en viejas construcciones fabriles, incorporando al discurso museográfico el modo de producción extinguido, junto a otros contenidos que se difunden desde el museo con una intención didáctica y con el propósito de actuar como centros de interpretación de la actividad contemporánea. Estos museos reciben una masa ingente de visitantes que siente especialmente próximos las ideas, contenidos y objetos con los que tienen un contacto directo. Esta reacción se ha tratado de explicar como una consecuencia del cambio de mentalidad que se ha experimentado en el seno de nuestra sociedad.

En cualquier caso, la sociedad se siente íntimamente ligada a unas estructuras y unos objetos que la actividad industrial ha generado y que progresivamente van siendo considerados parte integrante de nuestro patrimonio cultural. Y es que, esta realidad se encuentra viva y late en el sentir de nuestra sociedad con una intensidad que muchos creadores plásticos desearían para sus propuestas.

A lo largo de los últimos quince años se han registrado importantes iniciativas en favor de la preservación de restos culturales, tanto de época industrial como del momento pre-industrial. En España destaca el Sistema de Museos de la Ciencia y la Tecnología que ha promovido la Generalitat de Cataluña: una red descentralizada compuesta por veinte museos instalados sobre fábricas, molinos, depósitos de agua, ferrerías..., inmuebles que estuvieron vinculados a los procesos de transformación de materias primas y que hoy constituyen un soporte eficiente de la memoria para las últimas generaciones de una sociedad que ha experimentado un notable cambio en su vida cotidiana como consecuencia de las revoluciones industriales y tecnológicas. También han tenido gran importancia el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe de Valencia o el Parque de las Ciencias de Granada.

Dado que en estos museos no se exhiben obras de arte y que su funcionalidad es esencialmente didáctica, ha existido una facilidad mayor que en las instituciones museográficas convencionales para introducir recursos didácticos que favorecen la relación táctil entre el visitante y los objetos expuestos. Estos museos cuentan con paneles explicativos a los cuales puede interrogar el visitante y, en ocasiones, emplean recursos audiovisuales, pantallas táctiles y otros recursos multimedia, lo cual los convierte en auténticos centros de interpretación.

---

<sup>1</sup> Se trata del Conservatoire des Arts et Metiers de París que cambió de denominación.

## Museos y Centros de Arte Contemporáneo

Como hemos apuntado anteriormente, una de las características fundamentales de la institución museística que persiste en la actualidad, es su naturaleza metamórfica. El museo es una institución cambiante que, como ente cultural, ha estado dominado por los cambios sociales, económicos, políticos e ideológicos que se han producido a lo largo de la historia. En la actualidad los museos de arte contemporáneo, sin duda la tipología que más ha evolucionado, albergan objetos artísticos de nuestra realidad presente que los legitiman como configuradores de nuestra identidad más próxima. A pesar de las distintas mutaciones que el museo ha sufrido no cabe duda de que es en el siglo XX cuando éstas han ocurrido de una forma más rápida e intensa. Estas transformaciones en las que hemos participado -seguimos participando- han tenido una dimensión social inusual al ser difundidas gracias a los medios de comunicación.

Los museos de arte contemporáneo son también una consecuencia de la sensibilidad nueva hacia el presente a la que ya hemos aludido. Intentan convertirse en museos de la modernidad, un proceso artístico inacabado pero que se ha querido normalizar y estabilizar a través de la reflexión sobre la permanencia de sus valores. Este rasgo puede resultar contradictorio ya que el proceso de la modernidad se ha caracterizado por la búsqueda incesante de novedades, por la experimentación sin límites y por la renuncia a los logros alcanzados; sin embargo, no es menos contradictoria con la actitud que las propuestas artísticas de vanguardia han suscitado entre el público. Curiosamente, en el lapso temporal de muy pocos años, ha bastado que dichas manifestaciones artísticas sean expuestas en los museos para despertar el interés de un público que visita ritualmente estas sedes.

El origen de los museos de arte contemporáneo se remonta a mediados del siglo XIX, cuando los museos de bellas artes ven la necesidad de incorporar a los fondos de sus colecciones obras contemporáneas. En 1818 se inauguró en París el Museo de Luxemburgo, dedicado a las obras de los artistas vivos que el Estado francés compra en los salones. En 1895 se inauguró el Stedelijk Museum de Amsterdam y, en 1897, la Tate Gallery de Londres. Pero sin duda fue la inauguración en 1929 del Museo de Arte Moderno de Nueva York un momento fundamental para la consolidación de esta tipología museística. Se trató del primer museo que tuvo una visión globalizadora de las distintas producciones contemporáneas, incluyendo no sólo las obras artísticas sino también los objetos y productos industriales. Junto a las artes tradicionales se incorporaron el departamento de arquitectura, en 1932, el de cine, en 1935 y el de arte industrial, en 1937.

