

# LA ARQUITECTURA MUSEÍSTICA: LA SIMBIOSIS ENTRE SUS ESPACIOS Y EL ARTE

TRABAJO FINAL DE GRADO  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA, ETSAB  
UPC, BARCELONA, SEPTIEMBRE 2021

Alumna: ANDREA MOLINA GIL  
Tutor: JUAN MERCADE BRULLES





## LA ARQUITECTURA MUSEÍSTICA: LA SIMBIOSIS ENTRE SUS ESPACIOS Y EL ARTE

Agradecimientos:

A mi tutor, Juan Mercade Brulles, por guiarme y ayudarme en el proceso de elaboración de este trabajo.

A mis profesores de Teoría e Historia, por despertar en mí inquietudes que no sabía que existían y que me han permitido ver y apreciar la arquitectura desde un nuevo enfoque.

Por último, a mi madre, por enseñarme a valorar desde pequeña la parte más artística de la vida.

TRABAJO FINAL DE GRADO  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA, ETSAB  
UPC, BARCELONA, SEPTIEMBRE 2021

Alumna: ANDREA MOLINA GIL  
Tutor: JUAN MERCADE BRULLES





*“La forma sigue a la función – esto ha sido mal interpretado. Forma y función deben ser uno, unidos en una unión espiritual”*

- Frank Lloyd Wright

## PRÓLOGO

En este proyecto de final de grado, el tema tratado es el de la relación de los espacios expositivos de las instituciones museísticas y las colecciones que albergan. El marco temporal corresponde al periodo comprendido entre finales del s. XVI y la actualidad. Se plantea el discurso desde un análisis del desarrollo del nuevo paradigma arquitectónico de los museos de Arte Contemporáneo, evaluando el peso que ejerce en el diseño su función como institución cultural. Estas nuevas edificaciones destacan por una creciente tendencia escultórica, que favorezca su identificación y validación como ornamento. La reformulación conceptual de estas instituciones viene influenciada por el aumento de la influencia de la economía y la política en ellas. El arte, al mismo tiempo, busca explorar nuevas formas de expresión. Sus necesidades cambian, esta evolución del contenido incita transformaciones, se replantea la concepción y proyección de técnicas empleadas en las arquitecturas expositivas.

Para poder realizar este recorrido se introducen los casos del Museo Ashmolean en Oxford, el Museo del Louvre en París, el Museo del Hermitage en San Petersburgo, el Museo del Prado en Madrid, el Museo Guggenheim en Bilbao, el Moderna Museet en Estocolmo y el Palais de Tokyo en París. Este apartado se completa introduciendo la obra del artista Gordon Matta-Clark. Mediante el análisis de la luz y el recorrido se desarrolla el apartado de teoría del espacio expositivo y con ello se reúnen los conceptos para desarrollar las conclusiones.

*Museo, arte, ornamento, espacio expositivo, luz, recorrido, forma, función, Louvre, Prado, Hermitage, Guggenheim, Moderna Museet, Moneo, Gehry*

## ÍNDICE

_ Objetivos	8
1._ Introducción	10
2._ Conceptos introductorios	
2.1 · ¿Qué es un museo?	11
2.2 · ¿Qué entendemos como arte?	17
2.3 · ¿Qué relación existe entre estos dos conceptos?	21
3._ Contextualización de la relación de los museos y el arte. Casos de estudio?	25
3.1 · Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford, Inglaterra (1683)	29
- Edificio actual diseñado originalmente por Charles Robert Cockerell (1845)	
- Ampliación y reforma de Rick Mather (2009)	
3.2 · Museo del Louvre, antiguo palacio real de París, Pierre Lescot (1793)	33
- Reforma Ieoh Ming Pei (1981)	
3.3 · Museo del Hermitage, San Petersburgo (1764)	38
3.4 · Museo del Prado, Madrid, España (1785)	42
- Ampliación Rafael Moneo (1998 - 2007)	
3.5 · Museo Guggenheim, Bilbao, España, Frank Gehry (1997)	47
- EL efecto Guggenheim	52
3.6 · Moderna Museet, Estocolmo, Suecia Rafael Moneo (1998)	56
3.7 · Movimiento anti museo	60
- El Palais de Tokyo, París, (Francia) Lacaton & Vassal (1999)	61
3.8 · Contenedor y contenido: Gordon Matta-Clark	66
4._ Teoría sobre el espacio expositivo	71
4.1 · La luz	72
4.2 · El recorrido	77
5._ Reflexiones	84
5.1 · Sobre las experiencias espaciales no tangibles	84
5.2 · Sobre la imposición del ornamento	87
6._ Conclusiones	89
_ Bibliografía	93
_ Webgrafía	95
_ Figuras	97

## OBJETIVOS

El objetivo de este trabajo es trazar un recorrido a través de la relación que se ha establecido entre la arquitectura museística y las colecciones que en ellas se exponen, centrando la mirada en cómo han ido evolucionando y al tiempo que se influían mutuamente. El estudio de las ampliaciones de algunos de los principales museos tradicionales, llevadas a cabo durante el transcurso de las últimas décadas, permite poner en contraste estos cambios. Algunos de los ejemplos más recientes de museos de nueva planta dedicados a la exposición, principalmente, de arte contemporáneo marcan el punto en el que se encuentra actualmente la interacción de contenedor y contenido.

Se incorporan nuevos paradigmas arquitectónicos y conceptuales al discurso museístico mediante los proyectos de diseño de los más recientes modelos de museos. Las nuevas concepciones formales de los museos vienen dadas, además, por la propia evolución del arte. Las nuevas corrientes artísticas implican mayores y variables requerimientos espaciales para su exposición e interacción con los visitantes.

El diseño de las salas expositivas se ve influenciado por factores como la luz o el recorrido, estos pasan a ser considerados como motivo de proyecto y elementos que marca la experiencia arquitectónica.

En este trabajo haremos un repaso de los conceptos de museo, arte y cómo se entrelazan, para poder recorrer la evolución de la arquitectura de los museos y sus espacios y cómo, no sólo la evolución del arte y sus necesidades ha inducido cambios en sus geometrías y estructuras, sino también la influencia del propio concepto de museo y su valor ornamental.





## 1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la tradición histórica de los museos estos han sido considerados como recipientes destinados a contener aquellos rasgos propios de las distintas identidades culturales de cada una de las variantes y, hasta la llegada de la globalización, comunidades independientes. Se trata de edificios pensados originalmente para poder ejercer de testimonio histórico.

En pro a su consideración como contenedor de los elementos históricos de cada comunidad, están ejerciendo como recintos que validan aquello que debe incluirse en la historia, en el caso que tratamos en este trabajo es la historia del arte, para conservarlo y exponerlo logrando así inspirar y/o educar a aquellos que lo observen. Las nuevas corrientes museísticas están exponiendo la cuestión de la relevancia de la forma y la función en el diseño arquitectónico.

La historia de la museología se remonta ya a los tiempos del imperio griego donde, en sus templos del conocimiento, reunían todo el saber en un lugar y este estaba a disposición de la gente digna, sabia.

Con el tiempo los objetos con cierto valor ya sea artístico, histórico, cultural o científico se empiezan a reunirse en colecciones, en su mayoría, privadas y a las cuales no todos tenían acceso. Del mismo modo, no todos tenían permitido ir a verlas. La cantidad de artistas cuyas creaciones podían formar parte de estas colecciones también era limitada, no todos podían incluir sus obras plásticas para exponerlas y formar parte así parte del cirulo de artistas reconocidos.

Ya en el s. XVIII, en el Louvre, se reclamaron una apertura del acceso del público general para poder contemplar las obras, y con ello que el espacio ejerciera de motor cultural e intelectual para la sociedad.

Poco a poco las instituciones museísticas, en general, se han convertido en centros de interés turístico. Se trata de lugares que generan atracción sobre el público y que se ven frecuentados constantemente por este flujo de visitantes. El valor didáctico de los museos se ha incrementado también, máquinas del conocimiento que permiten acercar al visitante a elementos de otras culturas o momento histórico.

Esta apertura al público, su carácter turístico y didáctico, junto con los intereses económicos y políticos, generan impacto en el entorno urbano donde se ubican. Esto puede derivar en que el museo, como concepto de contenedor del arte y conocimiento, se esté disolviendo y por ello las nuevas formas de arte se escapen, en ocasiones, de sus geometrías tradicionales.

Existen diferentes tipos de museos según la naturaleza de las colecciones que albergan, en este trabajo nos centraremos principalmente en los museos de bellas artes dedicados a las diferentes disciplinas artísticas, y cuyas colecciones están formadas fundamentalmente por pintura y escultura. La atención se centra en la evolución y transformación de la arquitectura y su relación con las exposiciones que albergan de los museos de arte contemporáneo cuyas obras y contenidos tienen una cronología que comprende desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

## 2. CONCEPTOS INTRODUCTORIOS

### 2.1 ¿Qué es un museo?

*“(...) lo que debería ser la función de un museo, la creación de las mejores condiciones para mostrar y conservar obras de arte”*

*El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento. Iñaki Esteban*

La arquitectura de los museos es considerada, junto con su carga social y cultural, uno de los elementos centrales del desarrollo y oferta de los museos y las instituciones que contienen.

Los griegos y egipcios denominaban *Museion* o *Pinakothek*<sup>1</sup> a las instalaciones y espacios que se destinaban para albergar todo lo que conformaba el conocimiento de la época. En el caso de los *Museion* estaban dedicados a las musas<sup>2</sup> (las cuales aportaban sabiduría e inspiración) y los mejores hombres de letras científicos y filósofos del Mundo Antiguo utilizaban estos espacios para vivir y trabajar. Ya en esta época dichos edificios no sólo respondían a una función didáctica-instructiva sino también propagandística, provocando así una reacción cultural.

Este es un espacio en evolución, los museos desde sus inicios con esos primeros “templos de la sabiduría y la inspiración”, dónde se reunían las mejores mentes de la época, son considerados lugares de reflexión, estudio y creación.

El primer museo que expuso colecciones privadas al público fue el museo Ashmolean, en Oxford, Inglaterra. Los primeros museos que surgen habitan edificios de la conocida como “alta arquitectura”, algunos de los más relevantes y reconocidos dentro de los clásicos habitaban galerías con arquitecturas similares a las de templos o palacios como es el caso del *Museo del Louvre* de París, *el Prado* en Madrid o *el Hermitage* en San Petersburgo. Espacios que no estaban diseñados para la exposición de obras de arte. Por ello muchos de ellos fueron sometidos a posteriores reformas y ampliaciones que permitieran mejorar la flexibilidad y capacidad de acogida que la evolución del arte contenido requería. Estas ampliaciones fueron llevadas a cabo en muchos casos por arquitectos de renombre como Rafael Moneo<sup>3</sup> o Arata Isozaki<sup>4</sup> entre otros, prestando atención finalmente a los requerimientos lumínicos y de recorrido para optimizar la experiencia arquitectónica que buscaban desarrollar.

---

<sup>1</sup> Museion o Pinakothek: origen del término actual museo en Atenas (280 a. C)

<sup>2</sup> Musas: divinidades inspiradoras de las artes. El culto a las musas era originalmente de Tracia y Beocia, y fueron de vital importancia para el desarrollo artístico en la Antigua Grecia

---

<sup>3</sup> José Rafael Moneo Vallés: arquitecto español de prestigio internacional, y el primero que ha sido galardonado con el Premio Pritzker de arquitectura

<sup>4</sup> Arata Isozaki:arquitecto japonés que ha desarrollado diferentes estilos a lo largo de su carrera, entre ellos brutalismo, metabolismo y posmodernismo. En 2019 recibió el Premio Pritzker



Fig.1 Museo del Louvre, París (1793)

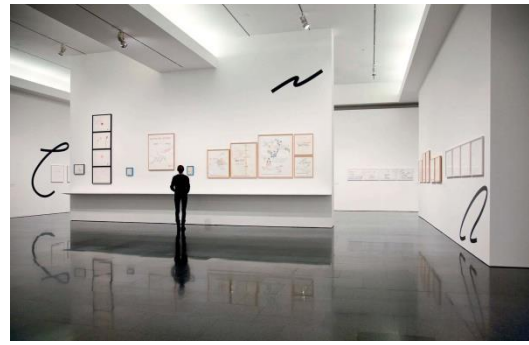


Fig.5 MACBA, Barcelona (1995)



Fig.2 Museo del Hermitage, San Petersburg (1764)



Fig.6 Museo Guggenheim, Nueva York (1937)



Fig.3 Museo del Prado, Madrid (1785)



Fig.7 MOCA Museum, Los Angeles (1979)



Fig.4 Museo Ashmolean, Oxford (1683)



Fig.8 Palais de Tokyo, París (2002)

No fue hasta mediados del s. XIX cuando los museos se convierten en instituciones importantes y empiezan a surgir nuevas filosofías museísticas que implican que se empiece a enfatizar el diseño del aspecto arquitectónico de los museos sobreponiéndose a otras apreciaciones funcionales. A las salas de exposiciones se añaden, además de bibliotecas o auditorios y algunas salas destinadas a acoger exposiciones temporales junto con espacios con servicios como cafeterías y tiendas.

Arquitectos como Le Corbusier<sup>5</sup> consideraban que, dado que los contenidos de los museos (en este caso el arte) están en constante movimiento y desarrollo, se creaban nuevas corrientes y estilos, por este motivo la arquitectura que ejerce de contenedor debería desarrollarse de la mano. Le Corbusier desarrolla el concepto de Museo Ilimitado<sup>6</sup> o infinito, diseñar una arquitectura en constante crecimiento, entendiendo el museo como un ser vivo que va evolucionando y desarrollándose de forma continua con una funcionalidad que va más allá de la de contener, enseña y hace comprensibles estos elementos expuestos a los visitantes. Mediante un recorrido unitario que recuerda al proyectado por Frank Lloyd Wright<sup>7</sup> en el Guggenheim de Nueva York<sup>8</sup>, establece un recorrido en espiral que facilita el movimiento del público.

---

<sup>5</sup> Charles-Édouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier) : arquitecto y teórico de la arquitectura, urbanista, pintor, escultor y hombre de letras suizo – francés (1887-1965)

<sup>6</sup> “Museo del Crecimiento Ilimitado”: idea de crear un edificio en constante crecimiento, asimilando la idea de que el museo es un “ente” vivo, que crece y se desarrolla constantemente, Le Corbusier, (1931)

<sup>7</sup> Frank Lloyd Wright: Frank Lloyd Wright fue un arquitecto, diseñador de interiores, escritor, y educador estadounidense (1867-1959)

<sup>8</sup> Museo Guggenheim, Nueva York: instalación de la Colección Permanente, pone de relieve la cambiante trayectoria de la vanguardia durante la primera mitad del siglo xx. Frank Lloyd Wright (1959)

Le Corbusier, en su proyecto museístico del Museo Nacional de Arte Occidental<sup>9</sup> (National Museum of Western Art, NMWA) en Tokio (1929), elabora un exponente de su teoría de los *museos de crecimiento ilimitado*.

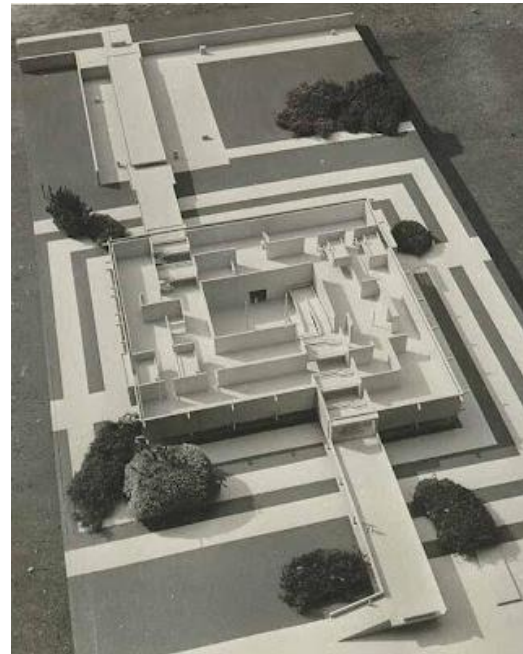


Fig. 9 Museo Nacional de Arte Occidental, Tokio

Los museos de Arte Contemporáneo<sup>10</sup> abarcan el arte del periodo histórico más actual con un enfoque que incluye la pluralidad de estilos, discursos, temáticas y orígenes que contienen estas artes plásticas y conceptuales.

Los museos siguen siendo referentes y se consideran espacios de validación artística para todos aquellos que participan en la concepción y/o conservación de las creaciones artísticas todo y que, en la actualidad, el mundo del arte contemporáneo está íntimamente influido por los efectos del neoliberalismo y las propias prácticas más dominantes del mercado del arte.

---

<sup>9</sup> NMWA: museo para albergar la colección Matsukata Le Corbusier (1959)

<sup>10</sup> Arte Contemporáneo: conjunto de manifestaciones artísticas surgidas a partir del siglo XX.

Culturalmente, son muestras del avance intelectual y artístico de cada sitio y período histórico. Se documenta esto en los espacios y elementos divulgativos habilitados para este fin como pueden ser sus archivos, catálogos y demás publicaciones. Para el público que los visitan son espacios culturales de encuentro, conocimiento, observación y reflexión a través del arte.

Con el paso del tiempo y con la incorporación de los edificios industriales reconvertidos y las renovaciones y/o ampliaciones de las antiguas instituciones se fueron desarrollando e incorporando. Otros conceptos expositivos de influencia en la exposición, la percepción y conservación de las obras de arte como la iluminación, tanto natural como artificial, tienen relevancia proyectual debido a que no todos los tipos de iluminación son compatibles con todas las colecciones y puede influir en la percepción del propio espacio. Arquitectos como Rafael Moneo muestran un gran interés y cuidado del diseño de las formas de luz que intervienen en estos espacios como un elemento constructivo más que influye en ellos y su posterior percepción y relación con las obras expuestas y los visitantes. Obras como la ampliación del museo del Prado en Madrid o el diseño lumínico de las salas de exposición del Moderna Museet de Estocolmo son un ejemplo de ello y ampliaremos estos ejemplos en los casos de estudio.

Otros conceptos de diseño como el confort térmico también se empiezan a tener en cuenta a medida que se amplían las colecciones y las instituciones museísticas cobran mayor relevancia y afluencia. La distribución espacial de las salas de exposición evoluciona para aportar

dinamismo y flexibilidad para poder adaptarse así a un arte que evoluciona constantemente y cuyos requerimientos espaciales y de interacción con los visitantes están en constante cambio.

Durante la segunda mitad del s. XIX alguna de las ideas que influenciaron en el concepto de diseño de los museos y cómo enfocarlos fue el término “Gesamtkunstwerk<sup>11</sup>”, propuesto por Richard Wagner, un compositor y teórico musical alemán del Romanticismo. Esta idea hace referencia a una obra de arte total, ideal y universal. Una obra de arte integral, no sólo el arte pasado y actual sino el arte futuro. En esta época se percibía el museo desde su carácter de elemento que permite la interacción entre el arte expuesto, los espacios interiores y su arquitectura exterior. Richard Wagner fue uno de los primeros en teorizar al respecto, otros como el pintor romántico Phillip Otto Runge buscaban algo similar, una fusión entre artes que requería el diseño de un concepto de edificio nuevo y propio.

Será durante el s. XX cuando surge el llamado “cubo blanco”<sup>12</sup> en las exposiciones, este permite poner el foco visual del visitante en algunas obras y poder lograr de forma más efectiva captar la atención en cada una de ellas individualmente. Este cubo blanco es un tipo de arquitectura moderna que permite, en muchas ocasiones, evitar un choque de estilos artísticos entre contenedor y contenido.

---

<sup>11</sup> “Gesamtkunstwerk”: término alemán atribuido al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba las seis artes: la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura y la arquitectura. (1827)

<sup>12</sup> Cubo blanco: concebido como la extracción de la arquitectura de la escena para una mejor comunicación entre el arte y el espectador, o para remarcar y realzar la narrativa o la expresión de la obra de arte en exhibición. (EVE Museos e Innovación)



Fig. 10 Exterior del Museo Guggenheim, Bilbao

Es a finales del s. XX cuando surgen nuevas corrientes arquitectónicas que ponen en práctica conceptos como convertir los museos en obras escultóricas, en especial los dedicados al arte moderno. Este motivo de proyecto se verá impulsado por la percepción de estos edificios como algo más que lugares donde almacenar, preservar y exhibir las diferentes colecciones artísticas. Un ejemplo de ello es el museo Guggenheim de Bilbao, obra del arquitecto Frank Gehry<sup>13</sup>, su presencia y carácter escultórico le aporta una nueva dimensión artística a su ya carácter monumental como institución museística.

<sup>13</sup> Frank Owen Gehry: arquitecto canadiense asentado en Estados Unidos, ganador del Premio Pritzker y reconocido por las innovadoras y peculiares formas de los edificios que ha diseñado.

Los nuevos tipos de intervenciones inician un debate sobre relación de predominancia que se establece entre la propia arquitectura del museo y su contenido expuesto, entre la forma y su función<sup>14</sup>. Algunos arquitectos y teóricos, como Frank Lloyd Wright, consideran que es preciso encontrar el equilibrio entre ambos elementos, que estén unidos no supeditados. Pese a su carácter ornamental, el museo no debería dejar de lado su objetivo funcional primordial, el cuál debe combinarse con una buena relación con el entorno urbano en el que se ubica y también la sostenibilidad o accesibilidad del mismo. Por otro lado, otra corriente de pensamiento defiende la imposición de este nuevo diseño de los museos como obras de arte.

Esta contraposición se genera estética y formalmente entre el interior y el exterior de estos edificios, en la mayoría de los casos. Se proyectan exteriores esculturales que tienden cada vez más a la iconicidad arquitectónica, esto contrasta con el concepto de *cubo blanco* tan extendido para diseñar las salas y galerías expositivas de los museos y ampliaciones para albergar colecciones generalmente conformadas por obras contemporáneas. Estos espacios expositivos son salas con una iluminación cuidada y estudiada, con superficies neutras en las que destaquen las colecciones expuestas. Estas salas deben gozar de la flexibilidad suficiente que permita albergar en ellas distintos tipos de exposiciones (con distintos requerimientos espaciales y ambientales).

<sup>14</sup> “La forma sigue a la función” es un principio de diseño funcionalista asociado a la arquitectura y diseño industrial en general de fines del siglo XIX y siglo XX. El principio establece que la forma de un edificio u objeto debiera estar basada primordialmente en su función o finalidad.

Más allá de cuestiones estéticas, garantizar que la arquitectura pueda ser funcional es un factor de relevancia proyectual en el diseño de instituciones, en este caso, de carácter cultural. Aunque esto no siempre se tenga en cuenta y algunos proyectos deriven en una prevalencia de la extravagancia formal de su arquitectura sin tener en cuenta la correcta funcionalidad del interior.

Las funciones que abarca el museo se han ido ampliando y con ellas su radio de acción que implica crecimiento y evolución constante convirtiendo los museos en elementos arquitectónicos e ideológicos complejos. A todo esto se le debe añadir su condición como marcador del entorno, influye en el urbanismo que le rodea, lo transforma y/o regenera. No sólo se caracterizan por su importancia artística y cultural, también resaltan sus relevancia turística, inmobiliaria, política y económica, las cuales ejercen de motor de crecimiento y mantenimiento de dichas instituciones en muchos casos.

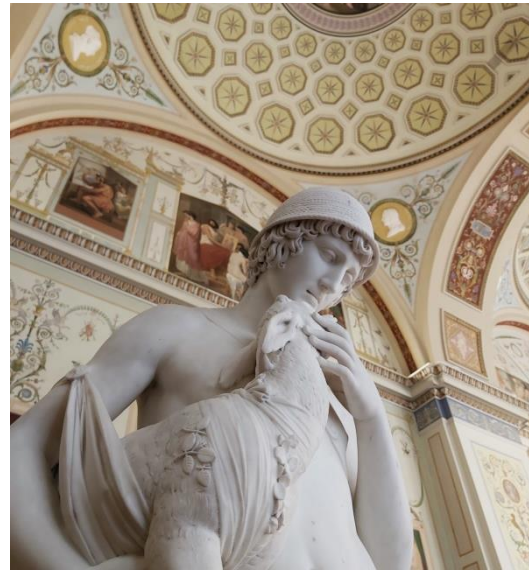


Fig.11 Sala de exposición Museo del Hermitage



Fig.12: Sala de exposición Museo Guggenheim Bilbao



## 2.2 ¿Qué entendemos cómo arte?

*“El hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él pues es el único cuyas producciones «evocan a la mente» una idea distinta de su existencia material.”*

Erwin Panofsky



Fig. 13: Hyacinthe Rigaud - “Retrato de Luis XIV, el Rey Sol” (1701)



Fig. 14: Francisco de Goya –“Vuelo de Brujas” (1898)

Durante mucho tiempo, para muchas comunidades, aquello que hoy en día agrupamos dentro del concepto de arte, se concebía como un medio para poder transmitir algunas formas de pensar propias mediante representaciones reconocibles y fáciles de identificar para el resto. Cada comunidad contaba con una serie de simbologías identificativas que las diferenciaban.

La invención de la imprenta<sup>15</sup> en 1448 implicó un cambio en las artes visuales dotándolo de un imaginario común que permitieran transmitir unos discursos dominantes (hegemónicos) para lograr ese fin.

Hasta este punto los encargados de la producción de estas imágenes pertenecían a los gremios de artesanos, profesionales especializados cuyas habilidades no implicaban necesariamente un inherente estatus social o riqueza. Se trataba mayoritariamente de personas que se dedicaban a producir sin aplicar, en muchos casos, los rasgos creativos identificativos del sujeto creador tan distintivos que relacionamos hoy con el arte.

No es hasta el ascenso de la burguesía como clase dominante en la sociedad cuando los artistas empiezan, poco a poco, a desligarse de los artesanos adquiriendo personalidades y reconocimiento público que les permite un mejor estatus social.

<sup>15</sup> Imprenta: método mecánico destinado a reproducir textos e imágenes sobre papel, vitela, tela u otro material.

A día de hoy algunos de los valores básicos del arte son el individualismo<sup>16</sup> y el dinamismo<sup>17</sup>. En una sociedad donde las relaciones se basan, en muchas ocasiones, en una relación capitalista de las producciones, con el artista como creador y vendedor de su arte. El dinamismo se refleja en la ampliación constante que se produce en los mercados y su demanda junto con una tecnología que no deja de evolucionar influenciando las técnicas de producción empleadas y de posterior interacción con el público.

Gracias al continuo desarrollo y evolución de la sociedad capitalista y de su economía la producción cultural y artística del artista ya no está únicamente ligada a las clases más hegemónica de la sociedad pudiendo dejar de lado el dominio de las imágenes religiosas o de glorificación a las clases más acomodadas. Se incorporan así no sólo nuevas formas de producir y representar la sociedad sino el abanico de realidades representadas, sus formas de vida y las relaciones sociales. Este cambio implica una transformación y revisión del imaginario colectivo establecido hasta ese momento y de las imágenes y símbolos que lo configuran.

Tras la aparición de los museos en el s. XVIII el arte de carácter no religioso pasa a ser también público debido a la anteriormente mencionada separación del arte y la religión. Este hecho permite historiar y dotar de espacios de exposición a estas nuevas corrientes impulsadas por el capitalismo y las constantes evoluciones de los métodos de representación y de

contenidos. Lo que se denomina en este punto como "alta cultura" se desliga de la considerada como "baja cultura"<sup>18</sup>. Los patrimonios artísticos pasan de formar parte del ámbito privado y sus colecciones a exponerse al público.

El arte como bien público se establece en el momento en el que se monumentaliza y se ve desprovisto de posible valor de cambio, su valor pasa a ser cultural, al salir del circuito de consumo de mercancías y pasando así a formar parte de historiografía del arte y de aquello que representa.

Es en el s. XX, y gracias al crecimiento de la esfera pública del arte, que los museos y galerías empiezan a ser no sólo instituciones culturales dedicadas a la exposición y conservación del arte sino también a su venta, instituciones con carácter comercial reformulando las limitaciones establecidas hasta el momento de valores del arte como el de uso y el de cambio.

Los creadores empiezan a diferenciarse del resto no sólo por su destreza y talento naturales para crear sus obras, sino que destacan también sus cualidades propias, estas otorgan a sus creaciones un toque distintivo y cautivador como una forma de *talento no racional o transmisible*.

La distribución y consumo de las obras de arte se suma a su elaboración para completar el enfoque de la esfera del arte.

---

<sup>16</sup> Individualismo: posición moral, filosófica, política o ideológica que "enfatisa la dignidad moral del individuo"

<sup>17</sup> Dinamismo: sistema filosófico que considera el mundo corpóreo como formado por agrupaciones de elementos simples, realmente inextensos, y cuyo fondo esencial es la fuerza. Cada hombre está inmerso en una cultura, de ella depende y sobre ella influye.

---

<sup>18</sup> Alta Cultura: valoración de ciertos productos artísticos y culturales (especialmente obras de arte, obras literarias y obras musicales) para ponderarlos como los de más alta estima. También designa a la sofisticada cultura de las élites por oposición a la cultura de las masas, identificable con lo que puede denominarse baja cultura.

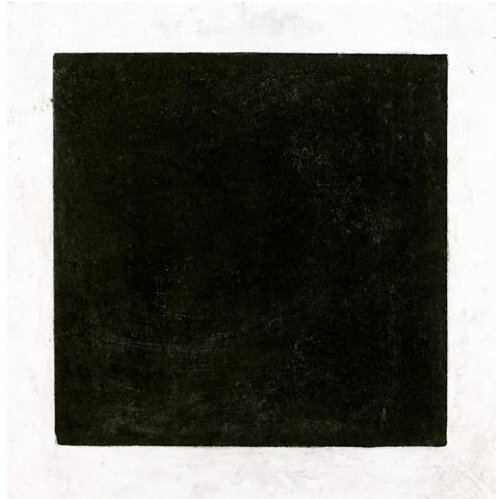


Fig. 15: Kazmir Malévich<sup>19</sup> – Cuadro negro sobre fondo blanco

Es en este punto en el cual se empieza vislumbrar con mucha evidencia la influencia del artista como personaje creador. Se crea una que genera influencia, pasa a convertirse en una mercancía incluso, como es el caso de las obras del artistas como Banksy<sup>20</sup>. Se introduce la creación artística, como parte de un proceso de socialización, el valor de cambio. Los procesos de distribución y reconocimiento de la obra se añaden para legitimarla y ubicarla así en el mercado. Es mediante este proceso de transformación de la obra en una mercancía en el que esta pasa a ser un producto público. Esto se desliga un poco de las anteriores concepciones romantizadas del arte como algo puro que no se vende, trasciende más allá.

