
CRITERIOS Y PAUTAS DE DISEÑO PARA ESPACIOS DE RECEPCIÓN DE MUSEOS

*Los casos del Museo del Louvre y el Museo de Ciencias
Naturales de La Plata*

Lucía D'Amico
2019



Título: Criterios y pautas de diseño para espacios de recepción de museos

Subtítulo: Los casos del Museo del Louvre y el Museo de Ciencias Naturales de La Plata

Alumna: Lucía D'Amico

Fecha de presentación: 25-11-2019

Universidad: Universidad del Este

Facultad: Facultad de Diseño y Comunicación

Carrera: Licenciatura en Diseño de Interiores





*A mi mamá y mi papá,
por su apoyo y contención de siempre.*

A mi familia y hermanos.

A mis amigos, en especial a ellas.

*A Gastón,
por su aliento incansable.*

Y a mis tres grandes compañeras y amigas:

Mel, Mica y mi Mili.



ÍNDICE	01
Introducción Proyecto de investigación	02
Resumen	02
Fundamentación	03
Estado del Arte	03
Objetivos	04
Marco Teórico	04
Metodología Seleccionada	08
Capítulo I Arquitectura de museos	09
Historia de la arquitectura de museos	10
El Museo Moderno	12
Restauración y reutilización de edificios históricos	14
Museos de Nueva Planta	17
Capítulo II Los espacios interiores del museo	27
Funciones y zonificación del museo	28
Ampliaciones de museos	33
Capítulo III Los espacios de recepción	41
Características de los espacios de recepción	43
Nuevos continentes y espacialidad	47
Capítulo IV Estudio de casos	59
Caso I: Museo del Louvre	59
Caso II: Museo de Ciencias Naturales de La Plata	68
Conclusiones	75
Bibliografía Referencial	80



INTRODUCCIÓN

Proyecto de investigación



INTRODUCCIÓN | Proyecto de investigación

RESUMEN

Los museos son instituciones culturales complejas. En ellos se resguarda el patrimonio, la memoria, la identidad de los pueblos, restos naturales, testimonios de la humanidad, pasados y presentes. El continente (o edificio) de un museo debe que brindar zonas para desarrollar diversas tareas, tales como exponer, estudiar, conservar, investigar y restaurar su acervo, entre otras.

El primer espacio interior al cual uno ingresa al edificio, es la recepción. Ésta es tan compleja como la institución en sí. Tiene que dar lugar a múltiples funciones de índole social, práctica, comercial; es decir, debe facilitar el acceso a servicios tales como boletería, informes, guardarropas, sanitarios, zonas de descanso, tienda de regalos, cafetería, y propiciar la comunicación y circulación a los espacios de exposición para los visitantes.

¿Qué sucede cuando esto no ocurre? Centenares de museos presentan dificultades a la hora de desarrollar todas estas tareas de manera adecuada, muchas veces porque los edificios en los que están emplazados no fueron diseñados con este fin, otras veces porque no se ha realizado una correcta programación y diagramación del mismo desde su proyección.

¿Cómo damos solución a los problemas prácticos de estos espacios en nuestras instituciones? ¿Qué herramientas podemos brindarles a los profesionales? Este trabajo tratará de abordar cada aspecto funcional, social, comercial y práctico, y a analizar diversos casos (nacionales e internacionales) para poder dar lugar a conclusiones que ayuden a poder identificar, afrontar y solucionar las dificultades que se presentan en nuestras instituciones.

Existen varios términos para designar los espacios de entrada a los museos: recepción, vestíbulo, foyer, hall, entrada, etcétera, y esas denominaciones nos indican también zonas de los museos que presentan similitudes con los espacios de paso en otros edificios, grandes construcciones como hoteles, iglesias, templos, centros comerciales y hasta edificios de oficinas. Sin embargo, para nosotros es mucho más difícil definir morfológicamente el vestíbulo de los museos. Una de las descripciones más recurrente es la de presentarla como un espacio físico que posee, además, una gran carga de simbolismo. Luego de su diálogo con la fachada, las recepciones facilitan un enfoque sobre la relación de la comunicación entre el visitante y el museo.

Conceptualizamos los vestíbulos de los museos como sitios de prácticas sociales y comunicativas, más que como lugares físicos o elementos funcionales. De esta forma,

nuestro enfoque apunta a las características dominantes de estos espacios, evidentes por sí mismos, que son clave para la experiencia museal de los visitantes.

Por ende, las reflexiones a las que queremos concluir podrían ser útiles para arquitectos, diseñadores y profesionales de museos, en sus intentos de facilitar el acceso y la experiencia general del visitante en los sectores de culturales.

FUNDAMENTACIÓN

El tema de esta investigación fue elegido a partir de la observación crítica y analítica a lo largo de la cursada de las carreras de Museología y Diseño de Interiores, y, gracias a la revisión y lectura de libros, estudios y ensayos sobre los espacios físicos de los museos, encontramos que el vestíbulo o recepción suele mencionarse muy vagamente, ya que la atención sólo se centra en cómo la distribución espacial general puede optimizar las funciones de uso del museo (exhibiciones, depósitos, talleres y otros servicios) , o en cómo se puede organizar el espacio de exposición para ayudar en la orientación, recorrido y comprensión del visitante.