En líneas generales los museos de arte contemporáneo están dedicados a apoyar y difundir las creaciones contemporáneas y ser una institución viva y dinámica, presentando una oferta importante dentro de la sociedad cultural que caracteriza nuestros días. A pesar de su relativa juventud, estas instituciones no se han librado de vivir en un momento de cierta indefinición sobre su naturaleza y sus ámbitos de actuación. Esto se debe, en parte, al surgimiento de los centros de arte contemporáneo, con los que han entrado en estrecha competencia. Surgidos en los años sesenta, se caracterizan por la pluralidad de funciones y por el deseo de convertir el museo en un espacio de cultura viva y participativa, frente al museo tradicional, en el que el visitante era un espectador pasivo y sin posibilidad de intervenir. En un principio surgen como centros que no poseen colecciones permanentes ni selecciones didácticas, sino que son contenedores de instalaciones realizadas *ad hoc*, en colaboración directa con los artistas. Son espacios monográficos y singulares, abiertos a la

experimentación<sup>2</sup> que van evolucionando y se complementan con una colección permanente y salas para exposiciones temporales junto con toda clase de servicios: biblioteca, centro de documentación, tienda, librería y cafetería. Estas instituciones toman como referentes los centros de arte franceses y las *Kunsthalle*<sup>3</sup>, caracterizados por una fuerte voluntad vanguardista. Estas últimas surgen en Europa central con la finalidad de exponer y presentar el arte contemporáneo y difundirlo internacionalmente, siendo la *Kunsthalle* de Berna, inaugurada en 1918, una de las primeras que se creó.

Sin embargo los museos de arte contemporáneo actuales tienen los mismos objetivos y realizan las mismas actividades que un centro de arte contemporáneo, lo que conlleva una falta de límites y una indefinición que puede perjudicar más que beneficiar a la institución. En este panorama, ya de por sí ambiguo, han surgido en los años noventa los centros de arte y cultura, lugares donde se conjugan estudios de artistas, talleres, almacenes, oficinas y áreas residenciales. Dentro de esta nueva tipología podemos destacar los proyectos de estudio para el pintor Anselm Kiefer en Buchen, Alemania (1990) y en Barjac, Francia (1992) o la propuesta de Rem Koolhaas para el Centro de Arte y Tecnología en Karlsruhe (1989).

La creación de nuevos museos y centros de arte contemporáneo lleva aparejado el interés creciente por realizar grandes proyectos megalómanos, que Oscar Tusquets critica.

Este arquitecto en su manifiesto *Contra los museos de exaltación nacional o el museo como casa de placer*<sup>4</sup> critica la moda actual de construir grandes complejos culturales que se conciben no para acercar el arte a los ciudadanos sino como reflejo del poder, del marketing cultural y de la demagogia populista de los grandes números. Hoy se concibe el éxito de la política cultural de un país por el número de visitantes que acude a un museo, pero debemos preguntarnos cuántos de esos visitantes vuelven, y, lo que es más importante, cuántos han disfrutado realmente con la visita o simplemente se han incorporado a la moda de asistir a las grandes exposiciones temporales y adquirir el catálogo correspondiente convertido en fetiche cultural. Tusquets, ante esta situación, reclama la existencia de los museos pequeños, sobre todo las casas-estudio que pueden aproximar de forma más directa y contextualizada la obra al espectador, aunque también plantean problemas al carecer de otros servicios como biblioteca, sala para exposiciones temporales e incluso un servicio tan básico como ascensor para facilitar el acceso de las personas con algunas discapacidad física.

Si los museos nacieron con la Ilustración como instituciones pedagógicas y se consagraron con el Romanticismo como instrumento de exaltación nacional, la sociedad mediática contemporánea los ha convertido en rentables productos de una industria cultural

---

<sup>2</sup> MONTANER, José María: *Museos para el nuevo siglo*. Gustavo Gili. Barcelona, 1995. p. 88.

<sup>3</sup> LAYUNO, M. Angeles: "Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo" en *Revista de Museología*, n. 17 Especial Arquitectura de Museos. Asociación Española de Museólogos. Madrid, 1999.

<sup>4</sup> TUSQUETS BLANCA, Oscar: *Contra los museos de exaltación nacional o el museo como casa de placer*. Manifiesto planfletario leído con motivo de la inauguración del Museo Bagatti Valsecchi el 17 de noviembre de 1994 en Milán. Corregido y ampliado para el curso de la Universidad Menéndez y Pelayo "Arquitectura de los museos" y celebrado en Santander, Julio 1996.

planetaria. Los museos, sobre todo los contemporáneos, sufren en la actualidad grandes aglomeraciones, algunos se han convertido en auténticos negocios rentables, sobre todo a través de sus tiendas, librerías y restaurantes. Hoy se viaja mucho y el museo ha adquirido la categoría de lugar de excursión o peregrinación.

Como reflexiona Joseph Rykwert, siguiendo las mismas premisas de Fernández-Galiano, las actuales aglomeraciones de los museos no deben atribuirse a las relaciones públicas, ni a una enérgica publicidad de las exposiciones, que parecen ser más bien una consecuencia, en lugar de la causa, de las aglomeraciones. Este teórico afirma que los museos se han convertido en la clerecía de una nueva religión<sup>5</sup>. El museo ha pasado a ser el lugar más importante para la congregación pública junto con el centro comercial. Ambos espacios fundamentalmente urbanos constituyen las nuevas estructuras sobre las que el arquitecto puede innovar y presentar sus nuevas propuestas.