---

<sup>19</sup> Kazmir Malévich: pintor ruso de origen polaco, creador del suprematismo, uno de los movimientos de la vanguardia rusa del siglo XX

<sup>20</sup> Banksy: seudónimo de un artista de arte urbano británico que por medio del “stencil”. Se trata de artista callejero, pero sobre todo es un activista político con mucha repercusión social y mediática.

Se puede producir, en algunas ocasiones diferencias o incluso contrariedad entre lo que el artista pretende transmitir y aquello que el receptor percibe y siente como espectador. Para poder conjugar la visión del artista con su posterior interpretación

(en el caso de que sea preciso que ambas coincidan) se debe establecer la creación artística dentro de un marco discursivo artístico. Es en este punto en el que es clave introducir la educación artística para poder apreciar algunas obras y colecciones. Existe el debate sobre en qué modo afecta la educación previa en nuestra experiencia artística, puede ayudar a comprender o nublar la percepción de esta, en algunas es necesario para entender aquello que pretende transmitir y en otras la experiencia desde la falta de conocimientos potencia este encuentro.

Se enfoca la producción hacia los objetos como medios para la experiencia, una experiencia enfocada a ciertos grupos de interés o “targets”<sup>21</sup> en concreto. Estos elementos están ligados a una marca y con ello a un estilo de interacción social, estos objetos pasan a asociarse a experiencias estandarizadas. Esto deja de lado la subjetividad del individuo, dando paso a una reducción de autonomía que venía ligada a los procesos previos y sus producciones culturales que permitían un ambiente crítico. Este hecho genera movimientos contraculturales que cuestionan estos comportamientos derivados de la influencia del capitalismo en la sociedad.

---

<sup>21</sup> Targets: En marketing, el target consiste en el grupo de consumidores cuyas características, deseos y necesidades se adecúan más a los productos y servicios que ofrece una marca en concreto. También se le denomina público objetivo

La creación artística moderna se definía y justificaba por medio de su capacidad de generar un discurso crítico. Al establecer la cultura como mercancía, tras ligarse a la industria del ocio y el entretenimiento, el discurso crítico se desdibuja. También son los propios creadores de arte contemporáneo, en general, quienes aceptan este hecho, retirando parte del contenido ideológico o reflexivo de sus obras. Se elimina el carácter crítico para incrementar la rentabilidad de las creaciones. Muchos artistas se centran en la creación de un sello propio identificable que puede o no venir acompañado de un discurso característico, haciendo que la autoría pase a ser el elemento destacable por encima del trasfondo discursivo. Muchos elementos visuales que hacen reconocible al artista en sus obras. En este punto se reformulan conceptos inherentes al arte y los códigos de representación y legitimidad de la cultura.

### 2.3 ¿Qué relación existe entre estos dos conceptos?

*“(...) el arte lo hace en realidad el público, en esta relación del objeto con el espacio, por medio de la exposición, lo que le da verdadero sentido plástico”*

Marcel Duchamp

La relación entre la arquitectura museística y el arte que contiene ha evolucionado al mismo tiempo que lo hacían ambos conceptos. La relevancia de la forma y de la función en las instituciones museísticas ha incitado diversidad de formas de resolver dichos proyectos arquitectónicos.

El debate de si la forma sigue a la función o es al contrario no es algo nuevo o inherente a los museos, responde a la arquitectura y a su finalidad funcional. Arquitectos como Frank Lloyd Wright defendían que estos dos conceptos no debían estar superponiéndose, debían trabajar de la mano en toda arquitectura para poder lograr un buen resultado innovadoramente formal y funcional al mismo tiempo.

La forma de pensar los museos y diversos espacios expositivos de artes plásticas ha estado influenciada por la evolución del arte en sí, su contenido, y por la depuración de los conceptos arquitectónicos y necesidades formales de estas instituciones, el contenedor. El tipo de producción artística y las corrientes arquitectónicas se entrelazan.

Durante mucho tiempo la producción artística estaba ligada e influenciada por sus fuentes de financiación, la nobleza y el clero. Tras desligarse de estas clases acomodadas las obras cobran nuevo enfoques y dimensiones. El espectador se mantiene en una posición de observador respecto a las producciones artísticas pese

a la incorporación de estos nuevos valores y significados, esto viene dado, en parte, por la concepción de los museos hasta este momento como lugares de conservación y sacralización del arte.

No sólo eran las propuestas artísticas contemporáneas las que evolucionaban, a causa de las nuevas técnicas y conceptos integrados, también los espacios de exhibición y la forma de relacionarse con ellas. Estas nuevas necesidades expositivas conllevan a su vez nuevas necesidades espaciales para poder materializarse correctamente. Muchas obras requieren de un dialogo entre la obra y los espectadores que implica, en general, un búsqueda de espacios alternativos que lo hagan posible al mismo tiempo que se fomenta el aspecto anti-institucional de estos y que permita que el receptor se desprenda de las normas de interacción con el arte preestablecidas para poder experimentar e interpretar las colecciones de una forma más “libre” y propia. Se enfatizan aquí las cualidades improvisadas e inesperadas del arte junto con lo efímero de estas experiencias.

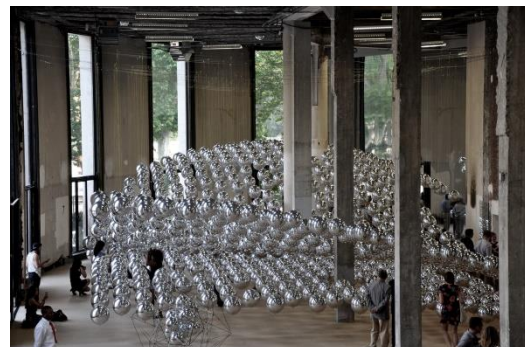


Fig. 16: Exposición “Balloons” Palais de Tokyo, París

Los principales elementos que conforman y definen la relación entre el arte y la arquitectura y que ha provocado que esta haya ido cambiando y evolucionando a lo largo de la historia son los aspectos sociales de la época, los cambios de estilo o corriente arquitectónica, las mutaciones internas, museográficas, de las propias instituciones como la mejora de las condiciones lumínicas en las salas expositivas y las necesidades espaciales de las colecciones expuestas.

La obra plástica<sup>22</sup> y la arquitectura solían apoyarse la una en la otra en planteamiento y métodos. Un ejemplo de interrelación de arquitectura y arte en un mismo elemento lo encontramos en los capiteles, tienen la misión estructural de transmitir una carga a un punto, por ello, a la hora de elaborarlos se deben conocer los esfuerzos internos que tendrá que soportar. Los escultores debían tener conocimientos sobre el trabajo interno de estos elementos arquitectónicos estructurales y que se ven reflejados en unas geometrías óptimas de piedras cinceladas que responden a los requerimientos estructurales.

En el caso de los ábsides los pintores debían tener conocimientos de cómo la forma esférica de este elemento arquitectónico influiría en la perspectiva y percepción de sus obras.

Las colecciones expuestas en edificios como palacios (alta arquitectura) durante los s. XVI-XVII reflejan la intención de la obra artística de disponerse en la arquitectura mediante la geometría, se acomodan en las piezas que conforman los espacios al tiempo que se rigen por ritmos y dimensiones establecidas que permite que la percepción sea la adecuada según dichas pautas, las cuales siguen en muchos casos criterios geométricos espaciales.

Con la llegada del barroco<sup>23</sup> las creaciones artísticas pasan a ser un componente arquitectónico más, un ornamento, esto permite una unificación de ambos elementos. Ejemplos de ello serían el diseño ornamental de los elementos estructurales y superficies de edificaciones como el Palacio de Invierno de San Petersburgo, sede del Museo Hermitage; o las fachadas del Museo del Louvre, en París.

Las paredes “limpias” del neoclasicismo<sup>24</sup> y la eliminación de los elementos arquitectónicos ornamentales que rodeaban a la obra provocan que en muchas ocasiones podamos ver que las paredes de las instituciones museísticas del s. XIX se encuentren llenas de obras, lo que genera un problema de percepción de las obras pero no por ello eran distribuciones aleatorias, estas estaban pensadas y distribuidas según proporciones y las interrelaciones generadas entre ellas.

---

<sup>22</sup> Artes plásticas: Las artes plásticas son aquellas artes que utilizan materiales capaces de ser modificados o moldeados por el artista mediante distintas técnicas para crear una obra. Son aquellas manifestaciones del ser humano que reflejan, con recursos plásticos, algún producto de su imaginación o su visión de la realidad.

---

<sup>23</sup> Barroco: estilo arquitectónico realizado en los siglos XVII y parte del XVIII (1600 a 1750), caracterizado por la profusión de adornos en contraposición con el estilo sobrio del Renacimiento clásico.

<sup>24</sup> Arquitectura neoclásica: estilo arquitectónico occidental que produjo el movimiento neoclásico que comenzó a mediados del siglo XVIII, por una reacción contra el estilo barroco de ornamentación naturalista así como por el resultado de algunos rasgos clasicistas nacidos en el barroco tardío.

La escuela de la Bauhaus<sup>25</sup>, caracterizada por el diseño de edificios funcionales, sencillos y libres de decoraciones, en su sección de “Técnicas Expositivas” es un ejemplo de este desarrollo de ambos elementos a través de la integración de las obras artísticas en el espacio al tiempo que se adecuaba a su época, mostrando la integración entre diseño y producción industrial.



Fig. 17: Exposición “Mondrian y De Stijl”

Cabe destacar el papel de los marcos, muy ornamentados y ejerciendo de límite de las obras, segregándolas como piezas individuales. Con la llegada de las vanguardias y artistas, como Mondrian<sup>26</sup>, estos marcos limitadores se eliminan o re-conceptualizan.

Las vanguardias de principios del s. XX aprovechan el potencial creativo de los nuevos instrumentos en la arquitectura (cine, fotografía, etc.) que les permite crear y experimentar. Entre los otros autores destacados, al artista y arquitecto ruso Lissitzky<sup>27</sup>, reformula las percepciones y planteamientos espaciales mediante el establecimiento del ojo como medio mecánico.

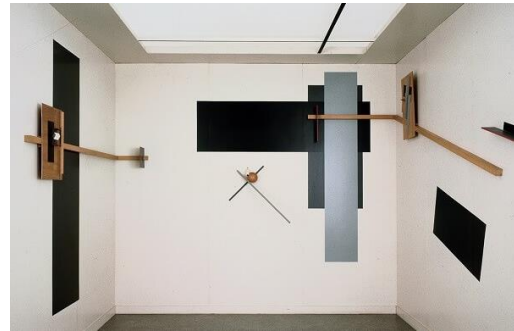


Fig. 18: “La experiencia de la totalidad” de Lissitzky

Durante el s. XVIII las exposiciones tenían una voluntad social al tiempo que académica, la capacidad de difusión del arte mediante elementos como libros distaba mucho en calidad y accesibilidad a lo que tenemos hoy en día, por ello se planteaban las exposiciones con un discurso intelectual. Todo y que podamos acceder a ciertas obras por medios audiovisuales, si no están concebidas para ser percibidas de ese modo la experiencia será limitada, en comparación con la interacción física-visual de tener la obra delante. El contexto en el que se sitúa también debe tenerse en cuenta, influye en la percepción, experimentación y/o comprensión de una obra.

<sup>25</sup> Escuela de la Bauhaus: sentó las bases normativas y patrones de lo que hoy conocemos como diseño industrial y gráfico. Esta escuela estableció los fundamentos académicos sobre los que se basa en gran medida la nueva Arquitectura Moderna, incorporando una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana.

<sup>26</sup> Piet Mondrian: pintor vanguardista neerlandés. Fue miembro de la corriente De Stijl y fundador del neoplasticismo, junto con Theo van Doesburg.

<sup>27</sup> Lissitzky: uno de los pioneros del constructivismo y el arte vanguardista que se dio en Europa durante los primeros años del siglo XX. Destacó como arquitecto y pintor, y su obra tuvo grandes influencias en todo el arte y el diseño que ha llegado después.

La relación entre obra y entorno se contempla en el diseño de la arquitectura expositiva la cual se puede plantear desde diferentes bases e intenciones. Mediante la asepsia expositiva se busca establecer un fondo liso que permita abarcar un abanico amplio de exposición de diferentes obras sin influir en exceso en ellas. Otra forma de enfocar este diseño espacial expositivo es la de establecer y componer un espacio concreto, individual y personalizado para cada obra, este método es el de la amortiguación expositiva. Existen discrepancias entre los defensores de uno u otro método sobre si es el espacio neutro o el permeable y adaptado el que permite que una obra pueda expresarse mejor.

El método expositivo ideado por el arquitecto austríaco Hans Hollein<sup>28</sup> en el Museo Municipal de Mönchengladbach, Alemania (1982), el cuál se ha convertido en una referencia del diseño Postmoderno propone definir un espacio expositivo intermedio, que ofrece a la obra unas diferentes posibilidades expositivas sin limitarse a un espacio expositivo individualizado ni demasiado neutral, esto permite exponer obras de artistas como Gordon Matta-Clark<sup>29</sup>.

El propio arquitecto define este edificio como “transitable”, en él se establece una relación entre las obras de arte expuestas y las formas de los espacios expositivos diferenciados que lo implementa. La entrada aislada, sin fachada que la acompañe está conformada por elementos de vidrio, mármol blanco y columnas cromadas que incitan la concepción de la arquitectura como obra de arte expuesta.

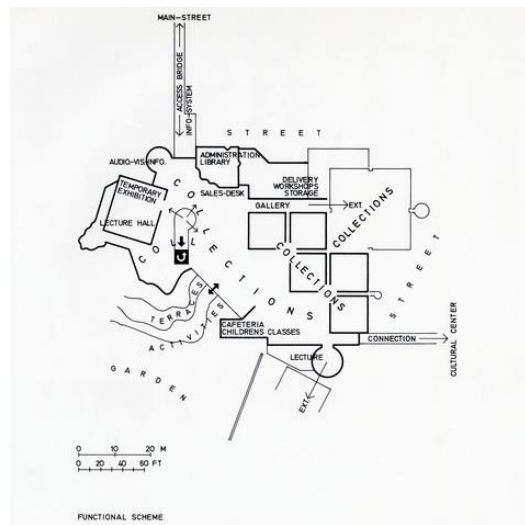


Fig. 19 Plano Museo Municipal de Mönchengladbach



Fig. 20: Sala Museo Municipal de Mönchengladbach

<sup>28</sup> Hans Hollein: uno de los representantes más cualificados del posmodernismo. “Todo es arquitectura”, fue el manifiesto del considerado el arquitecto más relevante de Austria de la segunda mitad del siglo XX y del siglo XXI. (1934-2014)

<sup>29</sup> Gordon Matta – Clark: artista estadounidense de ascendencia chilena que exploró diferentes modos de intervención arquitectónica. Se le reconoce principalmente por sus «building cuts» o «cortes de edificios». (1943-1978)



### 3. CONTEXTUALIZACIÓN, LA HISTORIA DE LA RELACION DEL ARTE Y LOS MUSEOS. CASOS DE ESTUDIO

Los espacios y la forma de plantear las distribuciones de los museos se han ido replanteando a medida que se hacían públicas colecciones privadas junto con los diferentes estilos arquitectónicos y corrientes artísticas que se han ido sucediendo desde la aparición del primer museo en el s. XVII.

La inauguración del *Museo Ashmolean* en el 1683 en Inglaterra supuso el punto de partida de la exposición de colecciones de objetos de diferentes naturalezas, históricos, artísticos, didácticos, etc. Mediante la donación de la colección privada de Elias Ashmole para su exposición al público se inició el devenir y evolución de los museos en Europa, hasta desembocar en las instituciones museísticas que conocemos hoy en día.

Las primeras arquitecturas que ocupan los museos son edificios de la alta arquitectura, mayoritariamente destinados a albergar residencias de monarcas o emperadores como en el caso del *Museo del Hermitage* de San Petersburgo o el *Museo del Louvre* de París. Durante la segunda parte del s. XVIII y tras derrocar a los gobernantes, sus colecciones privadas pasaron a exponerse en estas arquitecturas para un uso lúdico y didáctico de las mismas por parte del público.

Durante el mismo periodo del s. XVIII se llevan a cabo proyectos de edificios ya pensados para albergar museos como función de diseño. Muchas de estas propuestas vienen dadas por planes de renovación urbana, incluyen e implantan para ello centros culturales. El caso del

*Museo del Prado* de Madrid es un ejemplo de ello, aunque posteriormente (finales del s. XX) se amplió para poder albergar un mayor número de colecciones; se pretendía añadir, también, flexibilidad espacial para poder adaptarse a las nuevas corrientes de las artes plásticas.

Los proyectos museísticos desarrollados a finales del s. XX ya no buscan ocupar edificaciones clásicas existentes. Se incluye en su discurso la voluntad de dotar al contenedor de una formalidad casi escultórica. Muchos proyectos como el *Museo del Guggenheim* de Bilbao se incluyen dentro de planes de renovación urbana. Estas obras se encargan a arquitectos y firmas reconocidas internacionalmente como Frank Gehry. La iconicidad de estas nuevas arquitecturas museística provoca que se conviertan en iconos y motores de turismo, con un trasfondo motivacional político y económico.

La evolución del diseño de los museos se ha visto influenciada por un creciente interés por el modo de tratar la luz y los recorridos. Arquitectos como Rafael Moneo, en obras como el Moderna Museet de Estocolmo, han demostrado sensibilidad y voluntad proyectual mediante estos elementos; buscan crear ambientes que respondan a las necesidades de las colecciones y dar pie, al mismo tiempo, a una mayor libertad de movimientos de los visitantes.

Los nuevos requerimientos espaciales y de flexibilidad de las corrientes artísticas más recientes han provocado que, algunas, busquen su espacio fuera de los museos.

Esto viene dado por el carácter de coleccionismo y exposición didáctico de algunos museos más tradicionales. Las nuevas formas y geometrías de ejemplos más recientes también dificultan la interacción de forma y función. Edificios que se imponen arquitectónicamente a su contenido. Esto, junto con la relación de muchas instituciones museísticas con motivaciones económicas y políticas, provoca que agrupaciones de creadores y corrientes artísticas concretas busquen espacios donde exponerse, pretenden así desligarse de estas instituciones cuya función cultural ha quedado relegada a un segundo plano. Es una re-conceptualización del museo que sigue ideas de proyecto ligadas a las necesidades del arte contemporáneo y sus nuevas formas de expresión, conocidos como anti-museos. Un ejemplo sería el *Palais de Tokyo* en París, un antiguo pabellón de la exposición de París de mediados del s. XX remodelado, en 1999, por Lacatón & Vassal para albergar este nuevo uso.

Artistas, como Gordon Matta-Clark, a través de su visión y forma de plantear sus creaciones artísticas replantean las limitaciones técnicas del arte. G. Matta-Clark (se formó como arquitecto previamente) realizaba sus obras de arte mediante edificios, hacía de ellos obras de arte antes de los tiraran. Edificios abandonados o a punto de ser demolidos que adquirirían una última dimensión escultórica. Estas obras no sólo estaban pensadas para observarse, su interacción con ellas a través del movimiento al recorrer los espacios era clave; los recorridos y entradas de luz trazadas por los cortes y movimientos estructurales en estos edificios añadía una nueva dimensión a estos proyectos. Contenido y contenedor se unen temporalmente en obras como en *Conical Intersection*, realizada en París al lado del Centro Georges Pompidou (en construcción) a finales de los setenta.



### 3.1 MUSEO ASHMOLEAN

#### Oxford, Inglaterra

El museo Ashmolean fue fundado en 1683, se encuentra en Oxford, Inglaterra. Se cree que es el primer museo universitario público. El edificio original "Old Ashmolean" es un ejemplo del diseño renacentista de finales del s. XVII, fue construido entre 1678 y 1683 se atribuye su diseño al arquitecto inglés Sir Christopher Wren. El edificio de dos plantas con sótano, con muros de sillar fue construido en parte del foso de la ciudad. Posteriormente, en 1833 se añadieron las columnatas de la sala inferior.

Este edificio fue diseñado para albergar la colección de antigüedades donada en 1683 por Elias Ashmole<sup>30</sup> que había adquirido y reunido personalmente. Esta colección estaba conformada por grabados, manuscritos, fósiles y monedas antiguas entre otros objetos de valor histórico-cultural relevante. Tras ser donada, la colección fue expuesta y mostrada al público de forma permanente. La exposición fue ampliando su colección incluyendo elementos procedentes de excavaciones arqueológicas y antigüedades de diversos orígenes.

El bloque central de este edificio conforma un rectángulo. La fachada este está compuesta por pilastras angulares con un entablamento que recorre la fachada en el primer piso. La puerta central consta de friso ornamentado y un frontón quebrado. A ambos lados de la puerta se disponen columnas corintias que sostienen el entablamento.



Fig. 22: Old Ashmolean

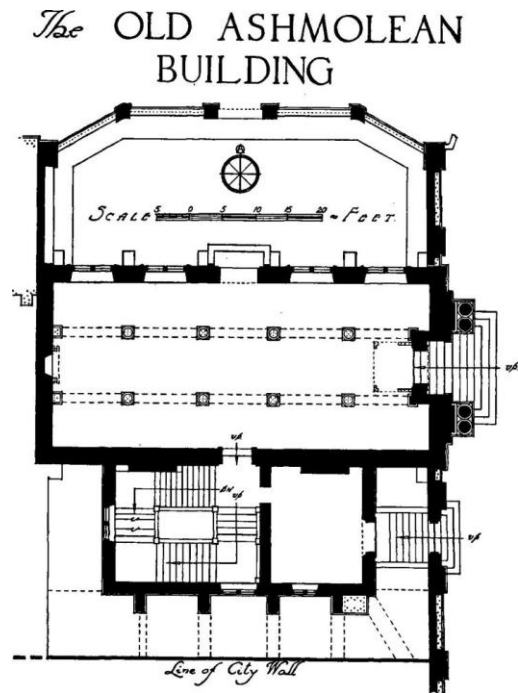


Fig. 23: Planta baja Old Ashmolean

En el primer piso pilastras sostienen un frontón sobre el vano central a ambos lados de una ventana con arquitrabe, parteluz y travesaño.

La fachada norte consta de cinco tramos con cornisa y parapeto con balaustrada. El portal central está compuesto por un arquitrabe, un entablamento enriquecido y frontón segmentado. Los vanos laterales y los del piso son similares al de la fachada este variando alternativamente frontones segmentados y triangulares.

<sup>30</sup> Elías Ashmole: un anticuario, político, oficial de armas, astrólogo y alquimista inglés (1617-1692)

En su interior, el edificio está configurado en planta baja por una serie de columnatas jónicas de principios del s. XIX. Una bóveda de cañón semi-elíptica de piedra configura la estructura del sótano.

El edificio actual fue diseñado por el arquitecto inglés Charles Robert Cockerell<sup>31</sup> y se inauguró en 1845. Se trata de un museo de estilo Victoriano Clásico<sup>32</sup> temprano. Su gran entrada, marcada mediante un pórtico imponente, evoca la imagen de grandeza y exclusividad que pretendía plasmar el arquitecto.

El museo se reformó por completo en el 2009. El arquitecto estadounidense Rick Mather<sup>33</sup> diseñó una reforma que incorporaba 39 nuevas galerías y 5 pisos, manteniendo eso si la fachada y pórtico original debidamente conservados.

Para llevar a cabo el nuevo planeamiento se propuso eliminar los edificios victorianos preexistentes detrás del edificio diseñado por Charles Robert Cockerell, estos edificios se habían construido con el fin de albergar y poder asumir el gran crecimiento de la colección. Dichas edificaciones, junto con las posteriores ampliaciones, conformaban un recorrido confuso para los visitantes.

Este nuevo espacio museístico se ha conformado siguiendo las corrientes modernas y se organiza además mediante dos ejes establecidos por C.R. Cockerell 1845 que definen un recorrido claro y unificado por el museo.

Según el recorrido realizado a través del edificio se generan diversos discursos/narrativas de la percepción de los elementos expuestos.



Fig. 24: Visual entre plantas escalera

<sup>31</sup> Charles Robert Cockerell fue un arquitecto, arqueólogo y escritor inglés. (1788-1863)

<sup>32</sup> Estilo Victoriano Clásico: se caracteriza por ser romántico y gótico. Se impuso durante el reinado de la reina Victoria de Gran Bretaña desde mediados y finales del siglo XIX

<sup>33</sup> Rick Mather: arquitecto nacido en Estados Unidos que trabajaba en Inglaterra. (1937-2013)

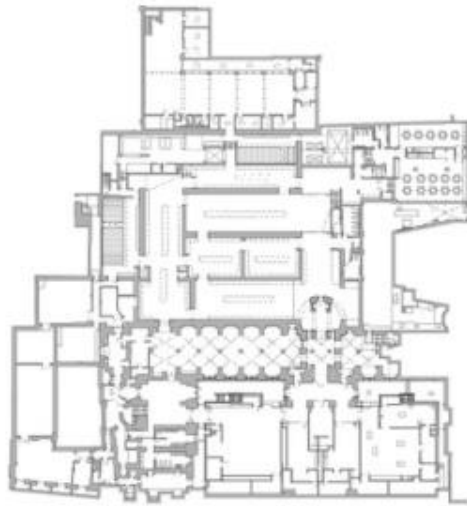


Fig. 25: Plano en planta de Semisótano

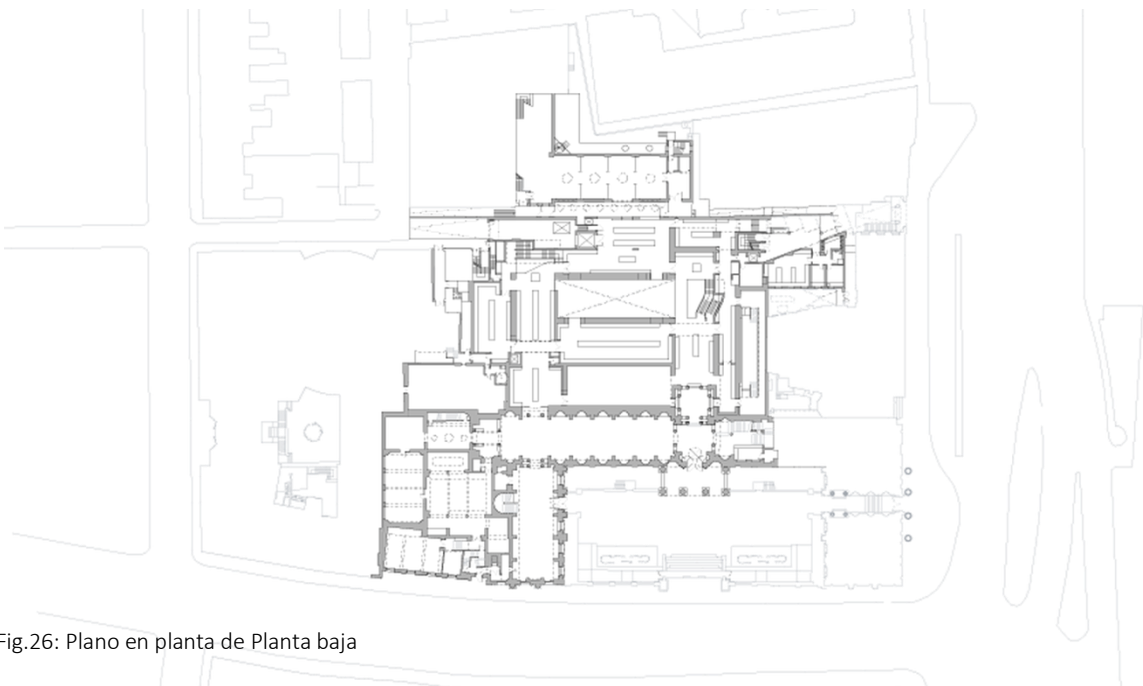


Fig.26: Plano en planta de Planta baja



Fig.27: Plano en planta Primer piso

El proyecto combina los espacios de doble y simple altura de las distintas galerías, las pasarelas junto con las dos escaleras principales ejercen de conexión. A los extremos de las escaleras se disponen unos pozos de luz que introducen la luz natural en las salas de las galerías

La luz natural se tiene en cuenta a la hora de diseñar esta reforma como es el caso de las escaleras, iluminadas de forma natural mediante ventanales y claraboyas que permiten la filtración de la luz hasta la planta baja.

Esta nueva edificación, permanece oculta a la vista desde la calle tras el edificio de C.R. Cockerell. Al acceder los visitantes encuentran un amplio y luminoso atrio central, con una escalera de cinco tramos que asciende hasta la primera planta.

Tres fases conformaron la ejecución del nuevo planeamiento para la reforma del Museo Ashmolean. En la primera fase se llevó a cabo la remodelación del edificio Cockerell, se generaron nuevas galerías e instalaciones auxiliares. En el desarrollo de la segunda fase se adaptaron las galerías existentes y sus ampliaciones. En la tercera

fase se llevó a cabo la creación de vínculos entre las galerías nuevas y existentes, con servicios conectados, mejorando el tránsito y amplificando el espacio expositivo.

El proyecto combina los espacios de doble y simple altura de las distintas galerías, las pasarelas junto con las dos escaleras principales ejercen de conexión. A los extremos de las escaleras se disponen unos pozos de luz que introducen la luz natural en las salas de las galerías.

Uno de los principales motivos de proyecto fue el de la reducción del consumo energético. Las unidades de tratamiento del aire y de ventilación se pensaron con esta intención, para poder compensar las pérdidas energéticas de algunas áreas con el mejor rendimiento de otras.

La iluminación de los espacios de servicio de las galerías secundarias está conformada por sistemas de sensores, detectan el movimiento y se mantienen en reposo si no son necesarios. Con el fin de lograr un rendimiento lumínico y térmico lo más óptimo posible, se realizaron pruebas, mediante sistemas informáticos, para poder establecer cuál era el mejor sistema de modelización de la luz natural



Fig.28: Sala Expositiva New Ashmolean

### 3.2 MUSEO DEL LOUVRE, París, Francia

El museo del Louvre es el museo nacional de arte francés, está ubicado en el edificio que hasta 1682 fue la residencia de los reyes de Francia. *Le Palais du Louvre* concluyó su construcción en 1527, su diseño fue llevado a cabo el arquitecto francés Pierre Lescot<sup>34</sup>. Fue un encargo de Francisco I, Rey de Francia, quién era un gran mecenas de las artes. Este monarca buscaba, mediante del arte y de la arquitectura, reafirmar su poder. Para ello usaba las artes como propaganda.