Como puede apreciarse, ninguna época de la historia del arte había conseguido un reconocimiento tan rápido para sus creaciones ni había logrado que el disfrute de la obra de arte alcanzara a sectores tan amplios de la sociedad. Ciertamente las diversas opciones artísticas pueden satisfacer múltiples orientaciones del gusto, pero los museos a pesar de su proliferación -o quizás por ella- no pueden considerarse como expresión de un canon exclusivo. Lo realmente cierto es que cuando la Nueva Museología reconoce que aún habiendo llenado la sala del museo esta institución sigue estando en crisis es porque, como consecuencia de la masiva afluencia de público, dos de sus funciones definitorias, la contemplativa y la intelectual, difícilmente pueden lograrse sumidas en tal bullicio.

### **Exhibición y arquitectura**

La naturaleza metamórfica que caracteriza al museo incide en las diversas crisis que ha padecido a lo largo de su historia, aunque fue con el cambio del siglo cuando las vanguardias históricas se cuestionaron la concepción de la obra de arte y el modo de presentarla, lo que indirectamente originó una crítica a la institución museística encargada en esta época de exponer dichas obras. En este momento, dadaístas y constructivistas niegan el museo y el conocido manifiesto futurista, sin duda uno de los textos programáticos más virulentos contra la función social del museo, cuestiona su utilidad.

Luis Fernández-Galiano analiza la naturaleza cambiante del museo y distingue diez hitos fundamentales a la hora de reflexionar sobre su historia y los edificios que los albergan, partiendo desde la transformación del gabinete en museo hasta concluir con el surgimiento de la cultura de masas y los actuales museos-espectáculo<sup>6</sup>. Un hecho que no debemos olvidar en este recorrido es la importancia que la arquitectura ha tenido en la consolidación, y por qué no, crisis del museo. El museo como lugar destinado a la conservación, presentación e investigación de objetos, necesita un edificio que albergue estas obras y contenga las dependencias para desempeñar sus funciones. Por ello la

---

<sup>5</sup> RYKWERT, Joseph: "El Museo" en *Museos y arquitectura; nuevas perspectivas*. Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente. Madrid, 1994. p. 23.

<sup>6</sup> FERNANDEZ-GALIANO, Luis: "El arte del museo" en *AV. Museos de Arte*. Monografías nº 71. Madrid, 1998. pp. 4-8.

evolución de la arquitectura corre en paralelo con la evolución del concepto de museo y las distintas funciones que éste tiene asignado.

Desde mediados del siglo XIX encontramos discrepancias entre museólogos y arquitectos sobre la importancia del edificio arquitectónico. En esta época son conocidos los enfrentamientos entre Johan Martin Wagner y Leo von Klenze por el exceso de decoración interior en la Gliptoteca de Munich, o entre Aloys Hirt y Schinkel por el exceso de monumentalidad del Altes Museum en Berlín. Como vemos los excesos arquitectónicos no son privativos de esta última década, sino que surgen casi desde el origen del museo.

La evolución del arte y de los espacios expositivos refleja una estrecha relación entre ambas realidades. Estas relaciones sufren una crisis a partir de las exposiciones de los impresionistas que imponen una nueva relación de la obra con el muro, a través de una colocación más flexible y diáfana, sin interferencias en su visión y de las obras cubistas que exigen distintos ángulos de visión que afectan directamente a los espacios expositivos. La obra de Duchamp conlleva un cambio sustancial, imponiendo una nueva manera de presentación. La obra de arte de las vanguardias se convierte en un objeto autónomo y surgen experimentos de exposiciones muy diversos entre los artistas de la Bauhaus, los constructivistas y los surrealistas.

Los museos que surgen con el Movimiento Moderno se van a caracterizar por su transparencia formal, la planta libre y flexible, el espacio universal, la funcionalidad, la precisión tecnológica como elemento de identificación del destino del edificio, la neutralidad y la ausencia de mediación entre espacio y la obra que se expone. Estas características quedan de manifiesto en dos propuestas, la de Le Corbusier para el *Museo de crecimiento ilimitado*, de 1939, y la de Mies van der Rohe para el *Museo para una ciudad pequeña*, de 1942. De todas formas debemos señalar que estas premisas de caja opaca y transparente no siempre se llevaron a la práctica.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el Art Brut y el Nuevo Realismo exigieron un espacio expositivo más concreto, realista, lleno de connotaciones, siguiendo una idea existencial de lugar y acomodándose en formas arquetípicas o arracimadas. Junto a estas obras, las creaciones de gran formato de los expresionistas abstractos norteamericanos como Jackson Pollock, van a transformar la escala del espacio expositivo.

Con la apertura en 1959 del Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright (1943-1959) y la Galería Nacional de Berlín, de Mies van der Rohe (1962-1968), se inaugura un fenómeno que se prolonga hasta la actualidad, la realización de edificios de una gran espectacularidad arquitectónica, no exenta de polémica, pero que en muchos casos olvidan la funcionalidad propia que deben tener como museo.

El Guggenheim de Nueva York, la obra cumbre de la carrera de Frank Lloyd Wright, supuso el triunfo del diseño arquitectónico sobre la funcionalidad propia de un museo. Muy criticado en su momento por la audaz solución del arquitecto, con planta helicoidal y rampa descendente, se adelanta dieciocho años a la tipología de museo-espectáculo que representa el Centro Georges Pompidou<sup>7</sup>. La inauguración en 1977 del Centro supone un hito fundamental a la hora de explicar los cambios que el museo ha

<sup>7</sup> No todas las obras que se realizan en este momento responden a esta secuencia. Podemos destacar la obra de Louis Kahn que aúna perfección arquitectónica con eficacia funcional, destacando el Museo Kimbell, en Fort Worth, Texas (1966-1972) y el Centro de Arte Británico de Yale, en New Haven, Connecticut (1969-1974).

sufrido a lo largo del siglo XX, cambios motivados por la propia evolución del arte contemporáneo, por las transformaciones sociales acontecidas en la sociedad postindustrial y por el surgimiento y afianzamiento de las nuevas tecnologías de la comunicación que han dinamizado extraordinariamente el mundo actual.

El centro, obra de Renzo Piano y Richard Rogers y creado a iniciativa del presidente del que toma su nombre, se utilizó para que París recuperara su vocación de capital cultural y consiguiera el protagonismo perdido desde hacía tiempo en favor de otras ciudades europeas, pero sobre todo norteamericanas. Se trata de un complejo ingenieril de vidrio y metal con la estructura interna visible, decorado por los grandes tubos de colores de las instalaciones o las escaleras mecánicas. Esta recreación de una refinería, situada en un barrio marginal y populoso de París, como el Marais, quería desacralizar el arte y hacerlo más accesible, de acuerdo con la corriente populista y democrática afianzada con la revolución cultural del mayo del 68.

Si en 1974 el Consejo Internacional de Museos (ICOM) dio una nueva definición de museo como institución permanente al servicio de la sociedad, durante los años ochenta vamos a vivir una expansión inusitada de estas instituciones. Los museos se ponen de moda, y así todo país, ciudad o localidad por pequeña que fuera quería tener un museo, preferiblemente de arte contemporáneo, para afianzar su papel dentro de la sociedad cultural y de ocio que caracteriza a este final de milenio y como instrumento de regeneración urbanística y social.

Durante los años ochenta y noventa la variedad de experiencias museísticas es inagotable. Así encontramos museos históricos que emprenden grandes campañas para su ampliación junto con la construcción de museos de nueva planta, pequeños museos descentralizados que conviven junto con grandes complejos museísticos o museos-espectáculo frente a museos donde prima el programa museográfico sobre la arquitectura. Un panorama de gran variedad que podemos interpretar como un momento de euforia y crecimiento de la institución, pero también como una fase de crisis profunda y de ausencia de perspectiva donde el museo está probando distintos modelos en su intento por encontrar una concepción que responda a sus intereses y a las necesidades de la sociedad contemporánea.

En este contexto vamos a detenernos en algunas de las experiencias más recientes. Comenzamos por las políticas de ampliación que están efectuando muchos museos que necesitan incorporar nuevos servicios y funciones a la institución con el consiguiente problema de adaptar un edificio, normalmente de carácter histórico, a las nuevas exigencias museográficas. Ante esta situación los gestores deben resolver dos cuestiones: cómo continuar el lenguaje arquitectónico de una época pasada y la obra de otro autor, y cómo ampliar un espacio preexistente sin tergiversar su estructura tipológica. Estos problemas se han planteado cuando se ha tenido que ampliar museos emblemáticos como el Louvre, por I.M.Pei; el Guggenheim, de Frank Lloyd Wright por Charles Gwathmey; el Whitney, de Marcel Breuer por Michael Graves; el Kimbell Art Museum, de Louis Kahn por Romaldo Giurgola; la Tate Gallery por James Stirling, la National Gallery por Robert Venturi o el British Museum por Norman Foster.

Ante esta situación se pueden adoptar dos posturas enfrentadas. Por un lado, se puede efectuar una operación de crecimiento añadiendo e integrando partes similares a las

---

existentes sin que se noten las diferencias, una posibilidad que aunque bastante utilizada no suele ser muy bien acogida por los arquitectos que quieren dejar claramente su huella en el edificio. Dentro de este caso podemos la ampliación de la National Gallery de Londres por Robert Venturi, la ampliación del Chicago Art Institute por Hammond, Beeby y Babka (1982-1988), el conjunto del Instituto Canadiense de Arquitectura en Montreal de Peter Rose y Erol Argun (1989), el edificio del MoMA en Nueva York de César Pelli (1977-1984) o la ampliación de la Fundación Miró de Barcelona, realizada por Jaume Freixa (1987-1988).

Por otro lado se puede proyectar un edificio nuevo, una arquitectura que destaque por su contraposición. Dentro de este caso podemos destacar las propuestas de I.M.Pei para la National Gallery, de Washington, o la remodelación del Louvre, la intervención de James Stirling en la Staatsgalerie de Stuttgart, o las adiciones de Richard Meier (1982-1985) en el Des Moines Art Center, de Eliel Saarinen.

Junto a estas intervenciones, que podemos considerar clásicas dentro del proceso de ampliación de los museos debemos destacar otros ejemplos más recientes como la ampliación del Guggenheim, de Nueva York por Charles Gwathmey<sup>8</sup> y el proyecto de ampliación del Museo Brooklin por Arata Isozaki y James Stewart Polshek, también en Nueva York.