El palacio se construyó en emplazamiento donde se encontraba una fortaleza del s. XIII, un castillo de la Edad Media del que conservaron los cimientos y parte del foso. Este edificio, de estilo Renacentista Italiano<sup>35</sup>, es de estilo clásico con un patio central cuadrado, el Cour Carré. Para el diseño de la escultura y la ornamentación Pierre Lescot contó con el escultor y arquitecto francés Jean Goujon y el italiano Paul Ponce, alumno de Miguel Ángel.

El proyecto de P. Lescot contaba de cuatro fachadas que constituían un cuadrado con un pabellón en cada una de sus esquinas. Las dimensiones de este diseño corresponderían a una cuarta parte de las que componen el Louvre actual. En 1564 se realizó la primera ampliación del complejo tras añadir una segunda residencia. Ambas residencias se unieron en 1595.

Fig.25

---

<sup>34</sup> Pierre Lescot: arquitecto francés, fue uno de los maestros de la arquitectura del Renacimiento Francés. (1515-1578)

<sup>35</sup> Arquitectura renacentista: nace en Italia durante el Quattrocento. Sus características más importantes son: Deseo de realizar edificios perfectos desde el punto de vista de "perfección técnica", basándose en cálculos matemáticos y geométricos, para obtener la máxima armonía y proporción.



Fig.29: Galería Palacio del Louvre

No fue hasta el s. XVII que, tras las remodelaciones y restauraciones de la fachada encargada por Luis XIV, el edificio adoptaría su estética actual de estricto clasicismo Barroco francés. Esta remodelación fue diseñada por el arquitecto francés Claude Perrault<sup>36</sup> y el arquitecto también de origen francés Louis Le Vau, junto con el pintor y teórico del arte francés Charles Le Brun. Este proyecto fue encargado, originalmente, al arquitecto italiano Bernini<sup>37</sup>, uno de los más famosos de la época, pero por discrepancias entre el artista y el monarca no se prosiguió con el encargo. Durante esta remodelación solo se llevan a cabo reformas en el exterior, los interiores adquieren nuevas decoraciones centradas en temáticas clásicas de aquella época como podrían ser la mitología griega o romana.

---

<sup>36</sup> Claude Perrault: célebre arquitecto, físico, mecánico, médico y naturalista francés, miembro de la Academia de Ciencias. (1613-1688)

<sup>37</sup> Gian Lorenzo Bernini: escultor, arquitecto y pintor italiano. Trabajó principalmente en Roma y es considerado el más destacado escultor de su generación, creador del estilo escultórico barroco. (1598-1680)



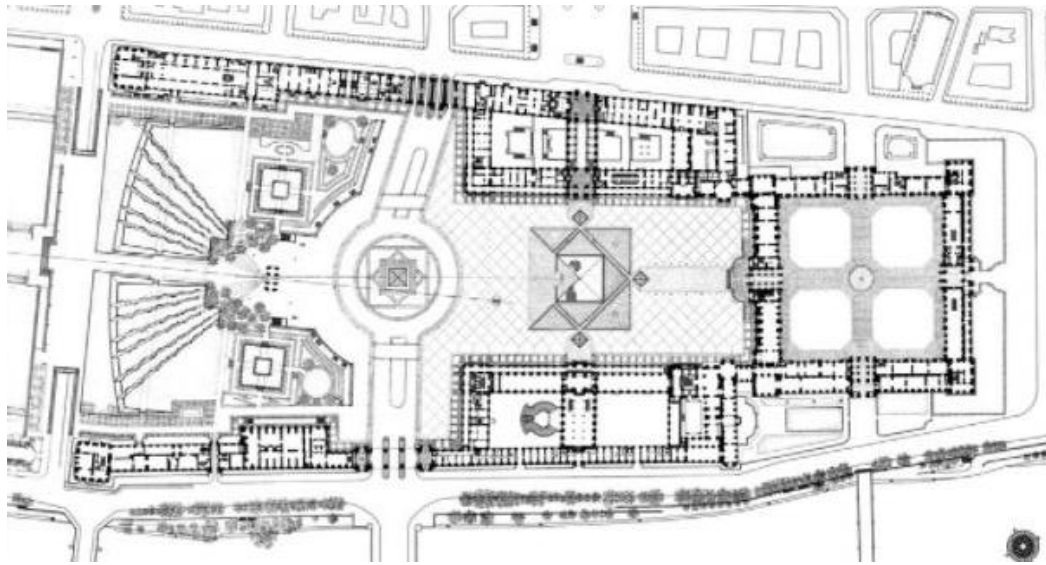


Fig. 30: Plano en planta de Planta baja

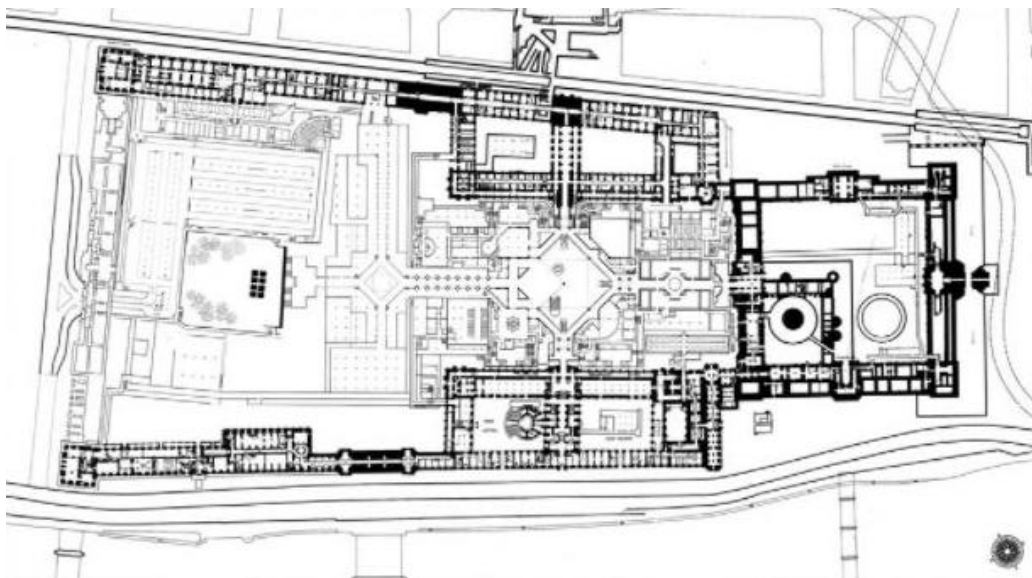


Fig. 31: Plano en planta Nivel -1

En 1680 las obras se abandonaron y la zona habitable del palacio se destinó para albergar a estudiosos, artistas y escritores.

La creación del museo del Louvre tras la Revolución Francesa<sup>38</sup> supuso el paso de privadas a públicas por parte de las colecciones de arte, expuestas para que la sociedad pudiera contemplarlas. Su primera colección estaba conformada por aquellas obras que habían sustraído a la monarquía derrocada. El Louvre fue ocupado por académicos y artistas, entre otros, en su *Gran Galería* empezaron a hacerse exposiciones de pintura y escultura permanentes abiertas al público. Pese a la caída del imperio en 1814 el Louvre conservó su función museística y sus colecciones siguieron ampliándose.

Tras su inauguración y durante el transcurso del s. XIX muchos museos tomaron el Louvre como modelo de museo nacional de arte, no sólo en Francia sino en diversos países.

Durante el s. XX se llevaron a cabo reformas y ampliaciones con el fin de poder albergar más colecciones. No fue hasta el 1981 cuando se encargó al arquitecto chino-

norteamericano Ieoh Ming Pei<sup>39</sup> el diseño de la nueva zona de recepción en el Cour Napoleón, y también una mejora de los accesos al museo como parte del proyecto gubernamental para renovar las instituciones culturales del país.

En 1989 se inauguró la Pirámide, de estilo modernista, hecha de vidrio y acero. Está rodeada de fuentes y se sitúa en el centro del patio, este elemento da acceso al interior del museo, la entrada principal original no era capaz de gestionar de forma eficiente el gran flujo de acceso. El Hall de Ingreso principal se encuentra en el subterráneo y está cubierto parcialmente por la pirámide acristalada. Este movimiento de entrar descendiendo al museo para luego ascender para recorrer las galerías de exposición fue adoptado por otros museos posteriormente, como es el caso el museo de Ciencias e Industria de Chicago, como método de distribución de los movimientos de los visitantes y dando lugar a una multiplicidad de puntos de inicio de recorrido. Estos recorridos se sectorizan en el Museo del Louvre siguiendo las divisiones de las colecciones en agrupaciones de salas y galerías.



Fig. 32: Vista Pirámide central en el Cour Napoleón

<sup>38</sup> La Revolución francesa fue un conflicto social y político, con diversos periodos de violencia, que convulsionó Francia y, por extensión de sus implicaciones, a otras naciones de Europa que enfrentaban a partidarios y opositores del sistema conocido como el Antiguo Régimen (1789-1799)

<sup>39</sup> Ieoh Ming Pei: Arquitecto y urbanista estadounidense de origen chino. Destacó como innovador esforzado en la síntesis entre elegancia formal y eficacia funcionalista, y también como gran pedagogo en universidades como la de Harvard. (1917-2019)

Junto con la pirámide principal se construyeron otras adyacentes con el fin de mejorar las condiciones de ventilación e iluminación de la zona subterránea del edificio, se incluyó en este conjunto de pirámides una invertida que introduce la luz en la zona comercial subterránea.

La construcción de estas pirámides provocó discrepancias debido a la yuxtaposición de estilos tan marcada que se creaba entre la arquitectura del palacio, clásico barroco, y las líneas modernas<sup>40</sup> de las pirámides. Este contraste de estilos se ve incrementado por la diferencia de materiales empleada. La transparencia y ligereza de la materialidad de la pirámide, acero y vidrio, choca con la opacidad y rudeza de los muros del antiguo palacio.

Mediante esta ampliación, como ocurre con otras instituciones museísticas, se buscaba poder aumentar la flexibilidad del recinto así como la cantidad de servicios que albergaba, entre ellos cafeterías, tiendas y bibliotecas.

Debido a las dimensiones del conjunto de edificaciones junto todas las salas y galerías expositivas que estas contienen, el tiempo que se requiere para poder recorrerlo por completo para poder ver todas las obras y colecciones expuestas, considerando el dedicar un mínimo de atención en este movimiento y observación del entorno y sus elementos, requeriría muchas visitas. Habitualmente los visitantes que recorren sus espacios son turistas que dedican un número reducido de horas a esta visita, por ello los recorridos que siguen suelen ser guiados por las obras más relevantes de las distintas colecciones. Puntos de atracción

seleccionados que mueven el flujo de espectadores de uno a otro pasando por encima los contenidos intermedios.

La colección se divide en ocho exposiciones que se identifican con distintos colores en los planos que sirven de guía. El edificio consta de espacios de descanso para que los visitantes puedan hacer pausas, estos puntos de descanso suelen ubicarse para que el espectador pueda hacer una pausa entre una exposición y otra. Se sectorizando las experiencias por temáticas y dejando que el visitante use el periodo de descanso para asimilar la primera antes de seguir su movimiento a través del siguiente departamento.



Fig.33: Escalera en espiral bajo la Piramide de acceso

<sup>40</sup> Arquitectura Modernista: caracterizada por su ligereza, asimetría, uso de materiales relacionados con la Revolución Industrial (cristal y acero), la decoración como elemento intrínseco a la obra y la libertad. Finales s. XIX

Se puede apreciar el cambio espacial y de carácter expositivo entre las estancias del antiguo palacio, las cuales han sido reconvertidas y donde se exponen cuadros de carácter más clásico, y las salas que ya fueron pensadas para responder a una función museística. El tipo de recorridos y el tratamiento de la luz infieren en estas diferencias, así como la materialidad y ornamentación de las salas y galerías.

Estancias como la que alberga el cuadro de la *Mona Lisa* están diseñadas de forma que sea la propia arquitectura, con paredes y acabados neutros y poco recargados, la que permita enmarcar el foco de atención y destacarlo individualmente. El cuadro de la movimientos que trazan los visitantes hasta poder llegar a ella se plantean de modo que el flujo de gente pueda ser lo más ligero posible, es un punto donde se concentran muchas personas al detenerse para contemplarla y hacer fotografías.



Fig. 34: Sala de exposición de la Mona Lisa

### 3.3 MUSEO DEL HERMITAGE,

#### San Petersburgo, Rusia

El complejo del Museo del Hermitage en San Petersburgo, Rusia, está compuesto por varios edificios construidos en distintos periodos históricos y cuyas concepciones proyectuales no responden en todos los casos a la de albergar una institución museística.

El denominado Complejo Principal alberga la colección principal. Este conjunto está compuesto por cinco edificios adyacentes interconectados: el Palacio de Invierno, el Pequeño Hermitage, el Nuevo Hermitage, el Gran Hermitage y el Teatro Hermitage. Las conexiones internas establecidas entre edificios provoca que el paso de un edificio a otro no se intuya fácilmente por el visitante al recorrer los pasillos.

El Palacio de Invierno forma parte del patrimonio cultural de Rusia, su diseño ha ido variando a lo largo de los siglos por lo que su estructura no mantiene su forma original. El autor del proyecto fue el arquitecto francés Francesco Rastrelli en 1735. El edificio originalmente fue pensado para ser usado como residencia principal de los Emperadores de Rusia. El estilo predominante es el barroco caracterizado por el arte ruso de mediados del siglo XVIII. De su diseño destacan las dimensiones, tanto por sus proporciones exteriores como por la altura de las salas interiores. El proyecto del palacio refleja la síntesis entre la arquitectura y las artes plásticas decorativas.

Tras el incendio de 1837 sólo las paredes y columnas permanecieron del antiguo palacio. Se inició un trabajo de

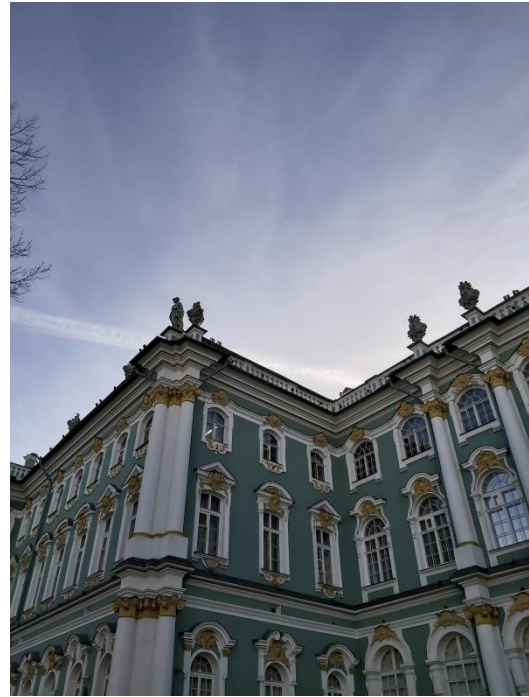


Fig. 35: Esquina del exterior del Palacio de Invierno

recuperación. Debido a que no había documentación gráfica del trabajo de diseño original no se podía reproducir el edificio tal y como se había proyectado en su construcción. El resultado de estas tareas de recuperación y replanteamiento derivó en la séptima versión del palacio.

Formalmente, el edificio está distribuido en cuatro alas con un patio central que da acceso a ellas, tres pisos con fachadas que presentan diferencias de diseño mediante detalles como la construcción desigual de las columnas. Mediante el diseño de estas fachadas el arquitecto pretendía enfocar la atención especialmente en las esquinas de la construcción.

Sus fachadas incluyen una columnata a dos niveles, se crea un ritmo vertical mediante las columnas que se elevan y donde se ubican elementos escultóricos. La decoración moldeada es amplia, mediante cornisas y arquitrabes ornamentados se crea un rico juego de luces y sombras que influye en la sensación de monumentalidad del edificio.

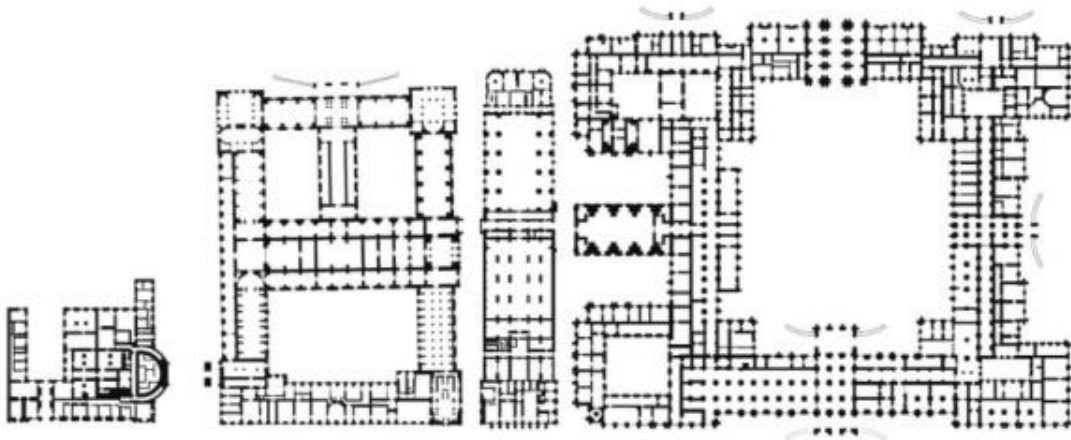


Fig. 36: Plano en planta de Planta Baja

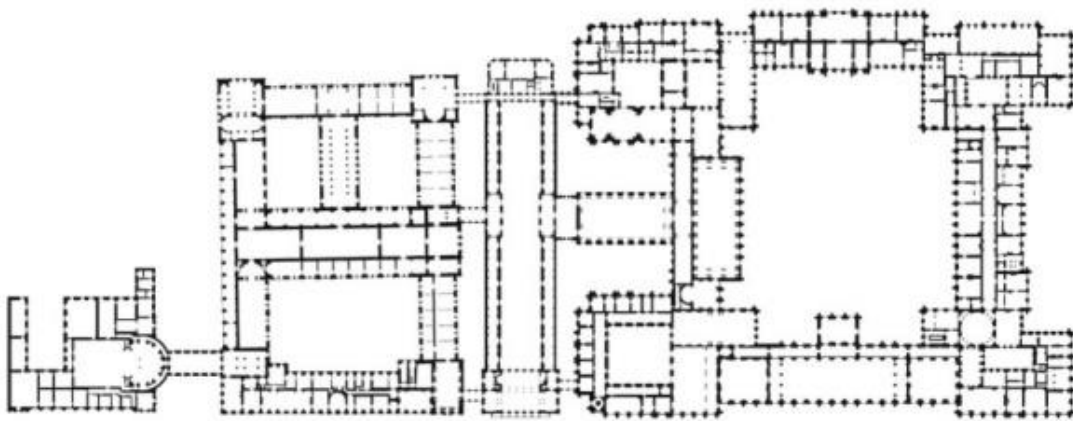


Fig. 37: Plano en planta de la Primera Planta

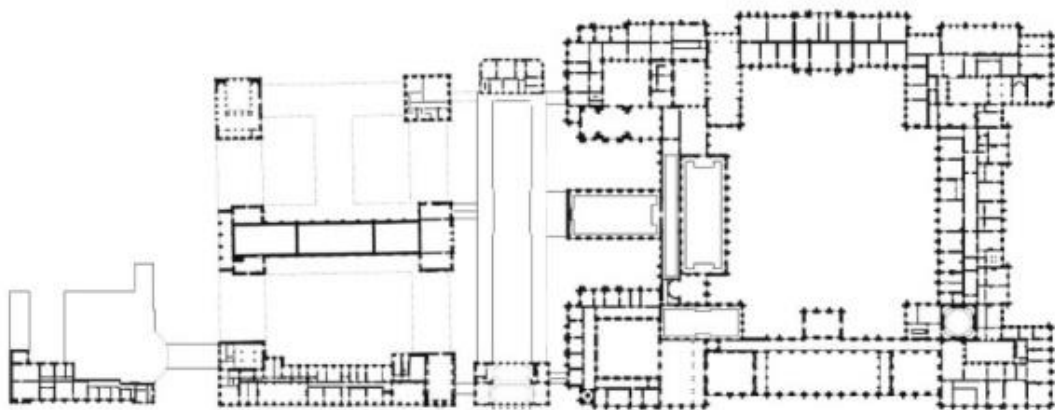


Fig. 38: Plano en planta de la Segunda Planta

La construcción del Nuevo Hermitage en 1851 supuso la inauguración del primer edificio proyectado específicamente para ejercer como sede de un museo y exponer sus colecciones. El estilo constructivo se caracteriza por disponer una estructura austera y monumental junto con una distribución equilibrada de volúmenes. El emperador Nicolás I encargó al arquitecto alemán Leo von Klenze<sup>41</sup> el proyecto de diseño de este edificio quién era reconocido en Europa por la construcción de museos. Dos arquitectos rusos Nikolay Yefimov y Vasily Stasov, fueron los encargados de llevar a cabo el proyecto diseñado por Klenze y añadieron algunas modificaciones que ayudaban a la adaptación de esta construcción en el conjunto arquitectónico previo, el palacio de invierno.

Todo y la incorporación de esta nueva construcción museística no fue hasta la Revolución de Octubre<sup>42</sup> de 1917 que el uso del edificio del palacio de invierno se cambió de residencia imperial a museo.

Las salas del edificio del museo se configuraron siguiendo la colección que iban a contener. Algunas, como la Galería de Pinturas, se dispusieron en la primera planta y consta de un tragaluz que introduce luz natural a la estancia. Las salas de la planta baja, sin embargo, responden a una decoración de estilo clásico que alberga colecciones conformadas por antigüedades y esculturas.

<sup>41</sup> Leo von Klenze fue un arquitecto, pintor y escritor alemán del neoclasicismo. Destacó como arquitecto de la corte de Baviera bajo el reinado de Luis I. (1784-1864)

<sup>42</sup> La Revolución de Octubre, también conocida como Revolución bolchevique, supuso la caída del gobierno provisional, la creación de la Rusa Soviética e inicio de la Guerra Civil Rusa (1917)

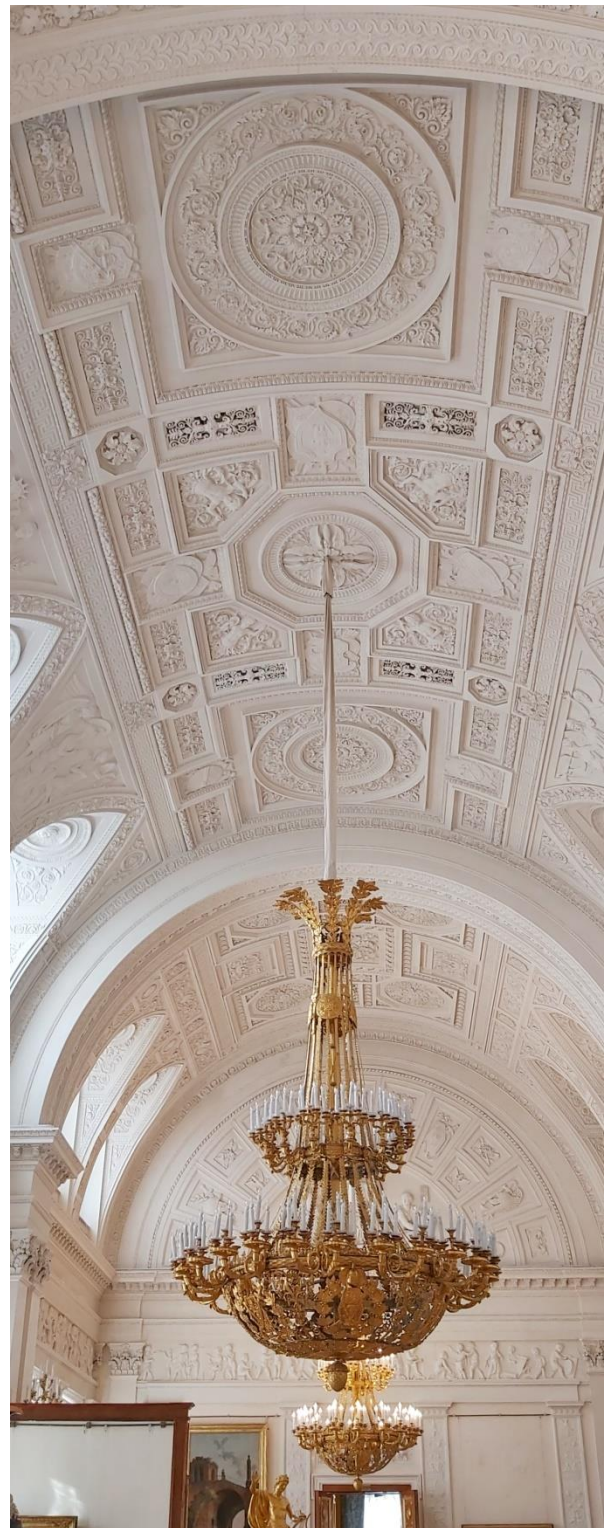


Fig. 39: Galería del Palacio de Invierno

A lo largo de las tres plantas del edificio se disponen colecciones de arte correspondientes a diferentes estilos y corrientes. Estos conjuntos de obras están divididos en periodos y distribuidos cronológicamente. El recorrido que se establece unidireccional y con un discurso establecido por la organización de las exposiciones. Las dimensiones del museo, así como la gran cantidad de obras expuestas dificultan que visitarlo una única vez te permita dedicar tiempo a todas ellas.

Muchos visitantes optan por realizar tours guiados que marcan su movimiento por el edificio estableciendo un recorrido preconcebido por los expertos que gestionan el museo y que se detiene en aquellos puntos más relevantes de cada colección.

El hall de entrada del Palacio de Invierno da acceso al primer piso mediante la escalera principal monumental del palacio.

Las estancias del palacio de invierno ahora reconvertidas en galerías expositivas están ornamentadas con gran detalle y abundancia, esto en ocasiones hace que la propia decoración de la sala se imponga a la relevancia de la obra expuesta, como es caso del contraste que esta ornamentación genera con las esculturas (blancas). Desde los detalles de los acabados de los suelos a las molduras de las paredes, los elementos que captan la atención del visitante se solapan.

Este estilo recargado contrasta con las salas de exposición de las colecciones de arte moderno. En este segundo tipo de estancias predominan las paredes neutras y un mayor distanciamiento entre las obras que permite al visitante observar individualmente cada una sin distracciones adyacentes.



Fig. 40: Acabados en madera del suelo de una de las estancias del Palacio de Invierno



Fig. 41: Galería de las esculturas



### 3.4 MUSEO DEL PRADO, Madrid, España

El edificio que hoy alberga el Museo Nacional del Prado fue diseñado originalmente por el arquitecto español Juan de Villanueva<sup>43</sup>, uno de los mayores exponentes de la arquitectura neoclásica en España y arquitecto de los Sitios Reales y del Ayuntamiento de Madrid. Este fue un encargo del monarca Carlos III y data del año 1785.

Este encargo se integraba dentro del proyecto urbanístico de la época. J. Villanueva proyectó el edificio para albergar tres usos que se organizarían mediante ejes longitudinales, con entradas independientes y aprovechando la topografía del lugar. El piso inferior constaba de una fachada corintia y se accedía desde el extremo sur. El piso inferior, con fachada jónica con acceso por norte mediante una extensa rampa. Por último, la gran sala basilical, debía albergar el “Salón de conferencias”, ubicado perpendicularmente respecto a los otros espacios y cuya entrada era un monumental pórtico dórico central. Esta última entrada, permitía mantener la independencia de los dos niveles al tiempo que resolvía la fachada sobre el Paseo del Prado.

A finales del s. XIX las obras se ralentizaron por las defunciones y/o destituciones de sus principales promotores y a consecuencia de poco interés que generaba la financiación de este edificio y su fin como templo de las ciencias.

Todo y que originalmente pensado para albergar el Gabinete de Ciencias Naturales



Fig.42: Vista exterior de la esquina del claustro de los Jerónimos, Ampliación de Rafael Moneo

terminó destinándose a ejercer como Museo Nacional de Pintura y Escultura y abrió sus puertas en 1819 por decisión de

Fernando VII. El monarca quería albergar en él muchas de las obras de las colecciones reales para que se conservaran, estudiaran y ejercieran de recreo para el público.

Las obras expuestas procedían de las Colecciones Reales y fueron ampliándose con la sucesión de monarcas como los Borbones. Entre las colecciones del Prado se encuentran obras como las Pinturas Negras de Goya<sup>44</sup>.

En su concepción como museo de artes plásticas únicamente constaba de tres salas acondicionadas para exhibir las obras, se inició entonces un proceso de adaptación de los espacios para incorporarlos al número de galerías expositivas.

<sup>43</sup> Juan Antonio de Villanueva y de Montes: arquitecto español, máximo exponente de la arquitectura neoclásica en España. (1739-1811)

<sup>44</sup> Francisco de Goya: pintor y grabador español del periodo del Romanticismo y Rococó. Entre sus obras destacan la colección de obras Pinturas Negras y Los desastres de la guerra (1773-1812)

Se sucedieron intervenciones para mejorar la calidad de los accesos, la circulación interna y aumentar el espacio expositivo, y han ido transformando su aspecto y composición original.

Debido al creciente número de visitantes y la constante incorporación de obras plásticas durante los s. XX-XXI el Prado tuvo que ir ampliando sus instalaciones y espacios expositivos hasta el punto de no poder intervenir más sobre este edificio, por ello la solución fue la de ampliar el edificio mediante un nuevo proyecto arquitectónico adyacente al original y conectado a este desde el interior. Este proyecto respondía al *Plan de necesidades del Prado*<sup>45</sup> propuesto en 1994 y que en 1995 llevó a convocar un concurso internacional.

No fue hasta 1997 cuando se establece un Plan Museográfico con la contigüidad como base y como ida principal el desarrollo del Prado mediante los edificios próximos para permitir la interconexión interna gracias al hecho de ser contiguos. Se convocó un nuevo concurso de anteproyectos por invitación, restringiéndolo a los 10 finalistas del anterior que quedó insoluto.