La arquitectura que se está realizando en la actualidad responde a un lenguaje arquitectónico grandilocuente y espectacular, lo que muchos teóricos llaman la *arquitectura del espectáculo* para referirse a unos contenedores en ocasiones vacíos y que se aproximan más a las escenografías de Disney que a los objetivos que debe perseguir un museo.

El parecido entre el museo y el parque de atracciones no se realiza sólo en la forma sino también en la concepción. No es de extrañar que arquitectos como Frank Gehry y Arata Isozaki trabajen a la vez para Thomas Krens y Michael Eisner, directivos respectivamente de la Fundación Guggenheim y de la Corporación Disney. Nos encontramos ante edificios destinados al ocio y la ficción, finalidad que comparten los museos y los parques de atracciones.

Este colosalismo espectacular propio de finales del siglo XX se encuentra espléndidamente representado en el Centro Getty de Los Angeles, de Richard Meier, y en el Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, que se han convertido en el símbolo de los museos-espectáculo y en el mejor ejemplo de la relación entre la industria cultural y la sociedad mediática.

Pero junto a la crítica que podemos expresar ante estos museos-espectáculo donde prima el continente frente al contenido también podemos preguntarnos qué le pasa al arte contemporáneo que necesita de una escenografía espectacular para atraer a los visitantes, ¿será acaso que el arte que se exhibe en estos museos se está alejando demasiado del espectador o que la sociedad mediática está suprimiendo el goce individual e íntimo del espectador que sólo se conmueve ante el espectáculo grandilocuente y en ocasiones trivial?

---

<sup>8</sup> BURT, Jillian: "Museos crecederos. El Guggenheim y el Mass MoCA" en *Arquitectura Viva* nº 16. Madrid, 1991. pp. 8-11.



## Los museos en la sociedad postindustrial. La regeneración de las ciudades europeas

El desenvolvimiento de los museos en la sociedad postindustrial estuvo marcado por la inauguración en 1977 del Centro Georges Pompidou, que supuso un cambio en la concepción de esta institución y que abre una nueva etapa caracterizada por la irrupción en la sociedad de masas y la consideración del arte como espectáculo, y, al igual que otras manifestaciones culturales, como una vertiente más de la sociedad de consumo. Esta nueva etapa llega a su cénit con la inauguración en 1997 del Museo Guggenheim, de Bilbao, que es para muchos el último gran museo del siglo XX.

Pero junto a esta arquitectura del espectáculo, los museos también se van a convertir en elementos dinamizadores de la sociedad y ante la atracción de visitantes, se van a utilizar como regeneradores de zonas marginadas de la ciudad. Hoy en día es cada vez más frecuente encontrar impresionantes edificios de una espectacularidad apabullante en lugares caracterizados por la conflictividad social y por el entorno degradado. El museo se convierte así en palanca de cambio de estas zonas y en elemento aglutinador de las transformaciones.

Hemos comentado cómo la inauguración del Centro Georges Pompidou supuso una inflexión en la evolución de los museos y en su conceptualización como institución abierta a la sociedad<sup>9</sup>. Al margen de los datos sobre la construcción del centro debemos situar este complejo cultural dentro de un contexto mucho más amplio que se produce a partir de los años setenta, momento en el que el museo se convierte en una pieza clave dentro de la sociedad civil postindustrial en la que el sector servicios, información, comunicación, diseño, cultura y ocio, ocupan un lugar preferente.

La ciudad postindustrial aborda su terciarización, fenómeno que debe relacionarse con el aumento del tiempo de ocio y el creciente movimiento turístico; un turismo que sustituye su carácter masivo e industrial por alternativas que valoran los aspectos culturales y ambientales. Las industrias culturales cada vez tienen un mayor peso, en estrecha relación con la expansión del mercado del arte y con la consolidación de los circuitos internacionales de grandes exposiciones.

Los años setenta marcan el inicio de la política de reconversión de las ciudades donde algunas de ellas han optado por los edificios culturales. En esto ha incidido la propia identidad europea basada más en la importancia de las ciudades que de los países, surgiendo la *Europa de las ciudades*, en la que cada una de ellas debe competir por afianzar su identidad, siendo fundamental para ello el enriquecimiento de su identidad con complejos culturales y especialmente museos.

En este panorama no es suficiente que las ciudades ocupen un primer o segundo puesto en el nivel económico. Es fundamental tener importantes recursos culturales (arquitectura de calidad, circuitos comerciales artísticos, museos, galerías, restos arqueológicos, oferta musical, medio ambiente cuidado, espectáculos teatrales). A partir de los años setenta los museos han desarrollado una nueva sensibilidad urbana. No son sólo monumentos, que era el atributo de los museos del siglo XIX, sino que se configuran como

---

<sup>9</sup> GARCÍAS, Jean-Claude: "El arte del ingeniero. Dos siglos de high tech y tecnocracia en el Pompidou" en *Arquitectura Viva* n° 55. Madrid, 1997. pp. 70-71.

focos urbanos integrados en el lugar, que articulan las diversas piezas ya existentes y que configuran incluso espacios al aire libre.