El ganador del concurso resuelto en 1998 fue el arquitecto español Rafael Moneo<sup>46</sup>. Entre los años 2001 y 2007, tras la finalización de la pre-consolidación de los elementos estructurales del Claustro de los Jerónimos se iniciaron los procesos de restauración y restitución de elementos existentes como la arquería para dar paso posteriormente a las obras de ampliación.



Fig. 43: Claustro de los Jerónimos

<sup>45</sup> Plan de necesidades del Museo del Prado: aprobado por el Real Patronato del Museo, en el que se destaca la necesidad de ampliar sus espacios físicos. (1995)

<sup>46</sup> Rafael Moneo: Arquitecto español. Autor de obras de reconocido prestigio internacional, es uno de los más destacados representantes de la arquitectura española contemporánea.

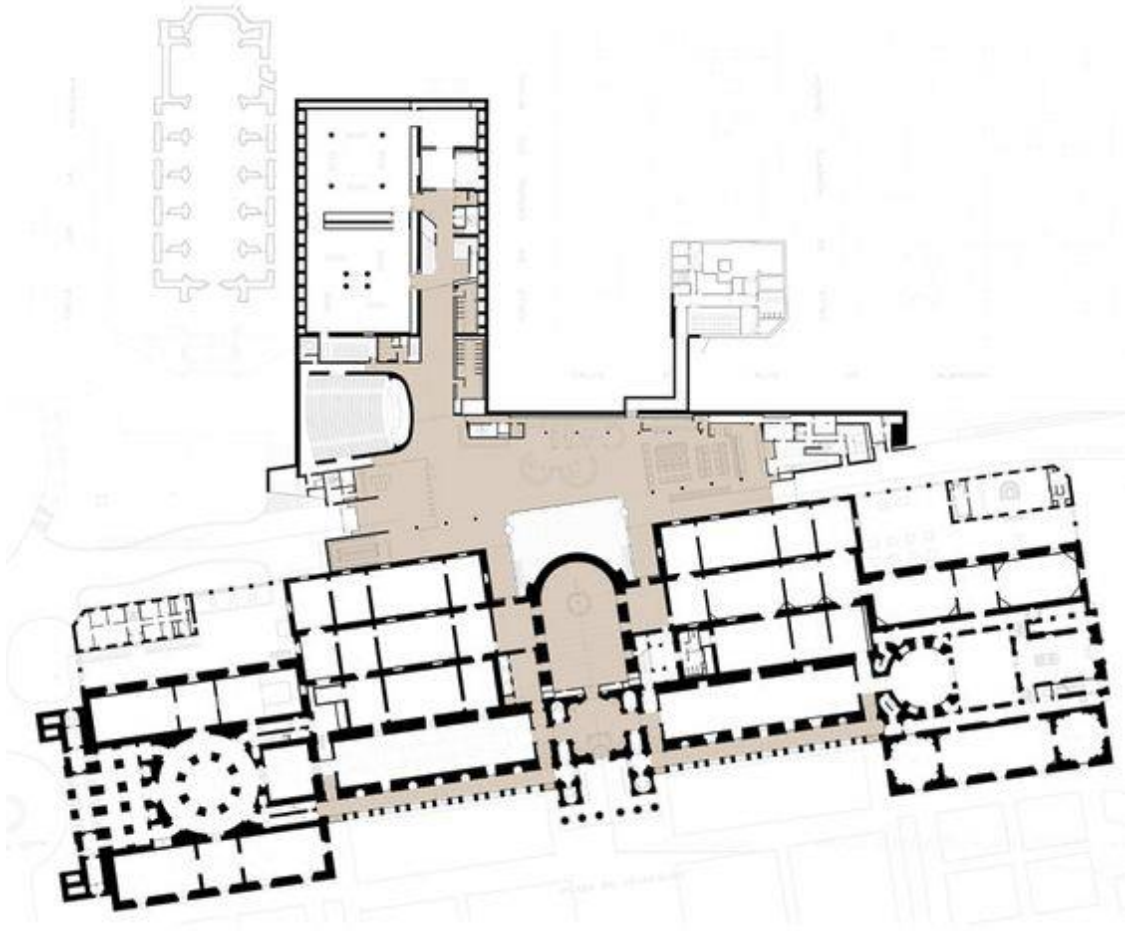


Fig. 44: Plano planta baja tras el proyecto de ampliación y reforma de Rafael Moneo

Rafael Moneo realizó el diseño respetando el antiguo edificio, su entorno y las arquitecturas colindantes (la iglesia de los Jerónimos y la Real Academia Española), proyectando un edificio de nueva planta articulada en torno al claustro de estilo barroco de los Jerónimos<sup>47</sup> cuya arquería restaurada y restituida se dispuso en su exacta composición original dentro de una camisa de hormigón y se integra de este modo dentro de la ampliación y constituye una parte fundamental de este proyecto.

Este nuevo volumen se alinea con la fachada de la iglesia de los Jerónimos y esta visualmente separado de la edificación previa mediante una plataforma ajardinada. El edificio consta de tres plantas de acceso público unidas por una doble escalera mecánica y cinco entreplantas donde se alojan los servicios internos del museo. Un amplio vestíbulo ejerce de conexión interna entre ambos volúmenes, el nuevo y el pre-existente. Se incorporan a los espacios expositivos nuevas galerías destinadas a albergar exposiciones temporales.

Un ejemplo de la forma de introducir la luz natural dentro de este nuevo volumen diseñado por Moneo es el pozo de luz<sup>48</sup> ubicado en el centro del reconstruido Claustro de los Jerónimos. Esta sala está cubierta por un techo acristalado que tamiza la luz que penetra en la estancia, dicha luz prosigue su recorrido vertical descendente, mediante un pozo de luz ubicado en el centro de la estancia transporta la luz a los pisos inferiores. Este sistema evoca diferentes tipos de iluminación y de sensación espacial

<sup>47</sup> El claustro de los Jerónimos: claustro perteneciente al antiguo monasterio de San Jerónimo el Real. Desaparecido este, hoy día está integrado en uno de los edificios del Museo del Prado. (Principios s. XVI)

<sup>48</sup> Pozo de Luz: Patio o área libre, cuya función es la de dotar a los ambientes circundantes de iluminación y ventilación natural.

ambiental, mediante un único elemento forma, estos varían según la ubicación del visitante dentro del edificio. En el piso inferior la iluminación es cenital, en el intermedio se introduce lateralmente en toda la sala a modo de iluminación ambiental mientras que en el piso superior ejerce de conector visual con las estancias ubicadas en los niveles inferiores,



Fig. 45: Claustro de los Jerónimos



Fig. 46: Sala de exposición iluminada centralmente

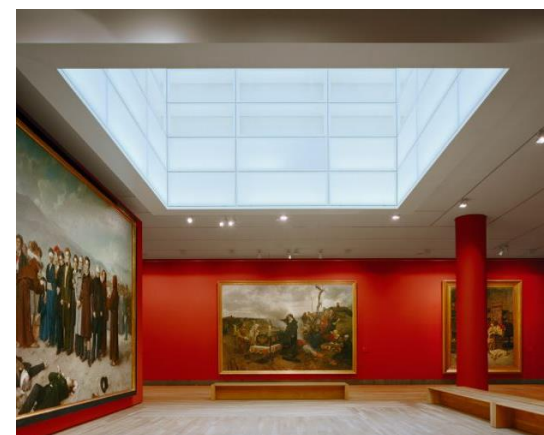


Fig. 47: Sala de exposición iluminada cenitalmente

Esta ampliación consta también de un relevante valor artístico. La escultora donostiarra Cristina Iglesias<sup>49</sup> confeccionó una monumental puerta que se ubica en el acceso al edificio de Rafael Moneo. Esta puerta está realizada en bronce patinado busca evocar un “tapiz vegetal”. Está compuesta por seis paneles, dos de los cuales son fijos y ocupan los huecos laterales, de los 4 móviles dos forman las hojas y los otros dos el umbral. Mediante un sistema hidráulico<sup>50</sup> y seis distintas posibles aberturas secuenciadas a lo largo del día se general espacios diferentes con estos paneles.

Al mismo tiempo que se ejecutaba esta remodelación, el Prado inició un proyecto de modernización impulsado también por las necesidades de flexibilizar la gestión de esta institución, para poder agilizar así su funcionamiento y mejorar sus capacidades de autofinanciación.

Por ello, actualmente, el museo del Prado está conformado por varios edificios que generan este campus museístico: el edificio Villanueva, el Claustro de los Jerónimos, , el Casón del Buen Retiro, el edificio administrativo de la calle Ruiz de Alarcón, y el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.



Fig. 48: Puerta de acceso al museo, Cristina Iglesias

<sup>49</sup> Cristina Iglesias: Escultora y grabadora, premio Nacional de artes plásticas y una de las artistas españolas más internacionales de las últimas décadas. Sus influencias y motivaciones surgen del arte y la cultura británicas.

<sup>50</sup> Un sistema de impulsión hidráulico para puertas y similares, caracterizado por un motor hidráulico del tipo de pistón conectado operativamente a dicha puerta

### 3.5 MUSEO GUGGENHEIM, Bilbao, España

El museo Guggenheim, ejemplo de la arquitectura vanguardista del s. XX, fue obra del arquitecto americano Frank O. Gehry, se inauguró en 1997 y ha ejercido desde entonces como revitalizador urbano.

El gobierno vasco inició, a principios de los ochenta, un plan de reconstrucción de la ciudad que incluía un nuevo diseño para el aeropuerto, un sistema de metro o un puente peatonal. El diseño de estas nuevas infraestructuras se encargó a arquitectos relevantes internacionales como Norman Foster, Santiago Calatrava y Arata Isozaki. Dentro de este plan de renovación urbana se incluyó la construcción de un centro cultural unido al acuerdo para traer un nuevo Museo a Bilbao, el Guggenheim, este nuevo museo pasaría a formar parte de la fundación Solomon R. Guggenheim<sup>51</sup>.

Para llevar a cabo el diseño se convocó a tres firmas. De todos los despachos invitados para desarrollar el proyecto del museo se escogió la propuesta de Frank Gehry.

Las teorías deconstructivistas del filósofo francés de origen argelino Jacques Derrida<sup>52</sup> de finales de los años 80, las cuales se caracterizaban por el bluff (la patraña) y el absurdo del movimiento vanguardista Dada, se han relacionado en cierta medida con la obra de Gehry. Este movimiento



Fig. 49 Exterior Museo Guggenheim

deconstructivista<sup>53</sup> se centra, en el caso de la aplicación arquitectónica, en un “fragmentación de la forma” a través de la evaluación de la propia inestabilidad de la geometría lo que provoca una investigación y experimentación formal. También se suman a las influencias el movimiento constructivista ruso<sup>54</sup> surgido a mediados del 1910 en cuanto a la reformulación geométrica y formal con obras como “El Monumento a la Tercera Internacional” proyecto arquitectónico del escultor ruso Vladímir Tatli<sup>55</sup>n.

<sup>51</sup> Solomon Robert Guggenheim: coleccionista de arte y filántropo estadounidense. (1861-1949)

<sup>52</sup> Jacques Derrida: filósofo francés de origen argelino, conocido popularmente por desarrollar un análisis semiótico conocido como deconstrucción. Es una de las principales figuras asociadas con el posestructuralismo y la filosofía posmoderna. (1957-2004)

<sup>53</sup> Deconstructivismo: movimiento arquitectónico que nació a finales de la década de 1980. Se caracteriza por la fragmentación, el proceso de diseño no lineal, el interés por la manipulación de las ideas de la superficie de las estructuras y, en apariencia, de la geometría no euclidiana

<sup>54</sup> Constructivismo: movimiento artístico y arquitectónico que surgió en Rusia en 1914 y se hizo especialmente presente después de la Revolución de Octubre

<sup>55</sup> Vladímir Tatlin: pintor y escultor ruso, considerado como iniciador del constructivismo, que abarcó múltiples facetas: escultura, pintura, proyectos arquitectónicos, objetos inventados, de diseño, y decorados teatrales (1885-1953)

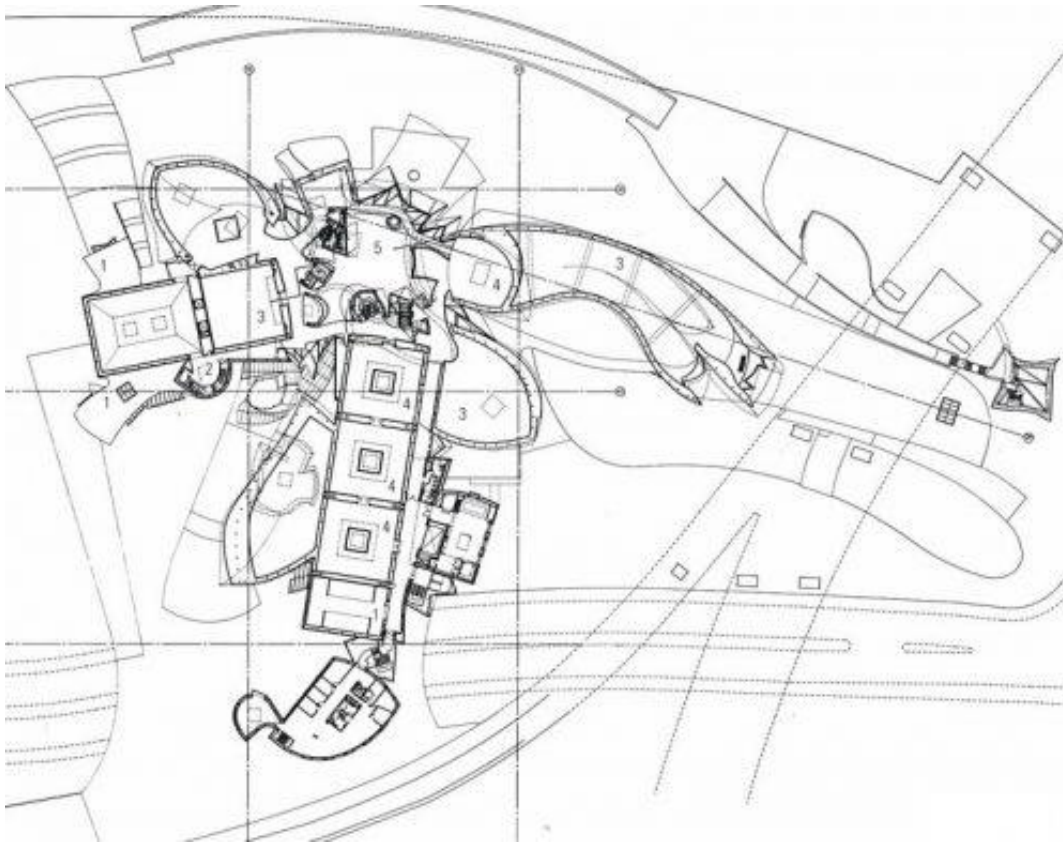


Fig. 50: Plano en planta Segundo Piso

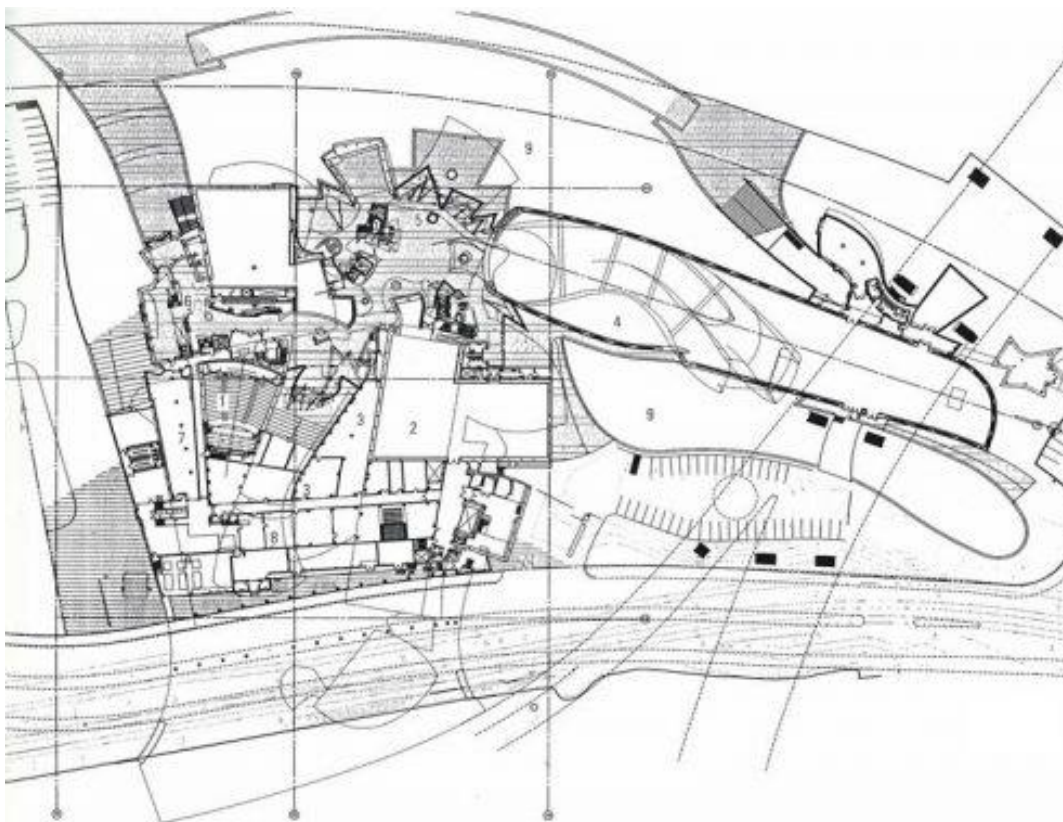


Fig. 51: Plano en planta Tercer Piso

La parcela en la que se ubica el museo pertenecía anteriormente a una fábrica abandonada a orillas de la ría de Nervión. Esta zona ha sido sometida a un intenso trabajo de regeneración urbana siguiendo el Plan de Revitalización<sup>56</sup> propuesto por el Gobierno Vasco que además busca incrementar la regeneración medio ambiental al tiempo que busca que la ciudad vuelva a mirar hacia la ría, zona que había quedado poco cuidada y abandonada. Alguno de los motores de esta regeneración es el museo Guggenheim.

El concepto y diseño del edificio por parte de F. Gehry, conocido por hacer uso de materiales poco convencionales junto con formas innovadoras, puede considerarse como una escultura, una obra de arte. Con unas formas y texturas que se inspiran en un pez, el edificio a su vez hace referencia al pasado industrial de esa zona mediante el uso y elección de materiales como el titanio y el acero.

Los volúmenes que componen la edificación están interconectados, aquellos con forma ortogonal están recubiertos de piedra (piedra caliza de tono arenoso), por otro lado los que siguen formas más orgánicas están cubiertos por titanio, este conforma una piel metálica. La conexión de los volúmenes viene generada a través de una piel de vidrio.



Fig. 52: Vista aérea Museo Guggenheim

---

<sup>56</sup> Plan de Revitalización de Bilbao: contemplaba, en forma global ocho áreas de acción: Inversión en recursos humanos, Metrópoli de servicios avanzados, Movilidad y accesibilidad, Regeneración Medioambiental, Regeneración Urbana, Centralidad Cultural, Coordinación público – privada y Acción social.



La integración del museo de la ciudad se consigue mediante un juego de alturas que hace que este no sobrepase la altura de los edificios colindantes por encontrarse a una cota más baja (16m por debajo de la cota de la ciudad). La elección de materiales y sus tonalidades colaboran de esta adaptación del edificio con su entorno urbano.

El diseño formal del edificio y sus formas orgánicas generan distintas lecturas dependiendo del punto desde el cuál se contempla, desde el río recuerda a un barco mientras que desde arriba evoca la forma de una flor. Los tonos de la capa metálica varían a lo largo del día debido a la luz que incide sobre ellos, desde tonos celestes a rojizos.

De las salas expositivas del interior del edificio podemos diferenciar un conjunto de amplias salas a las cuales se accede desde el hall, diez de ellas tienen una forma ortogonal y aspecto clásico con revestimiento de piedra, las otras nueve restantes distan formalmente de las anteriores siguiendo geometrías irregulares y con revestimiento de titanio. Un ejemplo de este segundo tipo de salas expositivas es la "Galería Pez" de 130 x 30 m sin apoyos interiores.



Fig. 53: *Galería Pez*, Museo Guggenheim

En el libro *El efecto Guggenheim*<sup>57</sup>, se hace referencia la disposición y geometría de las salas expositivas del museo diciendo:

*“El interior del Guggenheim tampoco se reduce a las obras expuestas porque su estructura poco tiene que ver con la sucesión de cámaras pintadas de blanco para catalogar del modo más higiénico posible la evolución del arte, de un movimiento o de un artista. Sólo unas pocas salas, las que se denominan clásicas, en un lenguaje interno del museo, poseen la forma del cubo y, aun así, no hay (siempre) un orden sucesivo o lineal, las paredes curvas y los estrechos pasadizos de la tercera planta (...) bombardeo de impresiones”*

Mediante la introducción de las simulaciones por ordenador para poder calcular las estructuras Frank Gehry inició un proceso de renovación en este campo haciendo uso de los avances tecnológicos.

Estructuralmente el edificio se compone de muros y techos de carga que constan de una estructura interna de barras metálicas que se ensamblan para formar un único cuerpo/esqueleto que permite resolver las formas complejas del edificio, no habría sido posible con techos y muros portantes.

Pese a que tanto contratistas como fabricantes consideraban que las formas y geometrías propuestas para el edificio no podían realizarse (por dimensiones y coste económico) F. Gehry no quería dejar de lado su diseño para hacer uno más sencillo. En este punto y recordando la teoría de Frank Lloyd Wright que sostiene que un arquitecto tiene que ser también un maestro de obras y no depender de terceros.

El acceso al edificio se realiza a través de un gran atrio muy luminoso desde el cual se organizan los recorridos del museo.

Las salas de exposición del Guggenheim varían en proporciones y formas dependiendo del tipo de obras que tengan que albergar y sus formatos. Algunas como la nave pez tienen gran altura y sus dimensiones recuerdan a los talleres de trabajo de los artistas. La iluminación es cenital aunque la percepción de esta luz natural desde el interior no sea muy evidente por la altura de la sala y que la entrada de esta se filtra a través de los estores que protegen los vidrios. El acceso de luz natural también se ve afectado por las condiciones climáticas propias de Bilbao, cielos mayoritariamente nublados que reducen el grado de luminancia.

Las salas expositivas del interior del museo son, por lo general, todas diferentes a excepción de una de galerías que se inician en la planta segunda y continúan en la tercera. Estos espacios parecen salas de corte clásico con una envolvente más compleja de lo que corresponde, en su sección se resalta la rica espacialidad que queda oculta y es difícil de percibir al recorrerlas. Los espacios están, en su mayoría, iluminadas con luz natural aunque los niveles de iluminación son tan bajos que apenas se aprecia su presencia.

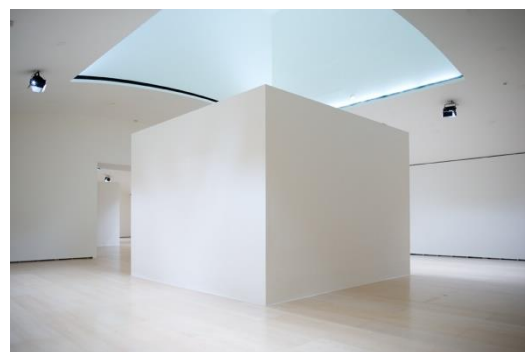


Fig. 54: Sala expositiva con paredes inclinadas

<sup>57</sup> El efecto Guggenheim Del espacio basura al ornamento Iñaki Esteban (2007)

## ***El efecto Guggenheim***

El efecto Guggenheim responde al cambio de paradigma en la concepción de los museos de arte contemporáneo en la actualidad. En el libro *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento* Iñaki Esteban desarrolla este concepto. En sus textos Iñaki Esteban se refiere a la arquitectura que diseña Frank Gehry para el museo Guggenheim de Bilbao como escultórica, un concepto proyectual de edificio como *ornamento*.

En el libro "El efecto Guggenheim" se recogen diversas características correspondientes al concepto de ornamento que se trata en ese texto y que hace referencia al elemento arquitectónico, en este caso el museo:

1. La urbanística: un equipamiento ornamental obliga a la limpieza y regeneración de sus alrededores y estética el resto de la ciudad. La implantación de un ornamento cambia los significados del espacio al que afecta. Regeneración urbana y su énfasis estético-sensorial.
2. Económica: importan los escenarios tanto o más que los contenidos (el escenario se convierte en contenido: el medio es mensaje). El efecto publicitario llega al centro de la diana si un receptor del mensaje poco avisado no sabe que se hace referencia a un refrito de la propaganda institucional."
3. Los ciudadanos: lo interiorizar como un símbolo de novedad, de lo actual y de lo venidero, como si la ciudad por tener un museo muy visitado con una arquitectura muy llamativa, estuviera un paso por delante de su entorno y en sintonía con la innovación global más puntera. Función

política. El ornamento refuerza la cohesión y el consenso ciudadano.

4. La confluencia de intereses económicos y políticos convierten el museo en una máquina productora de relaciones públicas.

Con la evolución del arte la arquitectura de los museos también evolucionó y se convirtió en algunas ocasiones en obras de arte en sí mismas. Las salas dejan de ser una repetición de espacios rectangulares los cuales se recorren de un modo ciertamente establecido; para dar lugar a salas de dimensiones y formas cambiantes cuyo recorrido viene marcado (dentro de las limitaciones) por el libre albedrío, cada persona hace un recorrido distinto y las impresiones que les transmite el edificio son muy variadas.

El plan de revitalización propuesto por el gobierno vasco, que la ciudad vuelva a mirar a la ría (después de un siglo de darle la espalada) pretendiendo darle un empujón inicial para la recuperación de la zona hasta entonces abandonada mediante la construcción del museo, se puede considerar una escultura, una obra de arte en sí mismo.

El museo como institución puramente cultural es una idea *caduca* que ya no parece acoplarse a una sociedad capitalista<sup>58</sup> dónde el beneficio se impone y dirige, en muchas ocasiones, el resto de funciones y características de un edificio público. Una institución cultural sin su parte económica y política difícilmente es prospera y puede sobrevivir al paso del tiempo.

---

<sup>58</sup> Sociedad capitalista: basada en el capitalismo que es un sistema económico y social basado en que los medios de producción deben ser de propiedad privada, el mercado sirve como mecanismo para asignar los recursos escasos de manera eficiente y el capital sirve como fuente para generar riqueza.

Función cultural cómo secundaria, debate menos peligrosos que el de poner en duda su legitimidad política y económica, mayor impacto, lo primero está dirigido y afecta a unos pocos.

*“La cultura es cuasi decorativa”*

Durante las últimas décadas se han llevado a cabo numerosas ampliaciones de museos por parte de arquitectos como Jean Nouvel<sup>59</sup> con su intervención en el museo Reina Sofía, mediante este proyecto buscaba poder ampliar los horizontes de este museo de carácter tradicional para poder acercarse a estos nuevos modelos de gestión.

Existen ejemplos como el pabellón alemán de Mies<sup>60</sup>, pero fue concebido para que el edificio en si fuese el ornamento expositivo, su función no incluía ejercer de contenedor ni llegar a usarse como un lugar habitable.

Mayor income<sup>61</sup> de visitantes no locales (% menor de interés en las obras) no locales van para completar una check-list<sup>62</sup> y subir fotos a instagram<sup>63</sup> porque les parece bonito. El poco % de visitantes locales está conformado por muchos que van varias veces al año.

¿Se podría comparar con edificios como la Opera House de Shnoetta<sup>64</sup>?, el uso del edificio y la opera quedan relegados a un segundo plano por su arquitectura.

---

<sup>59</sup> Jean Nouvel: arquitecto y diseñador francés modernista y postmodernista

<sup>60</sup> Mies van der Rohe: arquitecto y diseñador industrial germano-estadounidense. Pionero de la arquitectura moderna (1886-1969)

<sup>61</sup> Income: Ingreso

<sup>62</sup> Check-list: lista de verificación

<sup>63</sup> Instagram: red social basada en compartir fotografías y videos.

<sup>64</sup> Opera Housede Oslo: nuevo edificio de la Ópera y el Ballet de Oslo, Snohetta (2005)

Con la apertura al público del museo Guggenheim de Bilbao no sólo se inauguraba el edificio sino que se daba un paso más en el posicionamiento de Bilbao como punto de interés turístico.

*“El exceso distinguido de la fiesta recordaba que el Guggenheim se ideó como un ornamento para estilizar una ciudad brusca, feísta y en crisis. Una década después, se erige como un monumento que reinventado el uso, ahora brillante, y el esplendor de una orilla de la ría de Bilbao, antaño negra y maloliente, condenada a la roña por una fábrica en ruinas y un depósito de contenedores”<sup>65</sup>*



Fig. 55: Museo Guggenheim, Frank Gehry

---

<sup>65</sup> Cita libro “El efecto Guggenheim”

Hablar de “ornamento” recuerda al ensayo “Ornamento y delito<sup>66</sup>” del arquitecto modernista vienés Adolf Loos<sup>67</sup> publicado en el 1933 y que critica el ornamento en objetos útiles, cuestionaba el uso desmesurado y el estilo recargado y decorativo del Art Nouveau<sup>68</sup> tan extendido en la Viena de la época. Loos consideraban que se podía medir el grado de civilización de una sociedad a través de la “desaparición del ornamento en los objetos utilitarios”, aquellos elementos decorativos que no eran funcionales como los dibujos en las botas o las volutas en los edificios.

Todo y que el concepto ornamento al que hace referencia Loos en su tratado dista del que se hace referencia en El efecto Guggenheim sirve de apoyo para su análisis. En este segundo libro el autor menciona que:

*"El ornamento no se circunscribe a un motivo arquitectónico, ni a un juego simbólico con el pasado, ni a una estrategia de simple embellecimiento. La palabra no se refiere sólo a la arquitectura, ni sólo al arte, sino al fenómeno social que instrumentaliza el ámbito de la cultura, en nuestro caso la institución del museo"*<sup>69</sup>

Se podría considerar el ornamento como aquello que emerge cuando el excedente o superfluo pasa a un primer plano de relevancia, debido a un contexto próspero, y del cual la sociedad debe sacar beneficio: "La importancia del excedente"

<sup>66</sup> Ornamento y delito: Ensayo y conferencia del arquitecto modernista Adolf Loos que critica el ornamento en objetos útiles.

<sup>67</sup> Adolf Loos: Arquitecto austriaco, uno de los precursores del racionalismo arquitectónico (1870-1933)

<sup>68</sup> Art nouveau: Corriente artística y cultural que busca romper con las tendencias dominantes del momento, modernizando el arte y la cultura urbana con un fuerte sentido decorativo.

<sup>69</sup> Cita libro “El efecto Guggenheim”

El museo no responde únicamente a su concepción como edificio aislado sino que tiene una relevancia notable como generador y regenerador urbano, promueve la actividad económica y es un elemento también político en muchos casos. Con la construcción del Guggenheim la voluntad principal no era únicamente académica, mediante la promoción y el hacer accesible el arte a los habitantes, sino que ejercía de altavoz de la nueva condición de la ciudad y su renovado atractivo turístico, económico y político.

La función del Guggenheim no fue concebida únicamente como infraestructura cultural pese a que se trate de un museo, supuestamente destinado y diseñado para exhibir obras plásticas contemporáneas pero se utiliza como elemento de auto-legitimidad pese a que sus objetivos vayan más allá.

En este tipo de edificios “ornamentos” la función cultural de transmitir un saber enciclopédico queda en un punto neutro y a elección por parte del visitante de hacer uso de ella o no, no se trata de una necesidad implícita en la acción de acceder y recorrer el edificio, en este caso un museo.



Fig. 56 Vista exterior museo Guggenheim

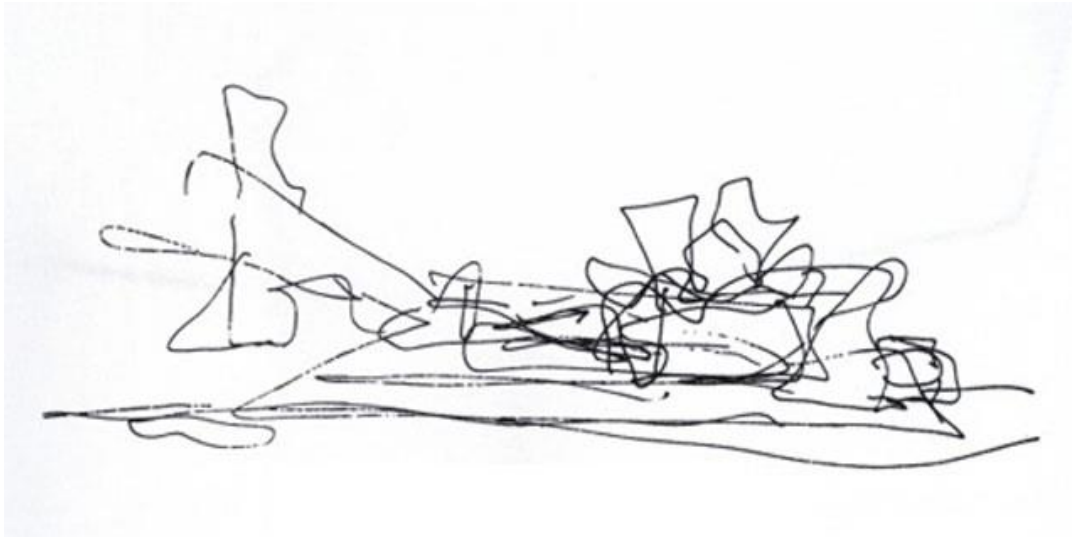


Fig. 57: Sketch Museo Guggenheim, Frank Gehry

Los puntos de relevancia extra-culturales, relacionados con conceptos económicos y/o políticos, que en un principio quedan supeditados a la influencia de la cultura como núcleo del edificio, se ponen a su misma altura e incluso la rebasan. El valor artístico queda superado por la capacidad de generar beneficios y de atraer mayores recursos y con ello mejores influencias.

Considerando, entonces, la devaluación del peso del contenido artístico (Esculturas, fotografías, cuadros y diversos tipos de instalaciones) ¿cuál es su función en la institución siendo que hoy en día todavía no puede prescindir de ellas para ser considerado como tal?

Se encarga de dar inicio el funcionamiento de la institución museológica al tiempo que sostiene el mismo peso a que se puede considerar que, casos como el del Guggenheim de Bilbao, representan más un modelo de gestión que de museo en sí.

*"Porque si bien el arte es como una fuente de energía básica que alimenta el motor del museo, la institución tiene que administrar su propio programa como ornamento, mucho más complicado que la mera exposición de obras artísticas a un público."<sup>70</sup>*

Esta condición de posición secundaria del arte frente a las formas artísticas de su contenedor viene dada por unas geometrías y diseños que se "imponen" por su excentricidad. Inicialmente la función principal de un museo debería ser la de disponer de las mejores condiciones (ambientales, estructurales, etc.) para la conservación y exhibición de las artes plásticas, pero en este caso la arquitectura del contenedor se pone a la altura e incluso un poco por encima de la relevancia del propio contenido. Muchos de los visitantes se ven atraídos por el edificio y su singularidad más incluso que por las obras que expone.

---

<sup>70</sup> Cita libro "El efecto Guggenheim"

### 3.6 MODERNA MUSEET, Estocolmo, Suecia

El museo de arte contemporáneo y arquitectura de Estocolmo “Moderna Museet” se inauguró en 1998 y es obra del arquitecto español Rafael Moneo quién resultó ganador del concurso convocado en 1991. Está situado en la isla Skeppsholmen<sup>71</sup> y ubicado al lado de un antiguo arsenal militar, el edificio Tyghuset, el cual data del s. XVII y forma parte del patrimonio histórico de la ciudad. Su construcción se llevó a cabo entre 1994 y 1997 tras la demolición del pabellón del antiguo museo.

El museo sigue un diseño arquitectónico secuenciado, construido mediante pabellones casi independientes que se encuentran individualmente coronados por linternas<sup>72</sup> (claraboyas) ubicadas a distintas alturas. Pese a lo fragmentado del proyecto este mantiene su unidad gracias a la elección de materiales y el uso y disposición de las formas que lo componen. Esta fragmentación que domina el diseño de este proyecto viene dada por la propia discontinuidad de la ciudad de Estocolmo.

Este museo, en su parte dedicada a las artes plásticas, fue pensado para ejercer de contenedor de colección de pintura y escultura suecas, así como la colección de obras de las décadas de los cincuenta sesenta y setenta y exponerlas al público. Su sección dedicada a la arquitectura debía contener y exponer de forma eficiente la



Fig. 58: Exterior Moderna Museet

colección permanente que muestra la historia de la arquitectura en Suecia y también contuviera un archivo documental abierto a estudiosos e investigadores.

En el libro *Rafael Moneo. El arte y la arquitectura de los museos* se hace referencia al trabajo de diseño diciendo:

*“La arquitectura pertenece al lugar y el lugar se define por su luz peculiar; es uno de los atributos esenciales para la comprensión del problema arquitectónico. En este caso podemos adivinar la resolución espacial a través de la luz, que se ha convertido en clave. Sin duda la tradición arquitectónica sueca refleja la condición versátil e irregular del paisaje escandinavo al haber desarrollado una especial sensibilidad hacia los matices y sutiles relaciones graduales, en estrecha relación con la calidad de la luz nórdica; una luz que no revela un espacio unificado, como en los países meridionales, sino un mundo constituido por multitud de lugares diversos. Resistiendo conscientemente a la tentación de monumentalidad, R. Moneo propone una arquitectura discontinua, articulada y respetuosa con la delicadeza de un entorno, en el que la fragmentación e intervenciones mínimas son las características más relevantes,”*<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Skeppsholmen: Pequeña isla que alberga lugares de interés cultural, como el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, Suecia

<sup>72</sup> Linterna: en arquitectura, es un elemento en forma de tubo dispuesto como remate sobre una cúpula, que mediante huecos permite la iluminación y la ventilación del espacio interior del edificio.

<sup>73</sup> “La materia intangible. Reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura” de la arquitecta española Elisa Valero Ramos

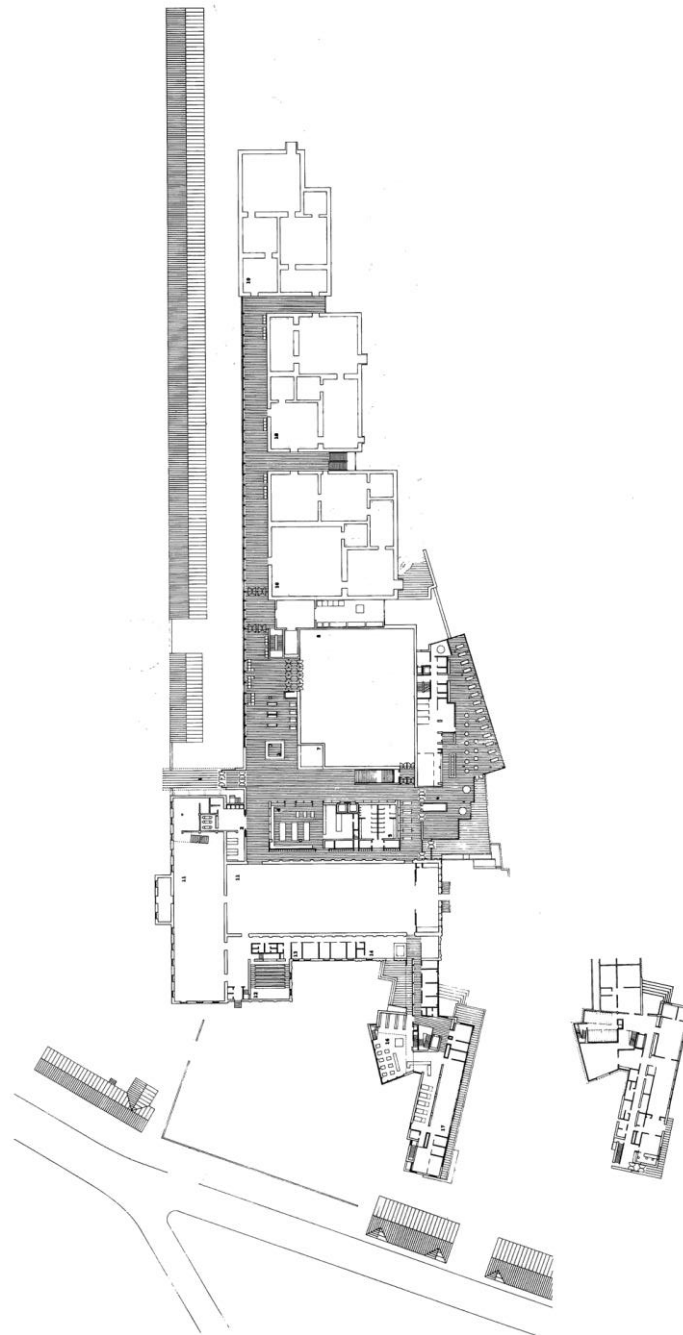


Fig. 59: Plano en planta de Planta Baja



Este museo es un claro ejemplo del interés de Moneo por el estudio de la luz cenital, desde sus posibilidades y repercusiones no sólo sobre los contenedores sino sobre los propios contenidos y su percepción, como su propia manipulación y maleabilidad.

Las salas de exposición conforman una secuencia de salas cuadradas y rectangulares cuyo techo piramidal proporciona unas condiciones ambientales y de exposición adecuadas, tanto por la iluminación como por la altura de la propia sala. Esta sala resuelve de forma efectiva la iluminación tanto natural como artificial de estas obras y que es un reflejo del cuidado estudio que hace Rafael Moneo de la luz a la hora de introducirlo en sus proyectos utilizándolo como un elemento arquitectónico más que ayuda a que los objetos y geometrías destaquen de la forma más eficiente posible.

Las cubiertas del museo tienen gran relevancia en el diseño de este proyecto arquitectónico. Troncos de pirámide de diferentes tamaños coronan cada sala. El acabado es de un color casi blanco para poder dar luminosidad al interior del edificio aprovechando así las pocas horas de luz de las que se pueden disfrutar en Estocolmo, especialmente en las épocas más frías del año cuando el rango de horas de luz diarias se reduce considerablemente.

Los tonos claros de las paredes se combinan con el roble empleado para los suelos junto con el abedul de algunos de los paneles de las paredes provocan una combinación que aporta calidez y calidad espacial a estas salas de exposición al tiempo que reflejan la luz con una intensidad agradable para poder contemplar las obras expuestas.

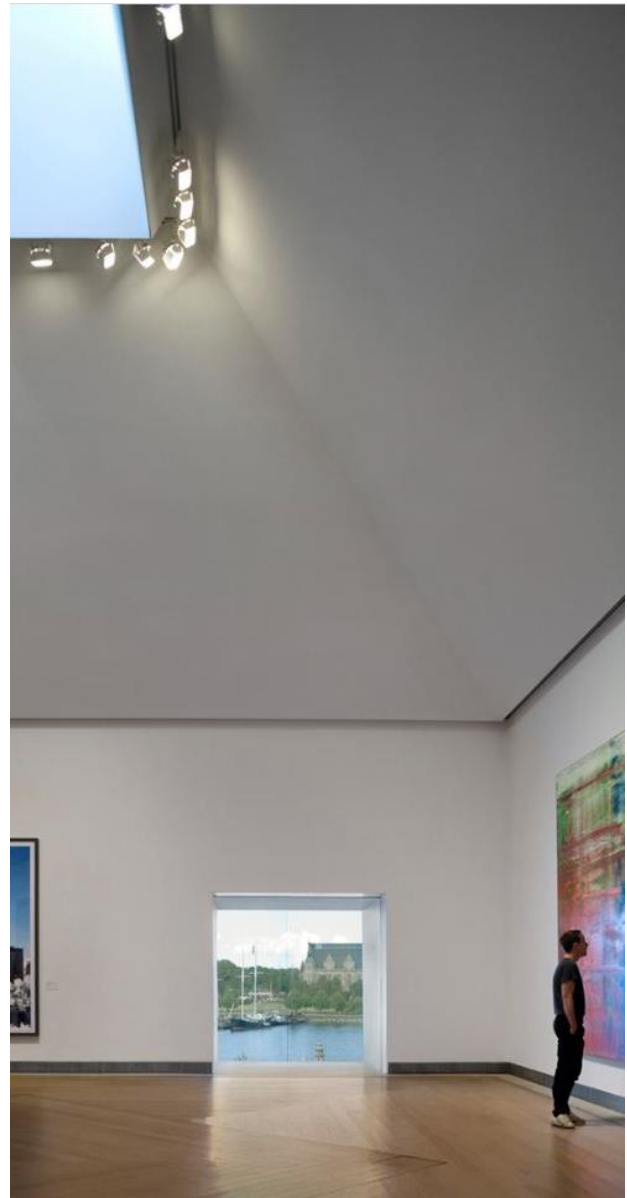


Fig. 60: Sala de exposición con visuales al exterior

El diseño de las galerías y sus estructuras vienen influenciadas por, entre otros modelos, el museo MOCA<sup>74</sup> de los Ángeles.

Tras acceder al edificio por el hall principal, el visitante puede escoger la dirección de su movimiento para dirigirse hacia el ala dedicada a la exposición de la colección de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno ubicado al norte del edificio; o bien puede encaminarse hacia el ala ubicada al sur del edificio para recorrer el Museo de Arquitectura, una tercera opción es la de visitar el ala de exposiciones temporales. Se generan tres posibles vías de inicio del recorrido a través del museo con discursos de contenido diferentes.

Es el propio vestíbulo del museo el que ejerce de enlace de ambos museos en la planta superior del edificio. Desde este punto se tiene acceso también a la zona de exposiciones temporales cuyas salas gozan de cierta independencia con el resto e incluso pueden subdividirse si la colección exhibida lo requiere.

Si el espectador decide visitar la colección de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno, ubicada en una galería abierta que permite que el recorrido incorpore vistas intermitentes al jardín así como de la Tyghuset y su austera arquitectura, esta desemboca en un conjunto de salas de exposición. Esta galería lineal anteriormente mencionada se dispone como espina dorsal del edificio, al observar las planimetrías, distribuye las comunicaciones entre espacios de almacenaje y las salas de colección permanente.

Las salas se agrupan en bloques compactos, esto favorece la presentación flexible de los

distintos tipos de colecciones. Para poder suavizar la transición entre las agrupaciones de salas, estas conexiones incluyen un espacio o elementos de contacto con el exterior. Existen variaciones dimensionales entre las salas cuadradas y rectangulares, los distintos tamaños permite una mejor adaptación y resolución de las diferentes necesidades de exhibición del museo y las colecciones temporales o permanentes.

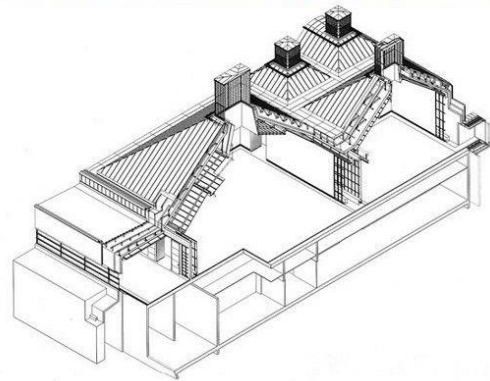
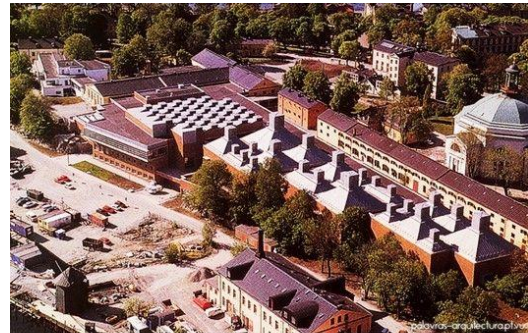


Fig. 61: Detalle en sección de las salas de exposición

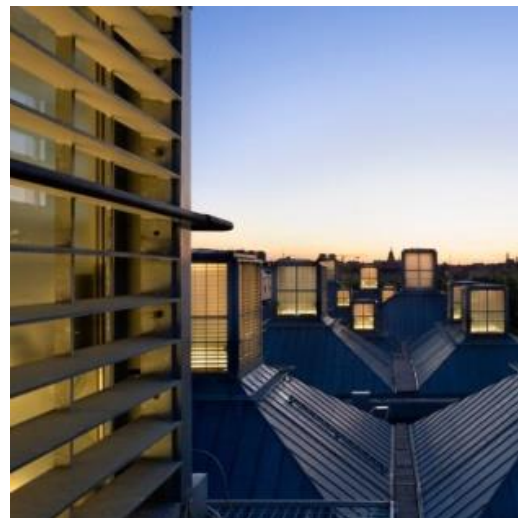


Fig. 62: Linternas de cubierta

<sup>74</sup> Museo MOCA: obra del arquitecto y teórico japonés Arata Isozaki (1987)

### 3.7 MOVIMIENTO ANTIMUSEO

Al hablar del *Anti-museo* hacemos referencia a aquellos centros experimentales dedicados al arte contemporáneo donde se promueve el uso de las artes vivas como instrumento de emancipación, desarrollando nuevas relaciones con la sociedad por medio de formas comunicativas que puedan articular nuevas y diferentes esferas contra-públicas. En estos espacios se pretende llevar a cabo un modelo alternativo de espacio expositivo. *No se trata tanto de proponer soluciones definitivas como de abrir el campo de los interrogantes.* Es la institución inacabada y transitoria donde se experimentan nuevas prácticas artísticas y nuevas relaciones sociales.

En muchos casos, tanto los artistas que recurren a estos espacios como los gestores de los mismos buscan una independización de las instituciones museísticas tradicionales y de su nuevo enfoque, intentan desligarse del impacto que liga el libre desarrollo de la creación artística. Pretenden que los artistas puedan volver a crear obras que expresen e incluyan un discurso propio cultural, político o de cualquier otra índole, que vayan más allá de objetos que sólo respondan al *branding*<sup>75</sup> del artista y carezcan de trasfondo discursivo que los caracterice.

Para poder llevar a cabo este tipo de proyectos se utilizan y recuperan edificios en su mayoría abandonados, principalmente de carácter industrial o que tengan las dimensiones espaciales internas



Fig. 63: N55. Snail Shell System. El Ojo Atómico/Antimuseo, 2003.

suficientes para poder albergar todo tipo de propuestas artísticas contemporáneas.

Ese era el caso de la Kunsthaus Tacheles, en Berlín hasta el momento del cierre de su edificio principal en 2012. Una galería de arte moderno que estaba gestionada por los propios artistas, un colectivo que creaba y exponía sus obras desde la década de los noventa. Este centro cultural surgió a raíz de la ocupación de los edificios abandonados de la ciudad tras la caída del muro de Berlín<sup>76</sup>. Estas agrupaciones de artistas defendían una filosofía de la autonomía, improvisación y espontaneidad, reflejada en la forma de habitar y crear sus obras junto con la arquitectura.

<sup>75</sup> Branding: Una marca es una identificación comercial primordial o el conjunto de varios identificadores con los que se relaciona y ofrece un producto o servicio en el mercado.

<sup>76</sup> Caída del Muro de Berlín, 9 noviembre 1989, revuelta popular producida en la capital de Alemania Oriental

Estas recuperaciones vienen impulsadas no sólo por administraciones públicas o coleccionistas, son los propios artistas que se apartan del museo tradicional los que lo promueven. Se trata de artistas cuyas obras les hacen apartarse de los circuitos oficiales de difusión artística o del centro histórico de las ciudades, ya sea por su trasfondo ideológico o por la naturaleza de las mismas. El dinamismo suele dominar este tipo de arte, se adaptan y renuevan con cada exposición efímera, la arquitectura del lugar juega un papel determinante aquí, influye en ellas del mismo modo que influye el recorrido de los visitantes.

Este tipo de nuevos centros culturales empezó a surgir tras la aparición de tendencias artísticas como el *conceptual*<sup>77</sup>, *arte povera*<sup>78</sup>, *performances*<sup>79</sup> e *instalaciones* entre otras. Estos proyectos se presentaban en naves industriales, almacenes o lofts dónde el artista tenía completa libertad a la hora de diseñar la instalación, el contenido y el entorno expositivo.

---

<sup>77</sup> Arte conceptual: la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso –notas, bocetos, maquetas, diálogos– al tener a menudo más importancia que el objeto terminado

<sup>78</sup> Arte Povera: movimiento artístico surgido en Italia en la segunda mitad de la década de 1960. Se utilizan para su creación materiales humildes y pobres, generalmente no industriales.

<sup>79</sup> Performance: muestra artística creada a través de acciones realizadas por el artista u otros participantes, pudiendo ser en vivo, documentadas, espontáneas o escritas, presentada a un público dentro de un contexto de artes escénicas, tradicionalmente interdisciplinario.

El concepto inicial de mínima intervención arquitectónica o museográfica para que esta pase inadvertida en estos espacios para poder mantener su carácter original se va desvirtuando a medida que estos proyectos se encargan a arquitectos de renombre para que los reformen y se institucionalizan las intervenciones como es el caso del Palais de Tokyo en París, del cual hablaremos a continuación.

Con la intención de mantenerse al margen de la cultura oficial y reivindicar las nuevas reinterpretaciones del arte, este tipo de espacios no suelen ser muy accesibles, consumibles. Tratan de alejarse del circuito más oficial o público de la ciudad para que el visitante tenga que esforzarse para acceder, lo que implica una voluntad normalmente impulsada por el interés del mismo.



Fig. 64: Tacheles, Berlín, Alemania

## PALAIS DE TOKYO, París, Francia

El edificio se proyectó originalmente para formar parte de los pabellones de la Exposición Internacional de París<sup>80</sup>, dedicada al tema *Art et techniques dans la vie moderne*. El Palais de Tokyo fue ocupado temporalmente por Museo de Arte Moderno de París hasta la finalización del Centro Georges Pompidou<sup>81</sup> en 1974. Una vez concluido, todas las colecciones fueron trasladadas y el monumental edificio estuvo sujeto a diferentes propuestas de transformación y de cambio de uso, entre las cuales se propuso destinarlo a contener el Palacio del Cine.

El caso del Palais de Tokyo en París, es un ejemplo de un proyecto que, formal y conceptualmente se aleja de otros con el del Centro Georges Pompidou pese a que en la mente de sus impulsores buscaba ser heredero de este segundo. En su ejecución son dos casos muy diferentes, el centro Pompidou alberga una colección en su mayoría fija mientras que, por otro lado, el Palais de Tokyo se concibe como un anti-museo y espacio de producción. El punto de conexión de ambos es el buscar ser lo suficientemente flexible como para poder responder de la manera más adecuada a las necesidades de producción y de recepción del arte de las distintas contemporáneas pese a que el contexto y la naturaleza de las exposiciones y eventos artísticos hayan variado de manera tan sustancial.

---

<sup>80</sup> La Exposición Internacional de París de 1937, oficialmente Exposición internacional de las artes y de las técnicas aplicadas a la vida moderna

<sup>81</sup> Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París, diseñado por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers (1977) Arquitectura brutalista, Arquitectura posmoderna, Arquitectura high-tech



Fig. 65: Sala de exposición del Palais de Tokyo

Proyecto impulsado por las ideas los comisarios Nicolas Bourriard y Jérôme Sans que, bajo la filosofía reformulación del concepto tradicional de museo, conciben estos espacios como lugares de encuentro, donde poder llevar a cabo no sólo la exposición sino también la producción de esas obras. Concepto que propone una reformulación de la obra de arte como objeto acabado y cuyo fin es estar expuesto para su contemplación, pasa entonces a ser un agente activo. Se trata de un relato que se reinterpreta y da continuidad a relatos anteriores, dando lugar a nuevos comportamientos y reutilizaciones de elementos productivos.

*La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genere relaciones entre personas o surgir de un proceso social, un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho.*<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Teoría de la estética racional propuesta por Nicolas Bourriard, comisario de exposiciones, historiador del arte y crítico de arte, especializado en arte contemporáneo

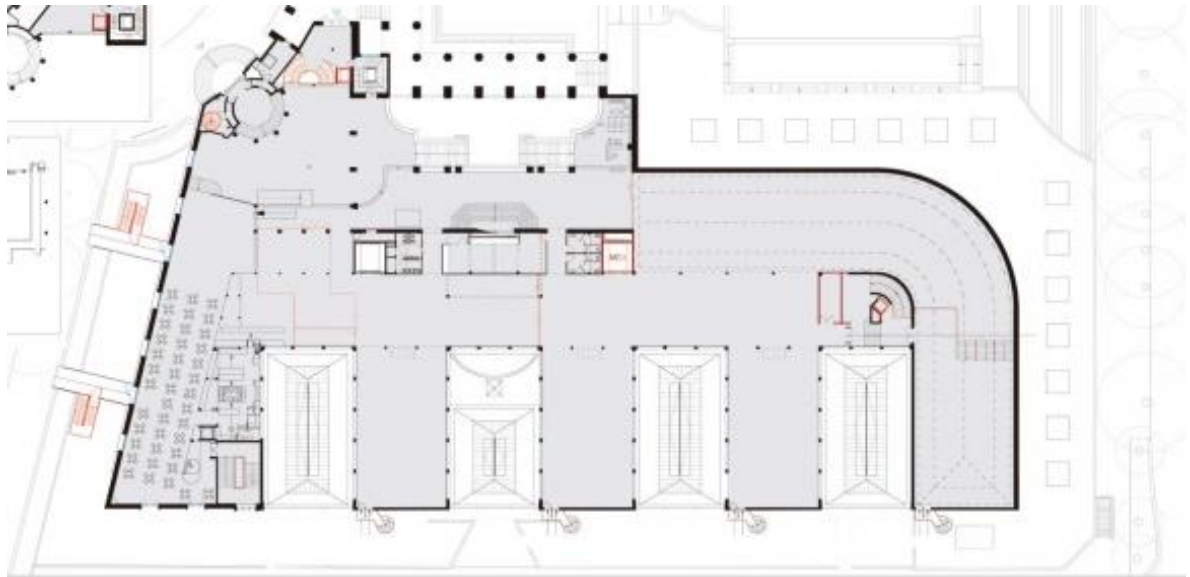


Fig., 66: Plano en planta de la Planta baja

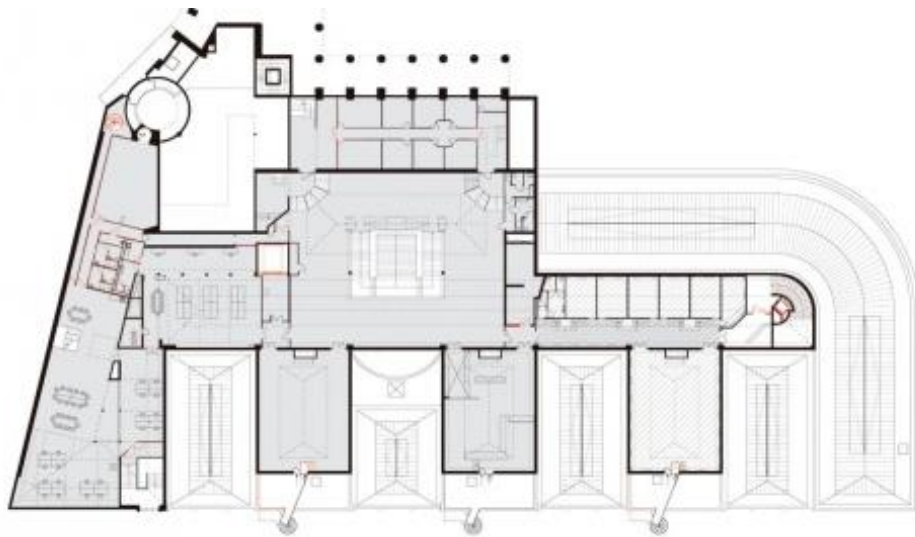


Fig. 67: Plano en planta de la Primera planta

El Palais impulsa e invita a los artistas a ocupar de diversas maneras el edificio, carente de colección permanente. Estos creadores llenan el espacio con artes plásticas y procesos de producción, algunos de los cuales se completan por la interacción del público y los recorridos que trazan por las instalaciones y el conjunto de salas expositivas.

Previamente a la intervención, a finales de la década de los noventa, el edificio se encontraba en una mala situación formal. Había sido vaciado interiormente durante el proceso de rehabilitación que se había iniciado para destinarlo a su nuevo uso como Palacio del Cine, este proyecto no se llegó a completar. Del edificio clasicista original conservaba el exterior, el interior había sido desmantelado, retirado la decoración y revestimientos originales.