En esta nueva Europa de las ciudades debemos destacar dos casos emblemáticos: Frankfurt y París. La ciudad de Frankfurt se había convertido tras la Segunda Guerra Mundial en la capital económica de la República Federal Alemana y albergaba la sede del Bundesbank, pero a partir de los años setenta se comprobó que necesitaba recuperar su identidad y que los negocios, la industria y la banca no lo estaban consiguiendo. Así el Partido Socialista Alemán propuso una política de creación de una red de museos, propuesta que llevó a la práctica la Democracia Cristiana, partido que ganó las elecciones municipales de 1978.

En dicha operación se han creado más de una docena de nuevos museos de tamaño medio situados a lo largo de la ribera del Main y articulados en torno a villas de principios de siglo. Se iniciaron las inauguraciones en 1984, con el Museo Alemán de Cine, de Helge Bofinger and Partners y el Museo de Arquitectura, de Oswald Mathias Ungers. En 1985 se inauguró el Museo de Artes Decorativas, de Richard Meier y en 1987 el Portikus, un pabellón de exposiciones diseñado por Deutsch y Dreissigacker. En 1989 se inauguró el Museo Judío y el Museo de Arqueología e Historia Antigua, de Joseph Paul Kleihues. En 1990 se terminó la ampliación del Museo de Escultura Antigua, de Scheffer y Warschaner, el Museo Postal, de Gunter Bennisch and Partner y la ampliación del Instituto de Arte Städel, de Gustav Peichl. En 1991 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Richard Meier y de ese mismo arquitecto, en 1994, el Museo Etnológico.

El caso de Frankfurt es paradigmático del interés por parte de la clase política por recuperar un espacio urbano a través de la instalación de edificios de carácter cultural y concebir la regeneración de una ciudad a través de una infraestructura que atraiga a un turismo cultural, capaz de sacar a la ciudad del ambiente de decadencia y apatía en que se encontraba.

Junto a Frankfurt, París también ha adoptado a finales de los setenta una política de relanzamiento de su infraestructura cultural. Esta política se vio reforzada por los grandes proyectos promovidos por Mitterrand y el partido socialista francés -el mismo partido que inició la política de Frankfurt-. Entre ellas podemos destacar la ampliación y transformación del Louvre por I.M.Pei, el nuevo museo del siglo XIX en la Gae d'Orsay (1986) de Gae Aulenti, el Instituto del Mundo Árabe y un gran núcleo de cultura y ocio como el Parque de la Villette con la Ciudad de las Ciencias y la Industria, el Gran Hall para exposiciones temporales y la Ciudad de la Música.

Junto a este programa se ha llevado a cabo una política de descentralización que ha potenciado la existencia de centros culturales y museos de arte contemporáneo en todo el territorio francés, se ha fomentado el intercambio de colecciones y la cesión de obras desde los fondos de París hacia las ciudades menores.

En Gran Bretaña, Glasgow, Manchester, Birmingham y Liverpool -en 1988 se inauguró la Tate Gallery en el Albert Dock- están mejorando su infraestructura cultural aunque es, sin duda, Londres la ciudad que más está apostando por esta renovación. En esta ciudad se llevó a cabo el proyecto *Millennium*. Se trató de la celebración de una serie de actos y eventos con motivo de la entrada en el nuevo milenio. Dentro de este proyecto se incluye la construcción de un espacio de ocio y cultura llamado *La Cúpula de Greenwich*, consistente en la regeneración de una zona industrial emplazada cerca del río

Támesis, en unos terrenos de una antigua fábrica de gas. El conjunto, obra de Richard Rogers, consta de una enorme carpa semirrígida que albergará en su interior espacios expositivos, culturales, salas de conferencias... al estilo de los centros culturales actuales<sup>10</sup>. Una vez finalizado se convertirá en el mayor espacio expositivo de la capital<sup>11</sup> y acogerá la muestra *Experiencias del milenio* que ya se anuncia como la primera gran exposición del próximo siglo, formada por la zona de la Mente, zona del Cuerpo, zona de la Fe.

Junto a este ambicioso proyecto, Londres también ha experimentado otras reformas importantes en algunos de sus museos más emblemáticos como la intervención de Norman Foster, en el British Museum, la ampliación del Victoria & Albert Museum, por Daniel Libeskind<sup>12</sup> o la recuperación de una antigua central eléctrica para la nueva sede de la Tate Gallery junto al Támesis, obra de los suizos Herzog y de Meuron y que se denominó Tate Modern para distinguirla de la Tate Britain.

La Tate Modern se emplaza en una central eléctrica terminada por sir Giles Gilbert Scott en 1963 compuesta por una colosal estructura metálica forrada de ladrillo. Este edificio ha sido transformado por Herzog y de Meuron aprovechando sus impresionantes dimensiones y la rudeza de sus interiores y superponiendo un cuerpo horizontal de vidrio que aligera la mole del edificio. Este proyecto se encuadra dentro de los proyectos urbanísticos que se desarrollan en Londres en torno al Milenio y que intentan regenerar el centro monumental de la ciudad y recuperar zonas degradadas de las orillas del Támesis. Se pretende que la Tate Modern sea el motor de cambio del distrito de Southwark, apoyada por nuevas infraestructuras de comunicación como una estación de metro y una pasarela sobre el río.

Junto a la acción regeneradora del edificio, están surgiendo voces críticas con los planteamientos museográficos pues se ha suprimido la ordenación cronológica y la noción de escuelas nacionales, de movimientos, manteniendo una ordenación temática (la vida cotidiana, el paisaje, el cuerpo y la sociedad) que justifica que compartan salas Monet y Richard Long<sup>13</sup>. Esta tendencia también está siendo utilizada en las últimas exposiciones celebradas en el MoMA de Nueva York como la titulada Open Ends (Finales Abiertos) dentro del ciclo MoMA2000. Como afirma Vicente Verdú "el recurso temático despierta con mayor facilidad el interés del público poco introducido en pintura, suscita la curiosidad de la comparación y proporciona un entretenimiento de por sí liberado de la necesidad de entender"<sup>14</sup>.

La utilización de museos y centros culturales en la regeneración de la ciudad es un fenómeno que también se experimenta en España a partir de los años ochenta. En esta

---

<sup>10</sup> GOLDBERGER, Paul: "La medida del tiempo. Richard Rogers, la Cúpula del Milenio en Londres" en *Arquitectura Viva*, n. 62, septiembre-octubre. Madrid, 1998. pp. 22-27.

<sup>11</sup> COHEN, Nick: "Culto colectivo. La Cúpula del Milenio en Greenwich" en *Arquitectura Viva*, n. 71, marzo-abril. Madrid, 2000. pp. 22-25

<sup>12</sup> LIBESKIND, Daniel: "Pliegue espiral. Ampliación del Museo Victoria & Albert, Londres" en *Arquitectura Viva* n° 50. Madrid, 1996. pp. 42-45.

<sup>13</sup> JANUSZCAK, Waldemar: "La orilla de hoy" en *La Nación*, 28 de mayo de 2000.

<sup>14</sup> VERDU, Vicente: "Museos divertidos" en *El País*, 17 de junio de 2001.

época hay una verdadera fiebre constructiva y todas las Comunidades Autónomas quieren ubicar un museo, fundamentalmente de arte contemporáneo, en alguna de sus ciudades. En este proceso debemos mencionar la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) (Richard Meier, 1994) ubicado en El Raval en la Ciutat Vella, un barrio marginal de la ciudad, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (Alvaro Siza, 1994) o el Museo del Agua en Murcia (Juan Navarro Baldeweg, 1988), aunque sin duda ha sido la inauguración del Museo Guggenheim, en Bilbao, el edificio que ha tenido más proyección social en los últimos años. Junto con el Centro Georges Pompidou, es uno de los museos que más literatura ha generado y más expectativas ha levantado tanto a nivel económico, social, político, arquitectónico y museográfico. De todas formas no debemos olvidar que este museo es sólo la punta del iceberg de un proyecto muy ambicioso de recuperación de una zona marginal de la ciudad -incluso se puede afirmar que se trata de la recuperación de toda una ciudad- a través de la construcción de edificios de carácter cultural. Está estructurado en torno a Bilbao Ría 2000 y Bilbao Metrópoli 30. Junto al museo se han realizado el Palacio de Congresos y de la Música Euskalduna, de Federico Soriano y Dolores Palacio, la ampliación del aeropuerto de Sondika y la pasarela Zubi Zuri, por Santiago Calatrava, el metro, de Norman Foster y la pasarela Euskalduna, de Javier Manterola, todo dentro del proyecto Abando-Ibarra. También está prevista la recuperación de otras zonas de la ciudad a través de los proyectos Ametzola y Variante Sur y de la zona metropolitana con el proyecto Galindo.

Otro caso interesante en España es la construcción de la Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia, proyecto que se inició en 1998 cuando se inauguró el Hemisférico, obra de Santiago Calatrava. El Hemisférico está emplazado en el centro del conjunto y está concebido para proyectar películas en sistema Omnimax y proyecciones planisféricas habituales en un planetario<sup>15</sup>.

Esta ciudad está compuesta por el Palacio de las Artes, el Hemisférico, el Umbral, el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, el Teatro de la Ópera y el Oceanógrafo, este último realizado por el estudio de Félix Candela. En la actualidad es el Museo de las Ciencias, el edificio más emblemático. Consta de tres plantas que albergan exposiciones interactivas y un importante departamento que desarrolla el Museo en Internet que facilita la conexión y acceso a la información a través de la red.

Vemos cómo el impulso generado por los planteamientos culturales del mayo francés junto con el desarrollo de un turismo cultural capaz de acercar los fenómenos artísticos a grandes masas de población han incidido en la configuración de un nuevo tipo de museo más acorde con la sociedad postindustrial en la que la demanda cultural y el ocio van de la mano y en la que el museo se ha convertido en una institución capaz de guardar y conservar la cultura, además de generarla. Pero el museo en su diálogo con la ciudad se incorpora a los proyectos de planificación estratégica y, como consecuencia, se convierte en un elemento activo para el desarrollo, ligado a un sector servicios en el que la hostelería, la promoción cultural y el consumo permiten generar numerosos puestos de trabajo y hacer socialmente rentable la creación de infraestructuras culturales.