Se convocó un concurso para realizar la nueva propuesta de remodelación del edificio, la propuesta elegida fue la presentada por los arquitectos franceses Anne Lacaton & Jean Phillippe Vassal<sup>83</sup>. Este concurso había sido convocado por el Ministerio de Cultura francés en 1999 con la intención de habilitar el edificio con *un lugar para la creación contemporánea* que pudiera aproximarse al público de un modo diferente al convencional y establecido en la mayoría de instituciones museísticas y acogiera las distintas formas de expresión artística actual.

En su diseño de proyecto, el cuál parte de una intervención mínima, proponían respetar la situación del monumento y el modo en que había llegado a 1999. Lacaton & Vassal buscaron inspiración en la filosofía

de planeamiento arquitectónico que busca otorgar mucho espacio abierto a la interpretación de los ocupantes del mismo, dotándolo de multiplicidad de posibilidades de uso. Con este planteamiento podían potenciar las cualidades morfológicas intrínsecas del lugar sin llegar a cubrir la desnudez del mismo, enfatizando su diafanidad que referencia a los espacios propios de las construcciones industriales.



Fig. 68: Exposición Inside en el Palais de Tokyo

<sup>83</sup> Lacaton & Vassal, y ganadores del Premio Pritzker 2021, se han destacado por su principio de "nunca demoler" y su visión de sustentabilidad entendida como un balance entre lo económico, lo medioambiental y lo social.

Para el diseño espacial de las salas buscaban encontrar un punto de convergencia del espacio flexible y mutable con su uso como contenedor y presentador del arte, los visitantes recorren las obras y espacios de exhibición con la misma libertad de movimiento con las que las creaciones plásticas ocupan el espacio. Lacaton & Vassal pretenden eliminar esa distancia entre los espectadores y las obras que se da tanto en los museos tradicionales a través de la imperfección del propio edificio, cuya informalidad puede transmitir comodidad. El proyecto parte de la consideración del espacio como un entorno que los usuarios pueden estar reconfigurando constantemente, se producen encuentros, con o sin obstáculos, libertad de uso, es el propio espacio el que mediante transformaciones derivadas de la actividad que contenga y de los movimientos que esta genere.

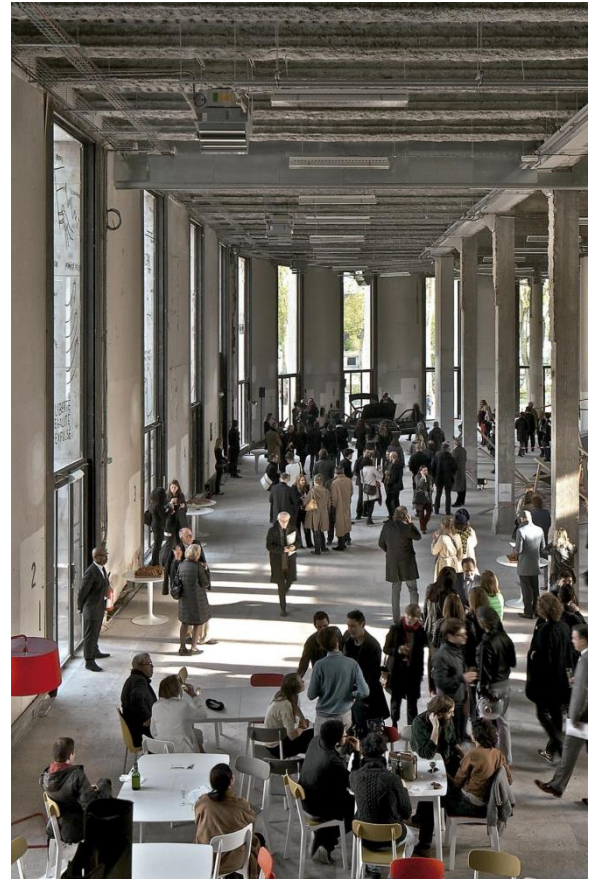


Fig. 69: Galería expositiva palais de Tokyo

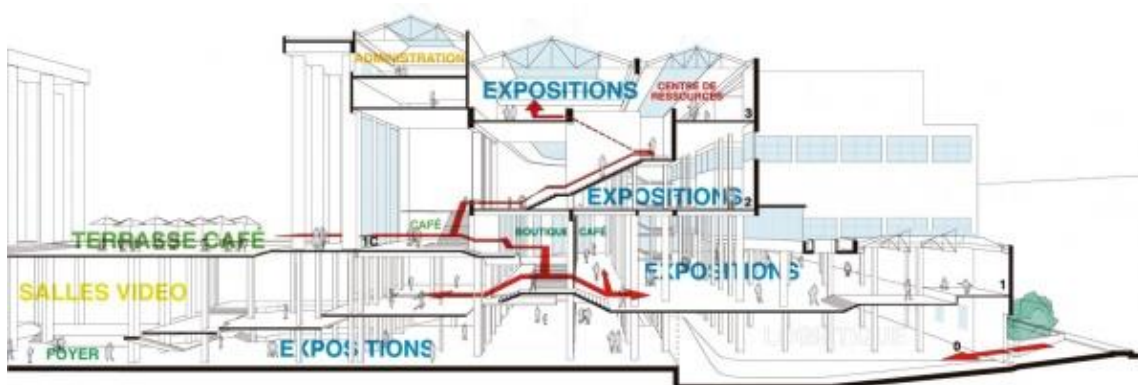


Fig. 70: Sección de salas y recorridos Palais de Tokyo



### 3.8 CONTENEDOR & CONTENIDO

Cada vez es mayor el número de artistas que, pese a no tener conocimientos técnicos sobre estructuras, construcción o diseño de espacios intervienen para co-proyectarlos incorporando así nuevas lecturas. Esta voluntad se une a la creciente búsqueda de nuevas arquitecturas, diferentes tipologías que se alejen de las convencionales como es el caso de fábricas u oficinas para destinarlas a usos expositivos, espacios no ligados al arte previamente, sin pre-existencias limitadoras en ese aspecto. El uso de la ciudad o la naturaleza como contenedor también se ha incrementado, muchas creaciones plásticas eligen estos espacios como contenedores o la propia arquitectura y sus elementos estructurales para actuar en ellos para desarrollar al tiempo que exponer estas creaciones plásticas. Los artistas no sólo piensan la obra y la diseñan, también el espacio en el que se ubicará.

Arte Telemático y la Video-creación como ejemplo de la necesidad y desarrollo de nuevos espacios de demostración, que plantean nuevas preguntas sobre las formas de exponer y almacenar estos trabajos.

Algunas expresiones artísticas empiezan a desligarse de las instituciones museísticas, por requerimientos espaciales, conceptuales o ideológicos. Pese a que la función de los museos de arte sea la de contener, conservar y exponer el arte, quizás, pese a flexibilizarse para poder acoger un amplio abanico de corrientes artísticas, no todas las expresiones artísticas plásticas pueden ser contenidas. El tipo de arte que hacen artistas como Frederic Amat

o Gordon Matta Clark es un ejemplo de intervenciones y proyectos artísticos que, al actuar sobre la propia arquitectura es la geometría que contiene la intervención la que la expone. Posteriormente se puede exponer en un museo un catálogo fotográfico sobre esta instalación artística, documentos cinematográficos proyectados o piezas y elementos de una parte de la intervención. Estas obras de arte tienen sentido completo al estar ubicadas en el lugar de la actuación, por tanto no es posible moverlas completamente, se pueden recrear pero esto hace que pierdan sus características ambientales, sólo se pueden ver y experimentar de la forma que fueron concebidas trasladándose hasta el lugar donde se encuentre el edificio intervenido. En obras como la de Gordon Matta-Clark visitar los edificios ya no es posible, intervenía edificios abandonados o que iban a ser derruidos, lo que queda de su obra son los catálogos fotográficos, videos y partes o elementos de estas construcciones intervenidas.

¿Existe un tipo de arte que se puede exponer y otro que simplemente es, existe y convive en la ciudad?

¿Todo tipo de arte se puede contener dentro de un edificio y debe pertenecer al ambiente museístico? ¿Qué características debe cumplir una obra artística para que sea expuesta en una institución de renombre?

¿Son los museos lugares para recordar y los cuales los nuevos movimientos artísticos ya no forman parte?

## Gordon Matta-Clark

La figura de Gordon Matta-Clark cómo artista se engloba dentro del grupo de artistas que se establecieron en el SoHo de Nueva York a finales de los sesenta, de la también conocida como “situación loft”. Su obra estaba estrechamente ligada a la condición urbana.

A principios de los sesenta se trasladó a Francia y allí pudo entrar en contacto con la filosofía deconstructivista y conocer los pensamientos situacionistas<sup>84</sup>. El deconstructivismo no se engloba dentro de los estilos arquitectónicos porque no lo es, se trata de una búsqueda de la liberación de las estructuras mediante su destrucción o fragmentación, buscando poder jugar con sus formas y los volúmenes que crean. Esta *corriente artística* podría considerarse como una mezcla de constructivismo y modernismo ruso, con un poco de influencia del *posmodernismo*<sup>85</sup>, el *expresionismo*<sup>86</sup> y el *cubismo*<sup>87</sup>.

De estos conceptos extrajo el interés por llevar a cabo intervenciones y trabajos artístico-arquitectónicos mediante la reutilización de elementos artísticos preexistentes creando o disponiéndolos en un nuevo conjunto.

Tras su regreso a EE.UU se formó y graduó como arquitecto por la Universidad de

---

<sup>84</sup> Internacional situacionista: organización revolucionaria de artistas e intelectuales cuyo principal objetivo era el de liquidar la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental

<sup>85</sup> El posmodernismo: movimiento (s. XX) a través de la filosofía, las artes, la arquitectura y la crítica, marcando un alejamiento del modernismo.

<sup>86</sup> Expresionismo: corriente artística basada en la expresión de los sentimientos y las emociones del autor más que la representación de la realidad objetiva

<sup>87</sup> El cubismo: movimiento artístico desarrollado entre 1907-1914



Fig. 71: “Splitting” 1974

Cornell (1963-1968). El teórico de la arquitectura modernista, Colin Rowe<sup>88</sup> fue uno de sus profesores y su visión de la modernidad influyó en el trabajo de Matta-Clark, sobretodo en su relación con la práctica y la teoría modernista. Nunca llegó a ejercer como tal pues decantó su trabajo de creación artística hacia el deconstructivismo o la conocida como anarquitectura.

En el proyecto del colectivo de Anarquitectura que Gordon Matta-Clark inició junto con otros artistas buscaban explorar espacios olvidados o descuidados del entorno urbano, estudiaban su dimensión, ubicación y arquitectura. Intervenían espacios residuales, no desarrollados o que se interponían en los nuevos planteamientos de la vida en la ciudad y su explotación urbanística buscando poner en evidencia el aspecto funcional de sus arquitecturas.

¿Qué caminos alternativos busca el arte si su contenedor lo deja en segundo lugar?

---

<sup>88</sup> Colin Rowe: teórico de la arquitectura, estadounidense nacido en Inglaterra. Desarrolló su trabajo centrado en la historia de la arquitectura, la crítica, la teoría y la enseñanza.

Gordon Matta-Clark hacía de la arquitectura desechada sus obras de arte, creando obras efímeras mediante arquitectura que iba a desaparecer, una vez derruido el edificio usado como medio para su obra lo único que queda es el registro fotográfico. No se puede hacer un plan urbanístico a partir de este edificio reconvertido en obra de arte por la misma temporalidad de esa obra, la estructura del edificio se comprometía junto con su estabilidad para crear obras de arte efímeras.

Algunas de sus obras más famosas constituyeron intervenciones sobre edificios, los *building cuts*. Estos incluyen obras como *Splitting* (1973), *Day's End* (1975) y *Conical Intersect* (1975). Todo registro que ha perdurado hasta hoy en día de estas obras está conformado por fotografías, dibujos, películas y algún resto de los retales que recortaba de los edificios para llevar a cabo sus intervenciones. Este hecho también se debe al carácter efímero de sus diseños y prácticas escultóricas. Fue uno de los impulsores de las tácticas de la anarquitectura.

En referencia a los monumentos Gordon Matta-Clark asumió el reto que había dejado Robert Smithson<sup>89</sup> al formular la idea de “no-lugar”, que Gordon retomaría en un juego de palabras con su idea de anti-monumentos a los que bautizó como “nonumentos”.

Si admitimos que incluso las formas más monumentales están destinadas a ser ruinas, la obra de Matta-Clark se dirige a la cuestión de la arquitectura que se convierte en contenedor ideológico que significa el pasado. Utilizaba casas y estructura de edificios que estaban a punto de ser

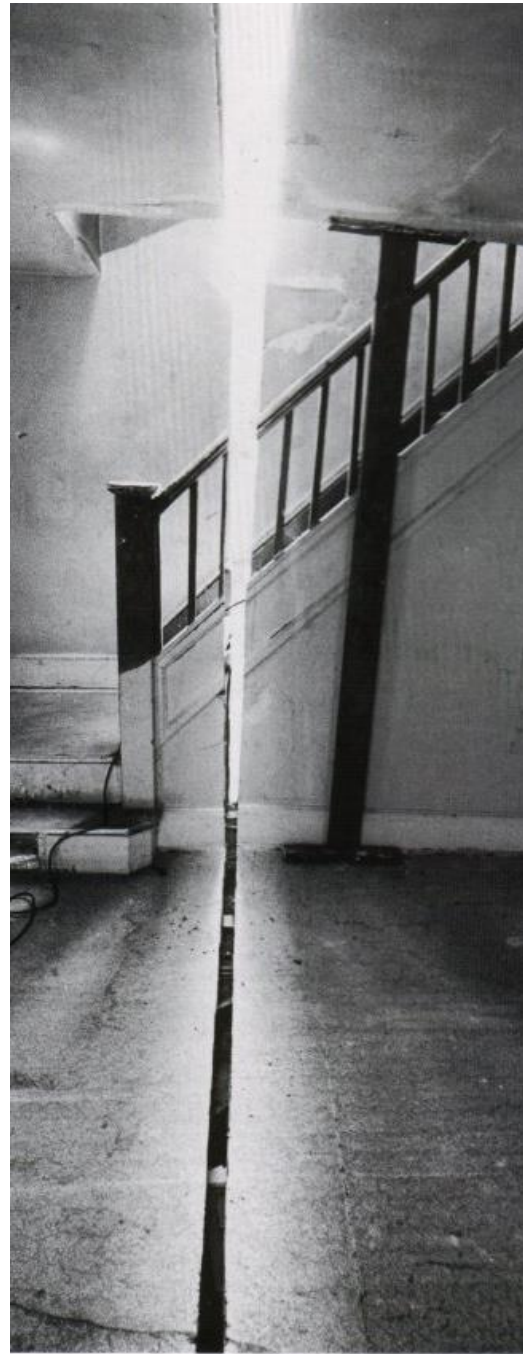


Fig. 72: “Splitting” 1974

derrribadas para crear “ruinas” des-construidas, que revelan capas ocultas de un significado arquitectónico y antropológico, familiar y socialmente encubierto.

<sup>89</sup> Robert Smithson: artista contemporáneo relacionado con el movimiento llamado Land Art



Fig. 73: "Conical Intersection"

Compró una serie de micro-parcelas, en su mayoría definidas como inaccesibles en la Subasta de la ciudad de Nueva York; pretendía designar espacios que no serían vistos y desde luego no ocupados. Buscaba destacar el carácter extraño de las líneas de demarcación de las líneas existentes.

*"La propiedad es tan omnipresente. La noción que tiene todo el mundo de la propiedad está determinada por el factor del uso"*<sup>90</sup>

La mayor parte de su trabajo fue realizado en lugares de difícil acceso por encontrarse en barrios degradados donde los edificios se caían a pedazos, donde habitaban bandas marginales y homeless, lugares apartados e inseguros. Por ello fotografiar y filmar sus intervenciones fue esencial para poder transmitir un trabajo que, de otro modo, muy pocos podrían apreciar. Con una clandestinidad característica del Street Art, de no haber sido registrado, habría desaparecido por completo. Solía pensar en la luz y en el aire como materiales a incluir en sus obras, pese a que estos aspectos intangibles apenas se perciben en el registro fotográfico y fílmico de sus edificios cortados.

<sup>90</sup> Gordon Matta-Clark, entrevista con Liza Bear en *Avalanche*, (1974)

*"Probablemente, la razón para buscar edificios abandonados, en primer lugar, era una especie de preocupación muy arraigada por esa condición; tal vez no tanto porque piense que pueda hacer algo al respecto, sino porque es lo que predomina en el "paisaje urbano" (...) En algún momento has de salirte del entorno "aceptado" para hacer ciertas cosas, y esa es, de alguna manera, la situación la que me enfrentaba. Me encontraba en una especie de categoría paralela a la de estos edificios (...) El edificio es otro objeto para usar y tirar"*<sup>91</sup>

Gordon quería que la gente entrara en sus obras y pudiera experimentar la que se sentía al caminar por ellas. Era una experiencia escultórica. Intentaba crear lugares en los que se pudiera notar la diferencia entre el lugar que había antes y el que había ahora, el lugar que se podía hacer a partir de un lugar que ya estaba hecho.

Estaba fascinado por *la idea de transformar esta condición estática, cerrada de la arquitectura en una arquitectura que incorpore esta relación viva y tierna entre el vacío y la superficie.*

<sup>91</sup> Gordon Matta-Clark, entrevista con Judith Russi Kirshner (1978)

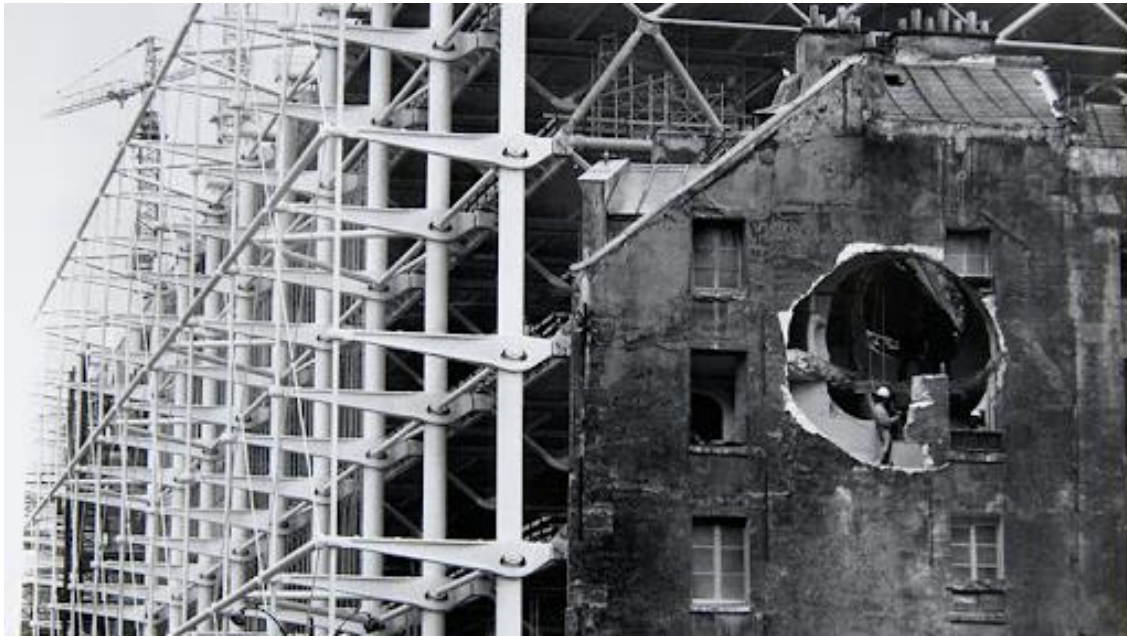


Fig. 74: "Conical Intersection"

Como consecuencia derivada de su concepción de la obra como experiencia participativa, la noción del público como ente pasivo se transformó: la obra, la exposición, el entendimiento de la experiencia es un acto humano, lúdico y vital al que todos estamos llamados a participar *La experiencia se convierte en objeto*. A principios de la década de los setenta, empezó a exponer pedazos extraídos de sus *building cuts* en galerías para luego pasar a un planteamiento que requería que la intervención misma fuera visitada e experimentada *in situ* y tras su desaparición mediante fotografías dinámicas y de carácter atmosférico que él mismo sacaba y componía para poder transmitir su visión del proyecto.

Mediados de los setenta se había iniciado la demolición de la zona del antiguo mercado de Les Halles por ser considerado insalubre y cuyo espacio acogería el nuevo museo de arte moderno Centre Pompidou. Se ofrecieron a Matta-Clark dos edificios contiguos a esa parcela para realizar en ellos una intervención previa a ser demolidos.

Este nuevo museo, el Centro Georges Pompidou fue obra de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano siguiendo un estilo arquitectónico conocido como High Tech<sup>92</sup>. Una de las características de este es la exposición de la estructura metálica y los circuitos de instalaciones y servicios del edificio en su exterior. Responde a un tipo de corriente que busca alejarse de los discursos universalizantes de Le Corbusier y sus seguidores, en busca de nuevas inspiraciones para proyectar formas orgánicas e incorporar nuevas tecnologías.

Paralelamente al desarrollo de este nuevo centro Matta-Clark llevaba a cabo su intervención a la cual nombró como *Conical Intersect*. Mediante la perforación de pisos y cielos, desarmando muros y extracción de revestimientos daba forma a su proyecto arquitectónico-escultórico. Una similitud que se puede establecer entre ambos proyectos adyacentes es su voluntad de mostrar, de extraer aquello que suele estar oculto al exterior, abrir y situarlo en una nueva posición que modifique la perspectiva de estos elementos.

<sup>92</sup> High-Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home, publicado en 1978 por Joan Kron y Suzanne Slesin.

## 4. TEORÍA DEL ESPACIO EXPOSITIVO

El espacio expositivo artístico, junto con sus características ambientales y formales, es una consecuencia de las necesidades del arte y de las instituciones que lo contienen. Se trata de espacios donde mostrar una determinada colección.

Las corrientes contemporáneas del arte requieren de amplitud espacial, grandes dimensiones, iluminadas de forma apropiada para la exposición albergada, paredes dotadas de cierta flexibilidad y neutralidad, así como un recorrido que, según la direccionalidad de su planeamiento, permitan un movimiento óptimo y apropiado de los visitantes a través de la arquitectura y las colecciones.

Se pueden diferenciar distintos tipos de exposiciones si tenemos en cuenta la relación que visitante y colección establecen y la forma en que interactúan. Exposiciones de carácter contemplativo, didáctico, informativo o interactivo.<sup>93</sup>

Aquellas exposiciones pensadas para ser experimentadas mediante la observación desde una posición distanciada y no participativa del visitante respecto al objeto expuesto, son las contemplativas.

Las de carácter informativo pretenden transmitir motivaciones en el visitante, despertar inquietudes y poder, al mismo tiempo, generar una interacción.

Las salas expositivas con un trasfondo didáctico intentan establecer un discurso intelectual que el visitante pueda recorrer, incitan una lectura de la colección con una voluntad de aprendizaje. El movimiento del espectador se ve impulsado por el descubrimiento, la adquisición y consolidación de los razonamientos y conceptos expuestos. La disposición escogida suele responder a un orden cronológico que favorezca la asimilación de las ideas.

Por último, aquellas de naturaleza interactiva, contiene parcialmente el resto de conceptos de las anteriores y busca, al mismo tiempo, interactuar con el público. El fin de esta interacción puede residir en una voluntad informativa, didáctica o de propia experiencia del arte.

---

<sup>93</sup> \*Pauta de clasificación por la doctora en Geografía e Historia Ángela García Blanco. (1988)

## 4.1 LA LUZ

Entre los factores que han influido no sólo en la evolución de los museos sino también en cómo experimentamos este tipo de arquitecturas y de sus contenidos están los avances tecnológicos, uno de ellos la iluminación. Espacios tan grandes como los de los museos requieren una buena iluminación. La luz natural no siempre es suficiente o la adecuada y compatible con la conservación de algunos objetos y creaciones artísticas que son delicadas. Los criterios expositivos han evolucionado junto con la arquitectura de los museos y experimentaron grandes cambios en el s. XX.

Durante los años setenta surgieron algunas teorías que se oponían al uso de luz natural en los museos que exponían arte pero durante las dos últimas décadas del s. XX se construyeron instituciones museísticas dedicadas al arte que destacan, entre otras cosas, del uso que hacen de la luz natural. No sólo como medio de percepción de la propia arquitectura y sus espacios, sino como materia y motivo de proyecto. Pero estos proyectos tienen en cuenta el factor de afectación que la luz natural puede provocar en ciertas obras con el fin de preservarlas, exponerlas y conservarlas correctamente.

La llegada de la luz artificial y su uso en edificios como los museos es posterior a la aparición de los mismos, por ello, al principio se debía hacer un uso lo más efectivo y eficiente posible de la luz del sol combinada con lámparas de aceite, velas, etc. Mediante cortinas, parasoles o lucernarios se podía tratar de matizar y controlar el flujo de luz solar en las salas expositivas.

La aparición de los primeros sistemas de iluminación artificial a principios del s. XX como complemento de la natural impulsó la proyección de sistemas que combinaran ambas. Estos sistemas fueron especializándose y sofisticándose llegando a desarrollar sistemas que son capaces de modificarse según las variaciones de la luz natural, compensándola con la artificial y/o con otros elementos de entrada y tratamiento de la propia luz natural.

Un mejor control sobre la dirección sobre las entradas de luz natural así como la direccionalidad de la luz artificial permite evitar reflejos y otros problemas lumínicos que impidan contemplar correctamente las obras expuestas. En muchos casos, las galerías ubicadas en los pasillos de antiguos palacios y cuya entrada de luz no se matiza mediante filtros provoca reflejos que distorsionan los cuadros. Este hecho viene dado, en la mayoría de los casos, por tratarse de espacios cuya función al ser proyectados no era la de ejercer como espacios de exposición.

Cada museo refleja el momento dentro de la cronología arquitectónica en el que se diseñó, la luz y el lugar interactúan según esos criterios y está influenciada por la iluminación de su ubicación geográfica.

Para poder proyectar unas correctas condiciones ambientales, dentro de las cuales se incluyen las lumínicas, es necesario que el arquitecto conozca el tipo de colección (arte heredado o que se está produciendo en la actualidad) que se va a exponer en él y la relevancia de la luz en relación a ella. Este estudio y conocimientos previos pueden mejorar la colaboración entre obra y elementos proyectuales para un mejor entendimiento de esta.



Fig. 75: Museo del Louvre, París



Fig. 76: Museo del Prado, Madrid





Fig. 77: Galería del Palais de Tokyo, París



Fig. 78: Sala de exposición Museo de Arquitectura Moderna Museet

La luz puede definirse por muchos rasgos calificativos, puede ser: horizontal, vertical, sólida, difusa, húmeda, seca, directa, reflejada.

No solo el entorno que rodea la obra es liso y neutro, la luz que incide en ella está pensada. La luz es muy importante no sólo en la exposición de obras de arte sino también en la propia arquitectura. Y más incluso que la luz, las sombras que proyecta en su entorno, podemos apreciar la importancia de este elemento en la arquitectura más tradicional japonesa en el manifiesto sobre la estética japonesa “El elogio de la sombra” Jun'ichirō Tanizaki, un escritor japonés muy relevante del s. XX, publicado en 1933. En este ensayo, el autor habla de la relevancia que se le da a la luz en Occidente, ligando la belleza a la luz, a aquello brillante, otorgando connotaciones negativas a la oscuridad, lo opaco.

*“En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz; en la estética tradicional japonesa lo esencial está en captar el enigma de la sombra. Lo bello no es una sustancia en sí sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra”<sup>94</sup>*

En el caso de la obra de Moneo, este refleja un gusto por las yuxtaposiciones y la dialéctica entre elementos contrarios y en casos como el de la iluminación, es capaz de encontrar en la dualidad característica de la luz y la sombra un amplio campo de investigación.

Son muchos los profesionales de la arquitectura los que han resaltado lo esencial de la luz como parte del proyecto arquitectónico y han llevado a cabo estudios e investigaciones al respecto.

*“La luz es importante para el hombre. Porque a través de ella percibimos el mundo. Porque cualifica el espacio. Porque es un regalo maravilloso. La arquitectura no es otra cosa que restar luz y sumar luz”<sup>95</sup>*

Para poder hacer un uso adecuado de la luz como elemento de proyecto se debe sumar un buen diseño a la intencionalidad, conocer las afectaciones de las decisiones proyectuales al paso de la luz para poder resolver de forma eficaz al tiempo que sensible las posibles problemáticas:

*Dichas intervenciones suelen producir la disminución de la calidad espacial de las salas expositivas; son añadidos y como tales se nota que no están contemplados en el proyecto original. De las veintidós salas más significativas de los doce museos estudiados, tan solo la mitad de ellas no han sufrido cambios en lo referente a su iluminación natural, un 25% de las mismas han sufrido modificaciones para reducir el nivel de iluminación natural en el interior, y otro 25% han realizado obras para anular totalmente la entrada de luz natural de manera irreversible.<sup>96</sup>*

---

<sup>94</sup> “El elogio de la sombra” sobre la estética Jun'ichirō Tanizaki, manifiesto (1933)

---

<sup>95</sup> La arquitecta Elisa Valero resalta en su escrito la capacidad moldeadora de la luz para con los espacios

<sup>96</sup> La arquitecta Olvido Muñoz Heras, en La luz natural en los principales museos de arte construidos a finales del s. XX en España resalta el hecho de que, tras visitar y estudiar los museos españoles a los que hace referencia, en ellos se han llevado a cabo reformas o se han incorporado elementos adicionales para poder reducir o eliminar la luz natural en el interior de los mismos

Las salas destinadas a albergar exposiciones de carácter temporal y efímero, requieren disponer de cierta flexibilidad para poder adaptarse a los requerimientos de cada una de ellas. La luz es un factor que, de ser regulable o modificable como en el Museo Nacional Thyssen –Bornemisza en Madrid, este favorece una mejor ambientación de las colecciones al poder adaptarse a ellas.

A diferencia del diseño de la iluminación artificial de las salas de exposición, el diseño de la luz natural de las mismas tiende a ser menos flexible y no todos los museos incluyen un planeamiento a priori del comportamiento de la luz diurna como fuente de iluminación. Algunos museos como es el caso del Museo Thyssen, incorporan sistemas daylight<sup>97</sup> para poder captar y adaptarse a las variaciones lumínicas naturales durante el año y el propio transcurso del día. Este tipo de sensores intervienen, también, en el consumo energético de la institución.