---

<sup>15</sup> CALATRAVA, Santiago: "El ojo cósmico. Cine-planetario en la Ciudad de las Artes, Valencia" en *Arquitectura Viva*, n. 61, julio-agosto. Madrid, 1998. pp. 34-37.

## Museos y nuevas tecnologías

Las fuertes mutaciones operadas en la sociedad mediática se han traducido en la transformación de nuestros museos por la irrupción de las nuevas tecnologías y también en el desarrollo de nuevos perfiles para estas instituciones. El cambio más significativo es una consecuencia de la implantación de un nuevo ámbito para las relaciones sociales y culturales.

Los medios de comunicación intentan matizar las diferencias entre centros y periferias y han contribuido a homogeneizar los comportamientos sociales y culturales; pero ha sido la fuerte implantación de Internet el fenómeno que más ha incidido en la globalización de los comportamientos. La red facilita que el ámbito de relación de los individuos adquiera una dimensión superadora de lo local y abra las posibilidades a que sus propuestas sean conocidas en cualquier lugar del planeta. Además de esta superación de la dimensión espacio-temporal, Internet ha fomentado, como señala Paul Mathias, cierta ciberdemocracia, en la que se mantienen ciertos ideales libertarios.

En este nuevo espacio se han instalado también museos virtuales y digitales para alcanzar el objetivo de una mayor proyección social. Evidentemente en la "ciberdemocracia" la cultura es un valor social más, accesible para todos y el arte una manifestación que al fin puede instalarse en la experiencia cotidiana, compartiendo el espacio de comunicación como una opción más entre las que hoy se encuentran al navegar por la red. Para Alex Galloway el arte en la red está concebido para disfrutarlo en privado, en un espacio íntimo y personal como puede llegar a ser un ordenador.

Para A. Cerveira Pinto, artista y crítico portugués y uno de los responsables del Museo Virtual de Alentejo, los museos están experimentando un cambio fundamental a partir de la utilización de las nuevas tecnologías.

"El museo del futuro deberá abrir el abanico de sus posibilidades culturales. Podemos imaginarlo como "parque" o santuario de la experiencia estética, un lugar interactivo del saber, del placer y de la contemplación (...) Me gusta imaginar el museo del próximo siglo como una extensa e interactiva red de bases de datos multimedia distribuida por el inmenso espacio electrónico, estimulando un sinfín de intercambios personales, enriquecidos por la libertad inherente a las micrologías del espacio cibernético. El "museo virtual" deberá ser sobre todo un nuevo sistema operativo dedicado a las artes"<sup>15</sup>

Estas tecnologías son capaces de aprovechar esos avances para crear unos sistemas que permiten la interconexión entre comunicaciones electrónicas en red, sistemas de búsqueda y gestión de la información, procesos de digitalización, organización de bases de datos, hipertexto, interactividad, multimedia, realidad virtual..., al servicio del goce estético y del conocimiento de las manifestaciones artísticas.

La aparición de los museos virtuales está propiciando que surja, vinculados a ellos, un nuevo tipo de espectador. Como afirma Antonio M. Battro se trata de un "visitante más cercano a un astronauta que a un peatón. No sigue un recorrido predeterminado o un camino obligado. Puede pasar de un cuadro a otro sin recorrer toda la galería o seguir una visita guiada paso a paso, con toda suerte de indicaciones y explicaciones críticas. A la

---

<sup>15</sup> Vid. BELLIDO GANT, M<sup>a</sup> Luisa: Arte, museos y nuevas tecnologías. Trea. Gijón, 2002.

salida, podría hacer también alguna compra -a distancia- en la boutique del museo virtual"<sup>6</sup>.

Junto a los museos virtuales que reproducen digitalmente obras realizadas en soportes tradicionales, están apareciendo otro tipo de creaciones concebidas expresamente para y en la red, que a pesar de su naturaleza aobjetal no se resisten a ser expuestas en nuevos espacios de exposición como son los museos y galerías digitales. En estos casos ni el espacio físico ni la obra que se expone cuenta con un soporte real, sino que sólo existen dentro del medio digital<sup>17</sup>.

Las experiencias de museos y galerías digitales comienzan a tener una presencia abundante en la red, aunque todavía no existe una política cultural clara que apoye e impulse las creaciones digitales, y muchos artistas prefieren realizar obras convencionales que digitalizan y difunden a través de la red a arriesgarse en creaciones cibernéticas de un mercado más reducido.

Ante este rápido panorama por los museos, sólo no queda por señalar, que la institución museística es el reflejo de la sociedad en que se inserta. Y nuestra sociedad actual está marcada por la artificiosidad más absoluta y la cultura más elitista, por la espectacularidad efímera y los contenidos de calidad, por los desafíos tecnológicos y la revalorización del mundo artesanal y tradicional... y todo esto tiene cabida en nuestros museos.

---

<sup>16</sup> MATTRO, Antonio M.: "Museos imaginarios y museos virtuales" en *FADAM*, agosto 1999. (<http://www.byd.com.ar/bfadam99.htm>)

<sup>17</sup> BELLIDO GANT, M<sup>a</sup> Luisa: "Museos y arte digital", en mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico, n. 5. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Sevilla, 2005. pp. 31-34.