Fig. 79: Museo Guggenheim, Bilbao

Muchos museos apuestan por llevar a cabo propuestas de iluminación que se centran en salas concretas, a modo de soluciones puntuales que repiten en las salas con características y requerimientos similares. Se trata entonces de soluciones individuales que forman el conjunto que no siempre tienen en cuenta el recorrido de los visitantes en el museo o de si son compatibles los diferentes ambientes luminosos dispuestos de forma conjunta.

En diversas ocasiones, en los proyectos la luz natural se utiliza de manera forma intuitiva o los arquitectos y diseñadores se basan en la experiencia de proyectos anteriores. No son frecuentes las ocasiones en las que se realizan estudios de iluminación natural para poder tener un planeamiento de los niveles de iluminación y su uniformidad.



Fig. 80: Reflejos en un cuadro debido a la forma de entrada de luz natural

<sup>97</sup> Sistema daylight: como es el caso de la arquitecta Elisa Valero quien resalta la capacidad moldeadora de la luz para con los espacios (Iluminet, revista de iluminación)

## 4.2 EL RECORRIDO

En la arquitectura, los recorridos representan un punto vital del desarrollo de la obra a lo largo de toda la historia y en el caso de edificios que albergan instituciones museísticas es un factor de especial relevancia puesto que influye no solo en la experiencia de la propia arquitectura sino también de su contenido, en este caso artístico

A la hora de visitar instalaciones y exposiciones artísticas, el movimiento es un factor inherente, no tan solo por la percepción sensorial sino también por su interpretación intelectual gradual.

Para poder ser objeto de una experiencia espacial completa para la vida, las representaciones no suele bastar. Las cuestiones sobre estas limitaciones de las representaciones fueron tratadas por el arquitecto y crítico de arte italiano Bruzo Zevi<sup>98</sup> en su ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura *Saber ver la arquitectura*<sup>99</sup>:

*(...) tenemos que ir nosotros, tenemos que estar incluidos y tenemos que llegar a sentirnos parte y medida del organismo arquitectónico, movernos por ella*

En este libro, Bruno Zevi pretende acercar la contemplación de la arquitectura desde sus propias características a la gente, intentando que se alejen de estas aproximaciones que son, en principio, ajenas a ella. La característica esencial en este caso es el espacio.

Pese a la condición estática de la mayoría de expresiones artísticas y de los edificios que las contienen ambos son percibidos mediante el movimiento, se crea aquí una doble paradoja. La mayoría de obras de arte, excepto algunas corrientes actuales como los happenings son fijos pero somos capaces de observarlas, examinarlas y apreciar sus detalles al aproximarnos, nos movemos y al tiempo integramos esta relación que se establece esta implicación de aproximación y recorrido. Del mismo modo que iniciamos el movimiento para contemplar una obra de arte lo proseguimos para recorrer su contenedor, la arquitectura del museo, esto establece a su vez un relato. Este relato según el tipo de recorridos que disponen las geometrías puede ser único para todo el conjunto de visitantes o personal de cada espectador.

En el caso de poder trazar y cartografiar todos aquellos recorridos que realizan los visitantes al pasear por las salas de exposición y galerías proyectadas podría verse el devenir real de sus movimientos respecto a aquellos trazados de recorrido que se presuponen en los esquemas de proyecto y que tienden a estar dotados de una perfección de recorrido que posteriormente no está tan cerca del trazado real desarrollado de la experiencia del público.

En la acción de iniciar un recorrido atravesando las geometrías de cierta arquitectura, la persona se toma un tiempo, piensa visualmente y ejerce cierta voluntad de decisión libre para dirigirse a través de las diferentes posibilidades que le presenta el edificio, desarrolla su itinerario de visita mediante sus elecciones de movimiento y de pausa.

---

<sup>98</sup> Bruno Zevi: arquitecto, historiador, profesor, autor y editor italiano. Fue un fuerte crítico de la clasicista arquitectura moderna italiana y del posmodernismo. (1918-2000)

<sup>99</sup> Saber ver la arquitectura: Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura, Bruno Zevi (1948)

Como se ha mencionado en párrafos anteriores, el diseño de circulaciones y recorridos interiores de los museos ha condicionado y afectado a estos a lo largo de la evolución de las instituciones museísticas y de los edificios que las contienen así como de la relación que se puede llegar a establecer con sus contenidos.

La forma de proyectar las salas de exposición de arquitectos como Rafael Moneo responde a una voluntad de establecer resonancias con ecos contextuales, característica esencial en sus obras. Presta especial atención al movimiento que genera la arquitectura y que se genera dentro de ella. Pese a la buena referenciación y definición de las posibilidades de recorrido mediante espacios bien acotados y delimitados, esto no limita la libertad de movimiento. Esto se consigue, por ejemplo, separando y diferenciando las circulaciones públicas de las privadas (siguiendo criterios funcionales).

Dentro de los recorridos públicos que puede realizar el visitante distinguimos los unidireccionales y los multidireccionales. Los recorridos unidireccionales enfocan el movimiento del espectador a través de un camino no determinado. Un ejemplo de museo con recorridos unidireccionales sería el del Guggenheim de Nueva York, el edificio se encarga de, mediante la rampa en espiral, conducir a los visitantes a través de la exposición. El recorrido multidireccional corresponde a un movimiento mediante el cual el espectador decide libremente el siguiente punto del itinerario de su visita, no es concreto o preestablecido. De este segundo método

son un ejemplo las arquitecturas nórdicas como la de Gunnar Asplund<sup>100</sup>.

*“la posibilidad vital de decidir, como si se tratara de un juego en el que es necesaria la participación consciente del usuario, el cual se encuentra ante esta posibilidad vital de decidir”<sup>101</sup>*

Siendo la capacidad de decisión un rasgo inherente a la condición humana, poder ejercerla establece un incremento del sentimiento de vinculación y de participación por parte del visitante en el edificio. El hecho de poder escoger entre varias opciones mediante los recorridos multidireccionales resulta propicio para que el visitante no se sienta tan condicionado en su movimiento a través del edificio.

Escoger uno u otro tipo de recorrido a la hora de proyectar el edificio responde a requerimientos y diferentes aspectos que intervienen y determinan dentro de la creación de una organización espacial que sea clara.

El modelo de sala expositiva que sigue el “cubo blanco” como sistema de repetición y distribución de los espacios genera alteraciones en las pautas del movimiento de los visitantes. Pese a que, conceptualmente no fueran espacios con recorridos preestablecidos y marcados, sin determinaciones previas, es la propia distribución de las obras en el espacio la que genera una serie de marcas sutiles que trazan el camino a seguir.

---

<sup>100</sup> Erik Gunnar Asplund: arquitecto sueco, conocido por representar la arquitectura neoclásica sueca de los años 1920. Asplund se forma artísticamente en la escuela romántica sueca.

<sup>101</sup> La arquitectura de Gunnar Asplund, José Manuel López-Peláez (2002)

En *La rebelión de la obra de arte frente a la arquitectura*<sup>102</sup> Juan Carlos Rico hace mención a las técnicas expositivas orientales, concretamente a las usadas en los museos japoneses. Se centra más en aquellas más históricas ya que las contemporáneas están mucho más occidentalizadas.

En este texto, cita algunas de las premisas que usan en las exposiciones como: disponer pocas obras en mucho espacio, esto contrasta con las ciudades abarrotadas. Para llegar a acceder a la obra se debe pasar por un proceso de adaptación, de “preparación”, esta se va revelando y ocultando antes de mostrarse completamente. Se crean espacios intermedios entre los espacios expositivos para que el visitante pueda asimilar aquello contemplado al tiempo que se prepara para la siguiente obra a contemplar.

Con el fin de poder estudiar las formas en que se dispone una exposición y los recorridos que generan cabe tener en cuenta la sintaxis espacial<sup>103</sup>, nos permite cuantificar los espacios en términos de relaciones y conexiones funcionales. El desarrollo de este concepto permite poder hacer estimaciones sobre el modo en que los visitantes utilizarán y darán sentido al espacio más allá de las dimensiones del mismo. Para poder desarrollar este concepto se deben tener en cuenta la integración y la conectividad (medidas sintácticas), disponer un número de espacios que permitan una configuración integrada, cantidad de espacios a atravesar para llegar a todas las áreas y a cuantos se puede acceder desde uno en concreto.

Los estudios sintácticos enfocados a museos tienden a centrarse en estudiar el espacio de aquellos dedicados a las artes plásticas y cuyas propiedades arquitectónicas tienen influencia en el flujo de visitantes. Las rutas más integradas tienden a concentrar el mayor tráfico de público, un modo eficiente de pasar de una sala a otra. Aquellos edificios con mayor integración suelen relacionarse, por los visitantes que los recorren, con características como el dinamismo.

La mayoría de museos tradicionales, al ubicarse en edificaciones que no fueron concebidas para ejercer de espacio expositivo cuya función fue reasignada, tienden a establecer recorridos unidireccionales a través de sus salas expositivas, con contenidos mayoritariamente dispuestos de forma cronológica. Este tipo de exposición lineal deriva en lecturas de las colecciones, movimientos y experiencias espaciales unificadas. Ejemplo de ello son museos como el Louvre o el Hermitage. Los recorridos de estos museos tienen a seguir una línea marcada por puntos de atención y atracción del flujo de visitantes como podría ser la Mona Lisa en el Museo del Louvre.

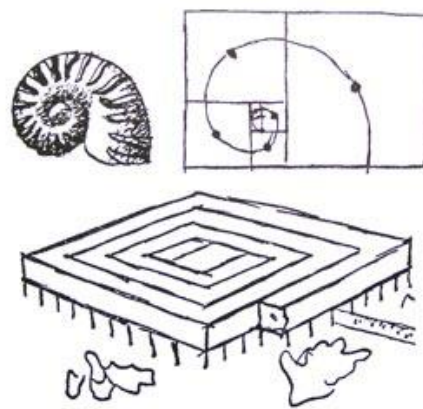


Fig. 81: Museo Ilimitado “según Le Corbusier

<sup>102</sup> Quince miradas sobre los Museo, capítulo espacios expositivos, Juan Carlos Rico (2002)

<sup>103</sup> Hillier y Tzortzi, 2011



Fig. 82: Museo Guggenheim, Nueva York

El museo Guggenheim de Nueva York fue diseñado por Frank Lloyd Wright siguiendo el planteamiento de que los visitantes accedieran por la parte superior y recorrerían el edificio siguiendo una espiral descendente. Pese a que es un diseño espacial que podría parecer limitante en su capacidad y flexibilidad, ha podido acoger diferentes tipos de exposiciones.

El grado de conectividad de los espacios es también relevante a la hora de definir la percepción de los mismos. Una menor conectividad implica dificultades o restricciones al movimiento y flujo de visitantes. En el caso de los extremos permite una única ruta lineal que genera a su vez una narrativa expositiva didáctica. Aumentar dicha conectividad amplía el número de variables en la ruta, añade capacidad de elección y exploración. Una conectividad excesivamente alta puede derivar en recorridos confusos por la multitud de alternativas que se interponen en un movimiento fluido de los visitantes.

Los círculos representan las salas y las líneas las rutas de acceso. La disposición de la izquierda, ilustra la integración baja (todos los espacios se deben atravesar para viajar de uno a otro sin rutas de acceso rápido), y una conectividad moderada (cada espacio está conectado a otros dos; no hay rutas sin salida pero tampoco hay nodos

altamente conectados). La disposición de «cuadrícula», arriba a la derecha, muestra una mayor conectividad (más nodos conectados de forma múltiple y rutas alternativas) y una alta integración (se puede acceder a la mayoría de las habitaciones a través de no más de una o dos).

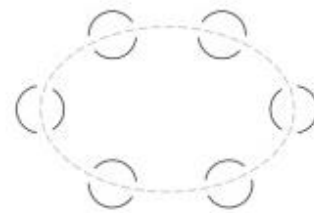


Fig. 83: Esquema circulación unidireccional

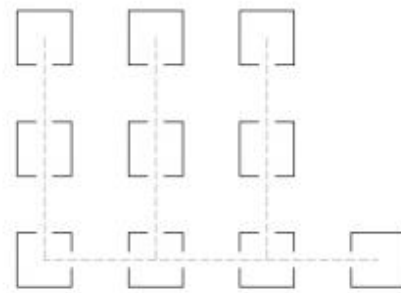


Fig. 84: Esquema recorrido "peine"

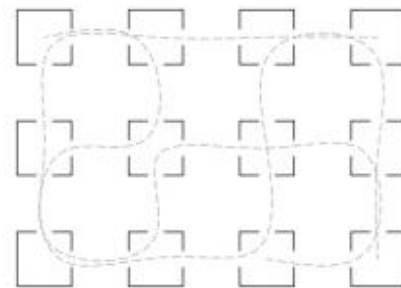


Fig. 85: Esquema recorrido multidireccional

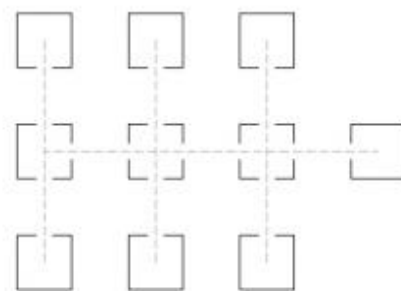


Fig. 86: Esquema recorrido espina distribuidora

Figura 83: diagrama de sintaxis espacial de un diseño de museo tradicional, con una columna de navegación altamente integrada desde la que irradian otros espacios.

El arquitecto y diseñador Herbert Bayer<sup>104</sup> publicó en 1940 un artículo donde sentaba las bases de un buen diseño expositivo. Este alumno y maestro de la Bauhaus tenía en cuenta en su escrito la multidisciplinariedad de la expografía (arquitectura, cine, fotografía y demás artes plásticas). Entre las facetas del diseño a tener en cuenta Herbert Bayer menciona el plan y dirección del recorrido, el movimiento que realiza el visitante al transitar los espacios, la perspectiva de visión que tiene y los materiales utilizados.

Tener en cuenta estos puntos puede mejorar las condiciones espaciales y de recorrido. Se evitan problemas de tráfico de visitantes en direcciones opuestas, haciendo que los visitantes puedan experimentar la exposición del modo en que se proyectó, para ello se establece un recorrido unidireccional. Son los propios elementos de diseño de la exposición los que dirigen este movimiento, trazando una dirección de lectura. El visitante también podría ser conducido a través de la exposición por un dispositivo mecánico como una alfombra en movimiento, y por tanto, forzosamente, algunos ejemplos del pasado que cobra importancia aquí.

Al considerar la perspectiva del ángulo de visión del visitante, en su escrito Herbert Bayer comenta que, pese a las posibilidades que presenta ampliar el campo perspectivo mediante la disposición de los elementos,

se explora muy poco el campo de visión amplio de forma coherente e interesante.

A principios del s XXI Strangling desarrolló una teoría sobre la experiencia de los espacios museísticos que se basaba en el concepto de *encuadración* (teoría lingüística). Se basa en la premisa de que la sensación de seguridad que nos proporciona un espacio influye en nuestra respuesta afectiva. El modo en que un espacio *demasiado unido* resulta claustrofóbico para el visitante, restrictivo, un espacio *demasiado desunido* provocará sentimientos de exposición y vulnerabilidad. En la escala vinculante para la experiencia del espacio tridimensional que se crea entre estos dos extremos se encuentran espacios que se asocian con sensaciones positivas: comodidad, seguridad, libertad, felicidad y satisfacción según las teorías de Stenglin. Las diferentes lecturas y consideraciones que clasifican a espacios en un punto u otro de la escala responden a las normas culturales y socio-económicas de cada región.



Fig. 87: Esquema teoría espacio unido-desunido

<sup>104</sup> Herbert Bayer: diseñador gráfico, pintor, fotógrafo y arquitecto austriaco. Bayer fue el diseñador de publicidad más innovador de la Escuela de la Bauhaus, a la que perteneció: su trabajo destaca por la temprana introducción de la fotografía en los años 1920



Los espacios con grandes proporciones arquitectónicas, que transmiten la sensación de prolongación del mismo. Un gran atrio abierto que abarque múltiples alturas y es un espacio al que muchos museos suelen recurrir con el fin de transmitir un sentido ceremonial y de grandeza a la entrada, un entorno sin límites.

Los espacios de expositivos tienden a tener unas proporciones más pequeñas que los asocia a entornos más restringidos según sus vinculaciones y uniones. Pueden desarrollarse espacios demasiado limitados o estructurados por sus enlaces, más restrictivo a la elección individual del flujo del recorrido.



Fig. 89: Exposición de obras de Malevich

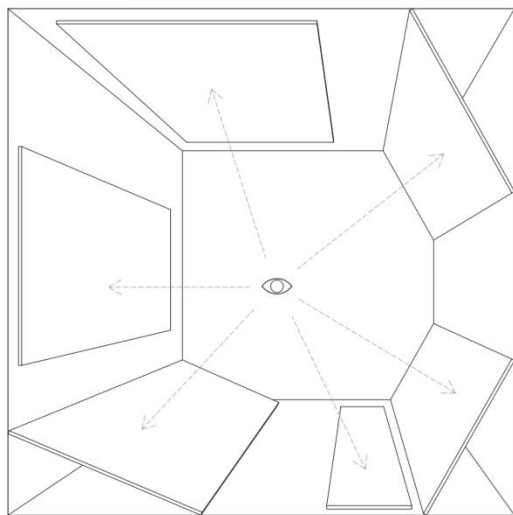


Fig. 88: Esquema teoría campo visual Herbert Bayer

Algunas de las propiedades espaciales que afectan directamente a los recorridos y están vinculadas directamente con la arquitectura son, por ejemplo, la orientación de las paredes, el grado de permeabilidad entre espacios y también los tamaños de las áreas cerradas. Estas decisiones de diseño al combinarse con el uso de la luz, el color, los materiales y las texturas, colaboran para modificar el espacio y la sensación espacial que el visitante percibe de la arquitectura, tienen influencia en el ambiente que se crea. Los esquemas de color descritos desde la perspectiva arquitectónica por parte de

Gerhard Meerwein, Bettina Rodeck y Frank Mahnke en 2007<sup>105</sup> utilizan términos similares para hacer referencia a los colores y tonalidades utilizados en las superficies de una estancia. Dichos colores pueden englobarse en la categoría de seguros u opresivos o seguros no sólo por su tonalidad sino por la superficie en la cual se aplican, estas pueden incluso ser contradictorias.

Herbert Bayer consideraba que los colores pueden afectar a la percepción de los espacios, les añaden la sensación de amplitud o compresión. Pese a estos estudios en muchas de las exposiciones del s. XXI todavía se recurre de forma frecuente a los conjuntos más básicos, prácticos y económicos, dejando de lado la experimentación.

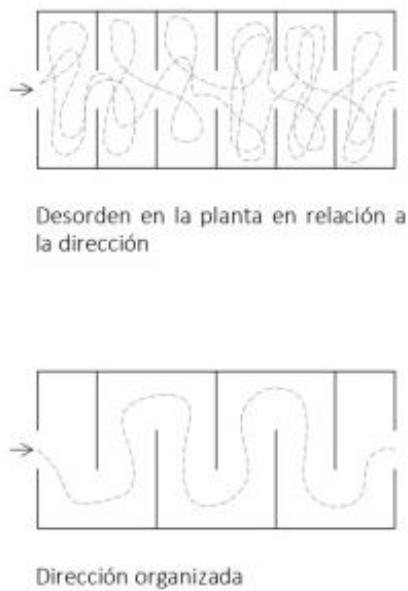


Fig. 90: Esquema recorridos de Herbert Bayer

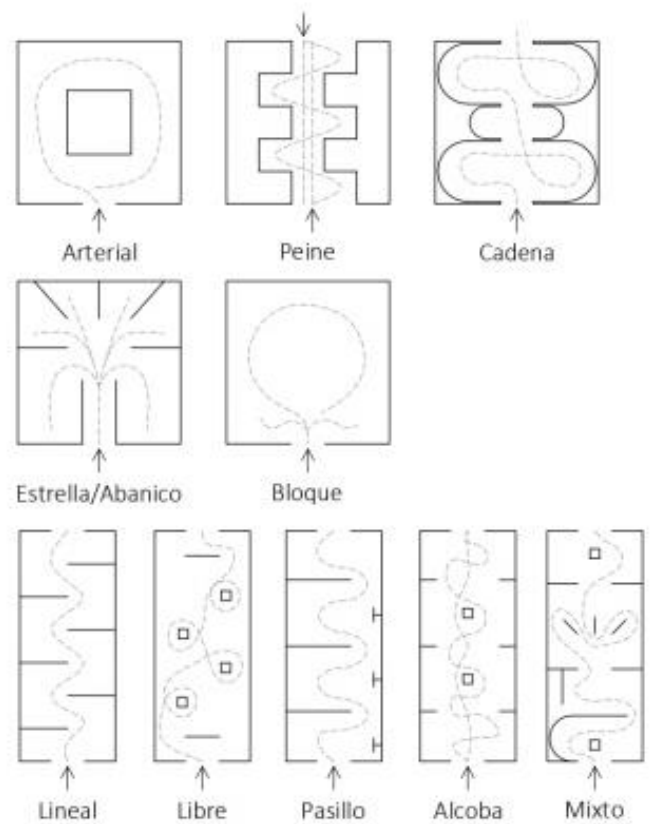


Fig. 91: Esquemas de distribución del espacio y de su recorrido

<sup>105</sup> Gerhard Meerwein, Bettina Rodeck y Frank Mahnke "Color - Communication in Architectural Space" (2007)

## 5. REFLEXIONES

### 5.1 Sobre la experiencia de lo no tangible

**¿Qué ocurre cuando lo que se expone no es tangible sino una experiencia de la propia arquitectura y de su recorrido?**

La multiplicidad de recorridos discursivos derivados de las percepciones de un contenido y su contenedor vienen, en la mayoría de los casos, dadas por influencias subyacentes ligadas a la arquitectura, la obra expuesta y el imaginario mental del propio visitante.

En contraste con las teorías sobre recorridos lineales que proponían arquitectos como Le Corbusier a la hora de diseñar arquitecturas museísticas, actualmente la tendencia de diseño de recorridos ha cambiado.

Pese a las nombradas limitaciones que presenta un sistema lineal, el propuesto por Le Corbusier implicaba y tenía en cuenta futuras ampliaciones, favorecidas por la forma de espiral, dando lugar al mismo tiempo a la aparición de atajos y prolongaciones.

El problema del sistema propuesto por Le Corbusier recae en sus necesidades y requerimientos espaciales y de crecimiento. Pocas ciudades disponían de dichos condicionantes de proyecto: mucho espacio y cercanía al núcleo urbano.

Los recorridos lineales implican, en la mayoría de las ocasiones, un recorrido único ligado a una lectura única de las colecciones y de la arquitectura que las contiene. Se trazan las distribuciones del contenido siguiendo un mensaje dispuesto, en la mayoría de los casos, cronológicamente. Este tipo de flujos vienen con un principio y un final preestablecido y remarcados como tal. Este tipo de lectura de una colección facilita enfatizar la función didáctica de las mismas, es el caso, por ejemplo, de las colecciones de los museos de historia.

Frecuentemente, en estos nuevos modelos, se establece como prioridad la libertad de movimiento. Una autonomía gestual que permite que sean los propios visitantes quienes escogen su propio itinerario (de principio a fin) y, con ello, desarrollar un discurso personal del contenido, siguiendo sus intereses y motivaciones.

Para poder incidir un poco en aquello que determina la experiencia espacial, más allá de la interacción visual al observar el contenido y del simple movimiento físico de recorrer un edificio, se introducirá el concepto de tangible. La identificación de los elementos y conceptos tangibles y no tangibles convergen, marcando y determinando las percepciones de los visitantes.

Se define como *tangible*<sup>106</sup> aquello que es evidente y concreto, que se puede tocar y comprobar. Hace referencia a todo lo que podemos percibir a través de nuestros sentidos y que se identifica por su claridad perceptiva. Por ello, en contraste, lo *intangible*<sup>107</sup> responde a la abstracción, elementos etéreos e inmateriales como las ideas.

Aun cuando diversos visitantes realicen el mismo recorrido de un museo de artes plásticas, cada uno generará una lectura y discurso propio. Cada narrativa esta desarrollada mediante el devenir por los espacios expositivos y estará sesgada por diferentes influencias para cada espectador individualmente. Las inquietudes y conocimientos previos, junto con las limitaciones físicas determinan la experiencia espacial de cada observador.

Este aspecto de las variaciones perceptivas afecta tanto al contenido como al contenedor. Tanto las colecciones como la arquitectura que las enmarcan estarán sujetas a esta variación de impresiones e interpretaciones.

Todas las preexistencias intelectuales y conceptuales infieren en la percepción, comprensión y valorización de las obras plásticas. La interacción que se produce estará determinada por ello.

Un ejemplo sería el de la obra de la *Mona Lisa* o *Gioconda* de Da Vinci, expuesta en el Museo del Louvre, en París. Esta obra ejerce de punto de atracción en el recorrido de los visitantes del museo. Todo el flujo de movimientos se detiene en ese *hito*<sup>108</sup>.



Fig. 92: "Mona Lisa" Leonardo Da Vinci (1503)

La relevancia de estas obras de arte viene dada por conceptos que van más allá de su materialidad y técnica de elaboración. Se trata de nociones inherentes que pueden llegar a coartar la imagen completa que transmite. Conceptos como la autoría, su peso histórico, el interés mediático que despierta, su trasfondo político o el valor económico de la misma; incluso la forma en que se interactúa físicamente con la obra influye en esta percepción.

<sup>106</sup> Tangible: adj. Que se puede percibir de manera precisa

<sup>107</sup> Intangible: adj. Que no debe o no puede tocarse.

<sup>108</sup> Hito: m. Persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto.

Si los aspectos de la propia obra influyen, también lo hacen los condicionantes espaciales derivados de la arquitectura. Las geometrías, la ornamentación, la neutralidad de las superficies y la iluminación, elementos que configuran el espacio. Los gestos físicos llevados a cabo por los visitantes están determinados por las dimensiones y monumentalidad de la arquitectura así como por su naturaleza formal y compositiva. El ambiente que envuelve un objeto influye en él y en la experiencia derivada de la interacción.

Un cuadro expuesto en la galería de un palacio como las del Palacio de Invierno, recargadas con ornamento, encuentra dificultades para destacar que se diferencian de las influencias que afectan a que aquellas que se exponen en las paredes neutras de salas expositivas como las del Moderna Museet. En el primer caso la obra tenderá a mimetizarse con su entorno, disponiendo un uno que se percibe junto.

En los museos tradicionales se disponen aquellas obras más relevantes, ya sea por su autoría o por su trascendencia histórica, en salas con menor carga ornamental. Se añaden paredes neutras en las reformas que permitan disponer exposiciones que resalten estas obras tras disponerlas en la estancia. Se distancian las obras entre sí para favorecer una interacción individual.

En el caso de conocer, por parte del arquitecto, el tipo de colecciones que albergará el museo se puede diseñar una configuración concreta de materialidades y colores acorde a ella, teniendo en cuenta el diseño lumínico, ejerce una gran influencia en esta percepción.

Los aspectos tangibles y cuantificables de una obra de arte influyen también en la valoración económica de una obra de arte y

de una arquitectura. Aunque en estos casos son aquellas ideas y conceptos intangibles los que la califican y enmarcan en un estrato superior que puede incrementar su relevancia cultural, valor económico e influencia política.

Teniendo estos condicionantes de la percepción en cuenta surge la duda:

¿En qué medida influye el método expositivo (desde el lugar que se dispone, los aspectos sensoriales, el encuadre, la iluminación, etc.) en la determinación de una obra como arte y en la muestra de su relevancia global y dentro de una misma colección que la hace destacable? ¿Cómo podría contabilizarse y cuantificar siendo que este proceso de valoración es, en muchas ocasiones, personal e intrínseco de cada observador?



Fig. 93: "Las Meninas", Velázquez

## 5.2 Sobre la imposición del ornamento

### ¿Qué papel tiene el arte en un museo que más allá de cumplir su función como institución cultural se impone como ornamento?

Los museos se han considerado, desde su concepción, como espacios donde recopilar, conservar y exponer colecciones de diferente índole y naturaleza.

Incluir algún objeto en el marco de contenidos de un museo, en cierto modo, justifica su valor ya no sólo artístico (en el caso de los museos de artes plásticas) sino como elemento de interés, remarcable. Pasa a ser una pieza destacable dentro de la historia de la producción humana, reseñable. Este tipo de obras suelen disponer de ciertas características que permiten su disposición dentro de un orden cronológico o conceptual que se establecen dentro de los marcos y límites de la propia arquitectura museística. Puede ser clasificado y contenido.

Las nuevas arquitecturas museísticas y la re-conceptualización de la institución del museo han derivado en una reflexión acerca del fin mismo de estas entidades, su función cultural y cómo se establecen los nuevos planteamientos determinados por los cambios socio-culturales más actuales.

En el caso de las instituciones tradicionales el papel del arte y el papel de la arquitectura, así como la relación y vínculos que se crean entre ellos en el marco del museo, están bien definidos, marcados y sectorizados.

Existe aquí una motivación didáctico-cultural, impulsada por el fin de conservación, contención y exposición de aquellas obras que forman parte de la historia del arte.

Es en las nuevas edificaciones museísticas donde surgen las dudas, contradicciones, yuxtaposiciones y demás interferencias. Los trasfondos y motivaciones económicas y políticas de la construcción de nuevos museos que vienen impulsadas y promovidas por planes de regeneración urbana, llevados a cabo para embellecer entornos urbanos convirtiéndolos en puntos de atracción de masas. Estos fundamentos suelen estar unidos, en un mismo proyecto de diseño, con una creciente voluntad de reconocimiento del diseñador del edificio, esto se logra por medio de la materialidad, formalidad y geometrías que hacen reconocible una obra dentro del discurso de su autor.

Desde la irrupción de movimientos artísticos como el *dadaísmo*<sup>109</sup>, el arte inició una transición conceptual y formal que cuestionaba aquello que hasta el momento estaba establecido, las reglas de la representación mutan. Todos estos cambios promovieron las transiciones que ha acabado derivando en las corrientes más actuales cómo los happenings e instalaciones artísticas interactivas.

---

<sup>109</sup> Dadaísmo: Movimiento artístico y literario, iniciado por Tristan Tzara (1896-1963) en 1916, que propugna la liberación de la fantasía y la puesta en tela de juicio de todos los modos de expresión tradicionales.

Es por ello que la tendencia de voluntad “escultórica” de muchas edificaciones, que al principio aportaba dinamismo al sistema de exposición y de recorridos, ha logrado llevar al límite dichos conceptos.

Ya no sólo formalmente. Se trata de proyectos de gran envergadura, incluidos en planes estratégicos urbanísticos, su repercusión económica y política juega aquí un papel relevante, llegando a imponerse a la función cultural del propio edificio.

Para incrementar su repercusión mediática los encargados de llevar a cabo estos proyectos suelen ser arquitectos y firmas de renombre como Frank Gehry, Arata Isozaki o Norman Foster. El *branding* ligado a estos profesionales de la arquitectura garantiza, en muchas ocasiones, la trascendencia que genere. En el caso del museo Guggenheim, se debe añadir a la repercusión de la autoría de las edificaciones, la relevancia de la propia marca del museo, con sedes en diferentes países sus arquitecturas son motivo de la afluencia de un flujo constante de visitantes y, también, de la publicación de numerosos estudios y publicaciones por parte de los entendidos en arquitectura.

Arquitectos contemporáneos como Frank Gehry consideran que la arquitectura es un arte, centran su concepto proyectual en lograr que, una vez acabado, el edificio sea una obra de arte, una escultura. Con ello y como menciona Iñaki Esteban en el Efecto Guggenheim, el museo pasa a ser *ornamento*. En otras obras del Frank Gehry como la bodega Marqués de Riscal<sup>110</sup> y el Walt Disney Concert Hall<sup>111</sup> se puede ver reflejada esta voluntad escultórica. Visualmente, sus formas y materialidades

hacen que las puedas relacionar el arquitecto, son aspectos que ya inherentes a su imaginario arquitectónico, haciéndolo reconocible en todas ellas.



Fig. 94: Bodega Marqués de Riscal



Fig. 95: Walt Disney Concert Hall

Tanto la arquitectura como el arte están en constante evolución. Este desarrollo se da tanto individualmente por los propios procesos internos de cada disciplina y sus corrientes, como por la interacción que se crea entre ambos y que provoca que se influyan mutuamente. Los nuevos requerimientos, necesidades y posibilidades de uno repercuten en la expresión del otro. Un arte más diverso exige una mayor flexibilidad espacial del mismo modo que una diversificación formal de espacios y recorridos de exposición influye en la percepción de las obras. Estas influencias mutuas pueden resultar beneficiosas o restrictivas. Teniendo en cuenta estos aspectos, se puede establecer el tipo de conexiones basadas en la reciprocidad<sup>112</sup> que se establece entre arte y arquitectura.

<sup>110</sup> Bodega Marqués de Riscal, Frank Gehry (2007)

<sup>111</sup> Walt Disney Concert Hall, Frank Gehry (2003)

<sup>112</sup> Recíproco; adj. Que se da o se dirige a otro y que a su vez se recibe de este en la misma medida

## 6. CONCLUSIÓN

El concepto de museo ha ido evolucionando a lo largo de la historia junto con su propia arquitectura y contenidos. Estos edificios, son una muestra de las mutaciones en su expresión formal, especialmente durante las últimas décadas. Las instituciones museísticas han pasado de habitar edificios propios de la alta cultura, como palacios, a ser motivo de proyectos de reformas, ampliaciones y en especial, edificios de nueva planta, cuyas geometrías y espacios buscan adquirir una identidad propia característica.

No sólo la voluntad escultórica de muchos proyectos arquitectónicos ha influido en este cambio de paradigma. Es preciso tener en cuenta que el propio arte y sus necesidades, están en constante cambio. Como resultado de la relación que se establece entre contenedor y contenido los espacios mutan y se flexibilizan para poder admitir estas nuevas variables.

A la hora de diseñar un edificio, sobre todo uno que en un futuro deba estar destinado a contener una institución, éste debe proyectarse teniendo en cuenta dicha respuesta efectiva a la funcionalidad concreta; considerar este fin funcional debería de ser algo intrínseco en el proceso de proyección arquitectónico.

Si bien el peso de la correlación entre función y diseño puede variar a tenor de los principios y objetivos del arquitecto encargado de llevar a cabo el proyecto, hoy en día existen muy pocas arquitecturas que puedan admitir una imposición formal sobre su funcionalidad y ser, simultáneamente, prácticas a la hora de responder a las actividades que deben contener.

La interconexión entre la forma y la función en la arquitectura fue tratada por arquitectos como Louis Sullivan o Frank Lloyd Wright, a finales del s. XIX y principios del XX, con visiones y planteamientos diferentes en cuanto al modo de integrar ambos conceptos en sus proyectos. Frank Lloyd Wright plantea que ambos conceptos deberían ser uno, estar unidos y trabajar de la mano.



Este tipo de tratados revela el debate sobre la forma de afrontar esa dualidad mental de conceptos que están, al mismo tiempo, relacionados y pueden llegar a ser contradictorios. Se trata de elementos de diseño que se presentan y emergen de las inquietudes personales de los propios arquitectos al entrar en contacto con las necesidades del proyecto, ya que éstas no sólo vienen dadas por la función que debe albergar.

La ubicación y el contexto son un punto clave que intervienen en la toma de decisiones formales (y estéticas) de integración en el entorno o de imposición sobre él. La arquitectura puede buscar destacar, resaltar en su marco contextual mediante sus geometrías, dimensiones y monumentalidad; alternatively, puede ejercer dicha predominancia espacial-visual, mediante su carácter escultórico e identificativo en su construcción. Esta premisa se puede ver aplicada en museos como el Guggenheim de Bilbao. Se establece como hito en el paisaje, crea un nuevo punto de tensión visual y, urbanísticamente, involucra atracción.

Otro tipo de intervenciones optan, sin embargo, por mimetizarse e incluirse en el ambiente de una forma sutil que permita poder intuir, percibir la arquitectura al tiempo que ésta se integra en el espacio que la contiene.

En el caso de los museos de arte contemporáneo, se ha desarrollado una creciente tendencia escultórica de sus estructuras formales. Esta propensión puede, en ocasiones, dificultar su correcta respuesta a la funcionalidad requerida, por lo complicado de sus interiores.

En el caso de los museos ¿es su contenido y capacidad de exhibición lo que los legitima como institución museística? Su cometido como institución cultural se impone casi siempre sobre su intencionalidad formal de ser, como se menciona en *El efecto Guggenheim*<sup>113</sup>, un ornamento.

En el momento que un edificio deja de centrarse en las necesidades de aquello que alberga para pasar a ser su propio contenido, los paradigmas de su funcionalidad se reescriben. Un museo de arte está destinado a la recolección, conservación y exhibición de obras artísticas de determinados periodos históricos. Su función, más allá de didáctica e intelectual, ha adquirido matices derivados de motivaciones económicas y/o políticas que, en ocasiones, se imponen a los intereses puramente culturales.

---

<sup>113</sup> Iñaki Esteban (2007): "El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento"

Un edificio que se auto-expone, pese a ser concebido con una función concreta, en tanto que la única función que realiza es la de exponerse a sí mismo, pasa a ser un monumento-escultura no un museo. Para poder legitimar su existencia como museo debe contener lo propio y poder gestionarse como institución cultural.

Debido a la carga económica y política intrínseca en estas nuevas edificaciones museísticas, la implicación como motor de regeneración urbana de este tipo de arquitecturas tiende a ser motivo de proyecto. ¿Sería sostenible que un museo llegara a vaciarse resaltando así la relevancia del edificio sobre sus colecciones, imponiéndose completamente? Las obras de arte pasan a ocupar un segundo plano en algunas edificaciones, la cantidad de ornamentación o la propia arquitectura cobran un papel protagonista y es el estímulo principal para los visitantes. En el Louvre la gente va a ver la Mona Lisa, en el Guggenheim la gente se acerca atraída por el propio edificio.

Los recorridos y movimientos de los visitantes en su devenir por las salas expositivas pueden variar y responder a diferentes tipos de planteamientos expositivos. Pero para que este flujo de recorridos ocurra debe darse cierta capacidad espacial, no sólo para albergar el tránsito sino para poder disponer aquellos elementos que constituyen la exposición, aquello que incitará el discurso y guiará el trazado de los movimientos, que genere inquietudes e intereses en el espectador.

La experiencia espacial de los visitantes viene influenciada por los recorridos, el movimiento que trazan al transitar los espacios junto con la luz, natural o artificial. Estos dos elementos son clave e inciden en la percepción del contenido expuesto y de la propia arquitectura. Muchos proyectos nuevos buscan que esta experiencia adquiera nuevos matices mediante la búsqueda e implementación de nuevas geometrías y modos de introducir la luz.

Éste elemento junto a otros, como los colores, los materiales y las formas influyen en nuestra percepción del objeto expuesto. Incluso los estímulos derivados por conceptos ambientales como la interacción y conexión visual entre salas o con el exterior, junto con las formas que guían nuestro movimiento, curvaturas, conexiones, obstáculos. Una buena integración de estos aspectos ambientales en el diseño del conjunto del museo puede favorecer una mayor multiplicidad de variantes del recorrido, permitiendo una incrementada libertad de movimiento a los visitantes.

Dicha autonomía en el desplazamiento no supone por ello el libre albedrío. La cantidad de posibles formas de transitar el edificio es limitada. El modo de recorrer y experimentar una arquitectura siempre estará limitado por sus propias geometrías. Las experiencias espaciales similares de cada visitante influyen también en su devenir y en las decisiones que toma a la hora de establecer su propio discurso a través del movimiento.

¿Puede llegar a existir una arquitectura que posibilite el libre albedrío real, tanto de movilidad, como de recorrido y de experiencia de su arquitectura?

La búsqueda de nuevas percepciones espaciales puede influir en dejar de lado la función expositiva, dificultando una correcta adaptación. Por ello, saber qué tipo de contenidos albergarán los edificios ayuda a que las decisiones de diseño las incluyan y busquen su mejor interacción e integración.

Algunas de las tendencias de las artes plásticas, especialmente las de las últimas décadas, buscan configurar el espacio y generar interacciones con los espectadores más allá de la mera contemplación.

Las expresiones artísticas que más requerimientos espaciales necesitan suelen habitar arquitecturas austeras. Buscan un entorno de flexibilidad que pueda asumir estos cambios y sea la introducción de estas colecciones la que lo marque, configure y determine.

Por tanto, no sólo la arquitectura genera tensiones sobre los espacios expositivos, también el arte. Solapamientos, conexiones, conflictos, restricciones e imposiciones. Se ha sometido al espacio expositivo concebido hasta el momento a un estrés formal que implica, marca y pone sobre la mesa sus limitaciones. Puede que sea el momento de crear nuevas concepciones arquitectónicas y dejar que los museos contengan aquello que puede ser contenido. Los museos restan como testimonios de la historia del arte hasta este punto de ruptura. Las partes históricas tienen un principio y un final, quizás debería también la parte que contiene el arte que puede ser recolectado, ordenado y expuesto en ellas. Las crecientes voluntades formales de los edificios están dejando de lado sus necesidades formales, han sido hasta ahora un motor de evolución pero no pueden seguir desarrollándose formalmente en esa dirección si siguen ligadas y buscan dar respuesta a ciertos requerimientos funcionales.

La producción de arte que pueda seguir los cánones expositivos conocidos hasta ahora no se va a detener, tampoco la producción de arquitecturas formalmente interesantes que a su vez sean capaces de contenerlo y responder a su fin funcional. Pero el progreso de todo aquello que va más allá, que rompe y cuestiona, sigue ya desde hace unos años, caminos separados, buscan liberarse de las restricciones que su interrelación implica. En el caso de pretender prolongar una evolución conjunta, se deben asumir las contradicciones, estableciendo un cambio de paradigma que resida en el propio concepto que los une.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV, Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València (2011-2012): "LAS EXPOSICIONES DE LA VANGUARDIA EUROPEA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX COMO PATRIMONIO CULTURAL, ARTÍSTICO E HISTÓRICO DE UNA ÉPOCA"
- Alicia Vallina Vallina (2020): "MUSEOS, GALERIAS Y RAREZAS. Estudio sobre la Museographia Neikeliana"
- Angela Baldellou Plaza: "El museo ante un cambio de paradigma. De tipo a logotipo"
- Ángeles Layuno Rosas, EGA Revista de Expression Grafica Arquitectonica (2016): "CONCEPTO Y REPRESENTACIÓN ESPACIAL EN LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA DEL MOVIMIENTO MODERNO. Reflexiones sobre la retícula, el vacío y la transparencia"
- Arquitectura Viva nº55: "Guggenheim Bilbao. Frank Gehry; un museo americano y vasco"
- Ascensión Hernández Martínez, Artigrama, núm. 28 (2013): "De museos, antimuseos y otros espacios expositivos en la Europa del siglo XXI"
- Belcher, Michael (1994): "Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo."
- Catàleg editat amb motiu de l'exposició Zoòtrop a la Pedrera (2017): "Federic Amat Zoòtrop"
- Claudia Maldonado, La cámara del arte (2021): "Comentario histórico artístico del museo Guggenheim de Bilbao"
- Conversaciones con fotógrafos (2006): "Perejaume habla con Juan José Lahuerta"
- Cristóbal Belda Navarro y M<sup>a</sup> Teresa Marín Torres (Editores) (2002): "Quince miradas sobre los museos"
- Elkin Bolaño Vásquez: "EL PÚBLICO: ENTRE LA OBRA Y EL MUSEO"
- "El Papel de los Museos y los Centros de Arte en relación a las Artes Vivas": <https://www.mov-s.org>
- "Estudios Filológicos 49: 117-125 (2012): "Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total"
- Espacio Visual Europa, EVE Museos e Innovación (2021): "Evolución de la arquitectura de los museos"
- Espacio Visual Europa, EVE Museos e Innovación (2019): "Teoría del Espacio Expositivo"
- Exposición MACBA (2012): "Gordon Matta-Clark. Portfolio Office Baroque"
- Gesamtkunstwerk: <https://static.kunstelo.nl/ckv2/romantiek/wagner/gesamtkunstwerk.htm>
- Giordano Rodríguez, Carlos Alb, Palmasiano, Lionel Nicolás (2014): "Museo Guggenheim Bilbao, la obra más original del arquitecto Frank O. Gehry"
- "Gordon Matta-Clark. La experiencia se convierte en objeto"
- Herbert Bayer, (1939-40), p. 17-25: "Fundamentos del diseño de exposiciones"
- Histoire de Paris par Fernand Bournon (2015): "IV, La Renaissance. Transformation du style architecturale"
- Ibidem, p.35. Sobre la teoría de la estética relacional debe consultarse Bourriaud, N., Estética relacional, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2007

Iñaki Esteban (2007): "El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento"

Juan Carlos Rico, IV Técnicas expositivas: "La rebelión de la obra de arte frente a la arquitectura"

Juan Carlos Rico (1994): "Museos. Arquitectura. Arte. Los espacios expositivos"

Juan Carlos Rico (2011): "Más es menos, menos es más"

Jordi Moya (2015): "La iluminación de las exposiciones temporales"

José Ángel Ferrer (2017): "Rafael Moneo. El arte y la arquitectura de los museos"

Lic. Agustín René Solano Andrade: "MUSEO, ARTE E HISTORIA. Una mirada al museo de arte como participante en la historiografía del arte"

"Los museos de arte en la historia" (2013):

<https://blogdeartecontemporaneo.wordpress.com/2013/05/17/los-museos-de-arte-en-la-historia/#:~:text=Se%20cree%20que%20el%20primer,forma%20permanente%20en%20ese%20espacio>

Luz Paz-Agras (2016): "Las exposiciones de El Lissitzky a través del Cine-ojo"

"Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios"

Museos y algo más. Pensamientos sobre museos y lugares de interés. Sergio López (2011): "*El museo según Le Corbusier*. El Museo Ilimitado."

Olvido Muñoz Heras / Instituto Universitario de arquitectura y ciencias de la construcción, Colección textos de doctorado, (2012): "Luces y sombras. Museos Contemporáneos españoles"

Oscar Linares de la Torre, DIAGONAL 24 (2010): "ELISA VALERO. La luz es el tema"

Paula Fossati, Un día, una arquitecta, tercera temporada (2018): "Elisa Valero Ramos 1971"

Peter Krieger, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (2004): "La deconstrucción de Jacques Derrida"

Peter Zumthor (2010): "Pensar la Arquitectura"

Regan Forrest, University of Queensland. Business School (2014): "Factores de diseño en la experiencia del visitante del museo"

Revista "Museos y Ciudades" nº 298 (1998)

Richard Wagner (1849): "Arte y revolución"

Sanchie Hernandez (Consultora UNESCO) Cultura y desarrollo nº8 (2012): "LA EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS Y SU ADAPTACIÓN"

Tesis Doctoral Caridad-Irene de Santiago Restoy, Universidad de Murcia Facultad de letras departamento de Historia del Arte, (1999): "LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO: HISTORIA, PROGRAMA Y DESARROLLOS ACTUALES"

"THE ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD. CONSERVATION PLAN" Building No. 104 University of Oxford (2012)

Tomás Ruiz-Rivas, (2005): "MANIFIESTO ANTIMUSEO"

Verner Johnson, Museum architects & planners (2016): "Louvre Museum"

## WEBGRAFÍA:

Croma cultura <https://www.cromacultura.com>

Espacio Visual Europa, EVE Museos e Innovación (2021): "Evolución de la arquitectura de los museos"

Espacio Visual Europa, EVE Museos e Innovación (2019): "Teoría del Espacio Expositivo"

"El Papel de los Museos y los Centros de Arte en relación a las Artes Vivas": <https://www.mov-s.org>

Gesamtkunstwerk: <https://static.kunstelo.nl/ckv2/romantiek/wagner/gesamtkunstwerk.htm>

"Los museos de arte en la historia" (2013): <https://blogdeartecontemporaneo.wordpress.com>

### Museo Ashmolean en Oxford

Rick Mather Architects: <http://www.rickmather.com>

British History Online (BNO): <https://www.british-history.ac.uk>

MICA Architects: <https://micaarchitects.com>

ARCHELLO: <https://archello.com>

### Museo del Louvre

Almudena González "El Museo del Louvre, un edificio con siglos de historia" Moove Magazine (2019)  
<https://moovemag.com/2018/11/el-museo-del-louvre-un-edificio-con-siglos-de-historia/>

"Clásicos de Arquitectura: Museo del Louvre / I.M. Pei" Web Plataformaarquitectura  
<https://www.plataformaarquitectura.cl>

"Museo del Louvre" Web wikiarquitectura: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/museo-del-louvre/>

PEI COBB FREED & PARTNERS Official website: <https://www.pcf-p.com/projects/grand-louvre-modernization/>

### Museo del Hermitage

Arte historia: <https://www.artehistoria.com>

CARUSO ARCH: <https://caruso.arch.ethz.ch/project/252>

El estilo de la construcción del palacio de invierno. Historia del Palacio de Invierno: <https://ishvetsov.ru>

THE REAL STATE MUSEUM HERMITAGE: <https://www.hermitagemuseum.org>

### **Museo del Prado**

“Ampliación del Museo del Prado de Madrid / Rafael Moneo” Web Plataformaarquitectura  
<https://www.plataformaarquitectura.cl>

Museo del Prado Website: <https://www.museodelprado.es/museo/historia-del-museo>

Rafael Moneo: <https://rafaelmoneo.com/proyectos/ampliacion-del-museo-del-prado/>

### **Museo Guggenheim de Bilbao**

ARCHILOVERS: <https://www.archilovers.com>

“Clásicos de Arquitectura: Museo Guggenheim Bilbao / Frank Gehry” Web Plataformaarquitectura  
<https://www.plataformaarquitectura.cl>

“GEHRY. Museo Guggenheim de Bilbao” HISTORIA DEL ARTE: temas, imágenes y comentario:  
[temasycomentariosartepaeg.blogspot.com](http://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com)

“Guggenheim Bilbao” Web wikiarquitectura: <https://es.wikiarquitectura.com>

GUGGENHEIM BILBAO: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio>

VLVT LATIN AMERICA: <https://velvet-mag.lat>

### **Moderna Museet de Estocolmo**

Rafael Moneo: <https://rafaelmoneo.com/proyectos/museo-de-arte-moderno-y-arquitectura-estocolmo-suecia-1991-1998/>

URBIPEDIA: [https://www.urbipedia.org/hoja/Moderna\\_Museet](https://www.urbipedia.org/hoja/Moderna_Museet)

Revista Tectónica: <http://www.tectonica.es/arquitectura>

### **Le Palais de Tokyo**

Arquitectura viva, Palais de Tokyo, París de Lacaton & Vassal: <https://arquitecturaviva.com/obras/palais-de-tokyo>

Palais de Tokyo: <https://www.palaisdetokyo.com/>



## FIGURAS

### Conceptos introductorios

- Fig. 1: Museo del Louvre, París, Francia. Web museo del Louvre  
Fig. 2: Museo Hermitage, San Petersburgo, Rusia  
Fig. 3: Museo del Prado, Madrid, España  
Fig. 4: Museo Ashmolean, Oxford, Inglaterra  
Fig. 5: MACBA, Barcelona, España <https://arsgenerya.wordpress.com>  
Fig. 6: Museo Guggenheim, Nueva York, Estados Unidos  
Fig. 7: MOCA, Los Ángeles, Estados Unidos  
Fig. 8: Palais de Tokyo, París, Francia  
Fig. 9: Museo Nacional de Arte Occidental (National Museum of Western Art, NMWA) en Tokio  
Fig. 10: Museo Guggenheim, Bilbao, España  
Fig. 11: Museo del Hermitage, Galería de las estatuas. San Petersburgo, Rusia. Elaboración propia  
Fig. 12: Museo Guggenheim, Bilbao, España  
Fig. 13: Hyacinthe Rigaud - "Retrato de Luis XIV, el Rey Sol" (1701, óleo sobre lienzo, 277 x 194 cm, Museo del Louvre, París)  
Fig. 14: Francisco de Goya - "Vuelo de Brujas" (1898, óleo sobre lienzo, 43,5 x 30,5 cm, Museo del Prado, Madrid)  
Fig. 15: Kazimir Malévich - "Cuadro negro sobre fondo blanco" (1915, Museo del Hermitage, San Petersburgo) Kazimir Malevich Supremus No. 55 1916 © F. A. Kovalenko Regional Art Museum of Krasnodar (Krasnodar, Russia) c / o ROSIZO  
Fig. 16: Balloons exposición Palais de Tokyo, París  
Fig. 17: Exposición "Mondrian y De Stijl" en el Museo Reina Sofía, artículo "Las mejores obras de Mondrian que puedes ver en la "milagrosa" exposición del Museo Reina Sofía" Diario El Español (2020)  
Fig. 18: "La experiencia de la totalidad" de Lissitzky, La Pedrera - Casa Milá  
Fig. 19: Plano Museo Municipal de Mönchengladbach. Imagen extraída de ART CHIST  
Fig. 20: Sala de Exposición Museo Municipal de Mönchengladbach. Imagen extraída de ART CHIST

### Contextualización. Casos de estudio

- Fig. 21: Línea temporal de los museos estudiados, sus reformas y ampliaciones, junto con otros relevantes mencionados. Elaboración propia

### Museo Ashmolean

- Fig. 22: "Old Ashmolean". <https://www.british-history.ac.uk>  
Fig. 23: Planta "Old Ashmolean" <https://www.british-history.ac.uk>  
Fig. 24: Hueco de la escalera Museo Ashmolean, Fotografía de Andy Matthews/Rick Mather Architects  
Fig. 25: Lower Gound Floor Plan, MICA Architects  
Fig. 26: Ground Floor Plan, MICA Architects  
Fig. 27: First Floor Plan, MICA Architects  
Fig. 28: Espacio expositivo Museo Ashmolean, Fotografía de Andy Matthews/Rick Mather Architects

### Museo Louvre

- Fig. 29: Galería Museo del Louvre. Web museo del Louvre  
Fig. 30: Plano de planta baja, Pei Cobb Freed & Partners  
Fig. 31: Plano de planta subterránea (-1), Pei Cobb Freed & Partners  
Fig. 32: Pirámide central, Pei Cobb Freed & Partners  
Fig. 33: Escalera en espiral bajo la pirámide central Pei Cobb Freed & Partners  
Fig. 34: Sala de Exposición de la Mona Lisa. Web museo del Louvre

### Museo del Hermitage

- Fig. 35: Esquina exterior del patio en el Palacio de Invierno, Elaboración propia  
Fig. 36: Plano Planta Baja, Caruso Arch  
Fig. 37: Plano Primera Planta, Caruso Arch  
Fig. 38: Plano Segunda Planta, Caruso Arch  
Fig. 39: Galería del Palacio de Invierno, Elaboración propia  
Fig. 40: Acabados en madera del suelo de una de las estancias del Palacio de Invierno, Elaboración propia  
Fig. 41: Galería de las estatuas, Elaboración propia

### Museo del Prado

- Fig. 42: Exterior del Museo del Prado con vista al Claustro de los Jerónimos, Rafael Moneo Web  
Fig. 43: Interior Claustro de los Jerónimos, Rafael Moneo Web  
Fig. 44: Planta Baja del Museo del Prado tras la reforma de Rafael Moneo  
Fig. 45: Pozo de luz central del Claustro de los Jerónimos, Rafael Moneo Web  
Fig. 46: Pozo de luz que ilumina las salas inferiores, Plataformaarquitectura  
Fig. 47: Sala iluminada por el pozo de luz del Claustro de los Jerónimos, Rafael Moneo Web  
Fig. 48: Puerta de acceso al museo, Cristina Iglesias, Plataformaarquitectura

### Museo Guggenheim

- Fig. 49: Vista exterior del Museo Guggenheim, Bilbao, Frank Gehry, Museo Guggenheim web  
Fig. 50: Plano de planta del segundo piso Archilovers  
Fig. 51: Plano de planta del tercer piso. Archilovers  
Fig. 52: "Galería pez" Museo Guggenheim web  
Fig. 53: Sala expositiva con las paredes curvadas. Archilovers  
Fig. 54: Vista de materialidad exterior del Guggenheim . Archilovers  
Fig. 55: Entorno del Museo Guggenheim de Bilbao. Museo Guggenheim web  
Fig. 56: Vista exterior Guggenheim. Archilovers  
Fig. 57: Sketch of Frank Gehry, Especies de espacios en construcción. Archilovers

### Moderna Museet

- Fig. 58: Exterior Moderna Museet, Michael Moran/OTTO <http://moranstudio.com/>  
Fig. 59: Plano de planta de la Planta Baja. Rafael Moneo Web  
Fig. 60: Sala expositiva con visuales al exterior, Michael Moran/OTTO <http://moranstudio.com/>  
Fig. 61: Detalle de las cubiertas y sus entradas de luz. Rafael Moneo Web  
Fig. 62: Linternas coronando las cubiertas de las salas de exposición. Rafael Moneo Web

### Antimuseo

- Fig. 63: N55. Snail Shell System. El Ojo Atómico/Antimuseo, 2003  
Fig. 64: Tacheles, Berlín, Alemania. [exberliner.com/features/culture/life-after-tacheles/](http://exberliner.com/features/culture/life-after-tacheles/)

### Palais de Tokyo

- Fig. 65: Espacio expositivo <https://arquitecturaviva.com>  
Fig. 66: Plano de planta de Planta Baja <https://arquitecturaviva.com>  
Fig. 67: Plano de planta de la Primera Planta <https://arquitecturaviva.com>  
Fig. 68: Galería de exposición <https://arquitecturaviva.com>  
Fig. 69: Exposición "Inside", Palais de Tokyo. Numen/For Use, Tape París (2014) Foto: André Morin  
Fig. 70: Galería de exposición <https://www.palaisdetokyo.com/>  
Fig. 71: Plano de Sección <https://arquitecturaviva.com>

### Gordon Matta-Clark

Fig. 72: "Splittings", Gordon Matta-Clark, 1974 Museu MACBA Web

Fig. 73: "Splittings", Gordon Matta-Clark, 1974 Museu MACBA Web

Fig. 74: "Conical Intersection" Museu MACBA Web

Fig. 75: "Conical Intersection" Museu MACBA Web

### La luz

Fig. 76: Sala de exposición Museo del Louvre. Web museo del Louvre

Fig. 77: Galería de exposición Museo del Prado Archilovers "Museo el Prado"

Fig. 78: Galería de exposición Palais de Tokyo

Fig. 79: Sala Museo de Arquitectura del Moderna Museet, Dehlin Brattgard Arkitekter

Fig. 80: Galería Pez, Museo Guggenheim, <https://www.arkiplus.com>

Fig. 81: Cuadro con reflejos debidos a la forma de introducir la luz natural. Elaboración propia

### El recorrido

Fig. 82: Teoría del museo ilimitado, Le Corbusier <http://musyalgomias.blogspot.com/>

Fig. 83: Escalera en espiral bajo la claraboya que da acceso a la luz natural en el Guggenheim de Nueva York, Frank Lloyd Wright (1932) Imagen extraída de el artículo web "Museo Guggenheim de Nueva York" de wikiarquitectura

Fig. 84: Esquema recorrido unidireccional. Elaboración propia a partir de la teoría del artículo web "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 85: Esquema "peine" Elaboración propia a partir de la teoría del artículo web "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 86: Esquema recorrido multidireccional Elaboración propia a partir de la teoría del artículo web "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 87: Esquema recorrido de espina dorsal distribuidora Elaboración propia a partir de la teoría del artículo web "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 88: Esquema espacios juntos y desunidos Elaboración propia a partir de la teoría del artículo web "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 89: Exposición de obras de Malevich Imagen extraída de la publicación web Kazimir Malevich and "The Last Futurist Exhibition (0, 10)" de la web de la biblioteca de la Universidad de Chicago

Fig. 90: Teoría del espacio expositivo de Herbert Bayer "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 91: Teoría del espacio expositivo de Herbert Bayer "Comprendiendo el Espacio Expositivo" Espacio Visual Europa (EVE) Museos e Innovación (2021)

Fig. 92: Esquema de recorridos en función de las geometrías que conforman el espacio expositivo

### Reflexiones

Fig. 92: "Mona Lisa" Leonardo Da Vinci (1503) <https://www.smithsonianmag.com/>

Fig. 93: "Las Meninas", Velázquez <https://www.descubrirelarte.es>

Fig. 94: Bodega Marqués de Riscal. <https://arquitecturaviva.com/obras/hotel-marques-de-riscal>

Fig. 95: Walt Disney Concert Hall <https://www.getyourguide.com/walt-disney-concert-hall-l3506/>