En este trabajo busca definir todas las funciones comunicativas y prácticas que se alojan en el hall de recepción. Es una investigación **novedosa**, ya que integra conceptos y aspectos tanto de la museografía como del interiorismo y la arquitectura; y es **beneficiosa** para profesionales implicados a estas disciplinas, ya que les brindará información teórico-práctica y herramientas para pensar (y repensar) a este ambiente con la importancia que se merece, no como un simple lugar de paso o conector de salas de exposición, zonas de descanso, servicios y oficinas.

ESTADO DEL ARTE

En la búsqueda de investigaciones anteriores y bibliografía sobre el tema abordado, hemos encontrado escasos estudios que tratan a las recepciones como un espacio de especial importancia en la acogida de los visitantes en el museo. La gran mayoría hacen caso omiso a este sector de la institución, enalteciendo a las salas de exposiciones y talleres de trabajo (conservación, restauración y museografía).

Hemos localizado artículos de revistas de Europa (en especial, de España), y unos pocos y breves capítulos de bibliografía específica de museología y museografía. Entre ellos podemos nombrar libros de teóricos como Alonso Fernández y Hernández Hernández; así como también algunas investigaciones de la ICOM (Consejo Internacional de Museos) que plantean superficialmente la problemática a tratar.

Asimismo, nos han resultado interesantes y provechosos los aportes de algunos artículos de la revista digital española EVE MUSEOGRAFIA (española), muchos de ellos utilizados y citados a lo largo de esta investigación.

Por otro lado, no se han detectado investigaciones paralelas a este trabajo, es decir, que actualmente se estén realizando. Por estos motivos, es una investigación innovadora y que beneficiará a las disciplinas de la arquitectura museal y la museografía, a la hora de proyectar un espacio de recepción en una institución museística.

OBJETIVOS

General

- ***Contribuir en la definición de criterios y pautas a tener en cuenta en el diseño de espacios de recepción en museos.***

Específicos

- Identificar qué factores y variables determinan el buen funcionamiento de vestíbulos de museos, a nivel de ubicación, señalización, circulación y servicios generales.
- Describir los elementos más importantes para lograr la constitución de una correcta recepción, acorde a las normativas y requerimientos de distintas disciplinas (arquitectura, diseño interior, museografía).
- Generar información sobre la temática elegida, a través del análisis de entidades museísticas (nacionales e internacionales), respondiendo a las exigencias del campo.
- Elaborar un corpus teórico para establecer un programa de necesidades general para el correcto diseño de recepciones de museos, teniendo en cuenta las funciones a desarrollar, sus propiedades y complejidades.

MARCO TEÓRICO

Partiendo de la base que este proyecto de investigación toma a un espacio de una institución cultural como punto de partida para, luego, problematizarla, debemos aclarar algunos conceptos básicos. El primero es el de **museo**, el agente más importante de

esta exploración, que se configura como uno de los lugares que ofrece la más elevada idea del hombre y su paso por este mundo.

Existen variadas definiciones, de teóricos, historiadores, pensadores, arquitectos y museólogos. Según Pam Locker (2011), *“los museos son las instituciones encargadas del almacenamiento, la conservación, la investigación y la interpretación del patrimonio cultural. Su escala oscila desde los museos estatales de financiación pública e importancia internacional, hasta los pequeños museos independientes o privados sobre temas específicos. En las colecciones de los museos están representados todos los campos de la actividad humana a lo largo del tiempo, desde aviones a mariposas, desde la arqueología a la nanotecnología. Son los depósitos de nuestra cultura material colectiva, y establecen un vínculo tangible con el pasado”*¹.

Nosotros nos apoyamos en la última definición del concepto de *museo* por la ICOM (Consejo Internacional de Museos) correspondiente al año 2017, es: *“El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”*.²

Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad y al bienestar mundial.

Es decir, son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y de acceso al patrimonio para todos los pueblos.³

Por lo tanto, consideramos al museo como una institución sin límites estables ni bien trazados. Se ha transformado; y una de las transformaciones más significativas de las últimas dos décadas, ha sido, quizá, el acento puesto en la mirada del **visitante**. Este responde a la necesidad de conocer las condiciones y los procesos culturales que determinan su conducta, no como un receptor pasivo, sino como un individuo que construye significados. Además, hoy en día existe un público más variado y pluricultural que visita asiduamente esas instituciones, particularmente cuando se encuentra de vacaciones, fenómeno muy normal en Europa.

¹ Locker, Pam. 2011. *Diseño de exposiciones*, Manuales de Diseño Interior. Editorial Gustavo Gill. Madrid, España.

² <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

³ Ideas extraídas de: Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Madrid, España.

El recorrido que hemos trazado en esta investigación a lo largo de la historia de la institución museística, da fe de las profundas huellas que acarreamos en la imagen que hoy en día tenemos del museo, y como éste ha ido mutando.

Por otro lado, la ciencia que los estudia se denomina **museología**, y todo lo que se desprende de ellos: su historia, su razón de ser, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, la relación que guarda con el medio ambiente físico, y la clasificación de los diferentes tipos de museos. (Hernández Hernández, Francisca, 1994, p.32)⁴. Su disciplina aplicada o práctica es la **museografía**. Este término es más antiguo que el primero, ya que primero nació la praxis, los quehaceres específicos, y luego la teorización.

Actualmente, la museografía se define como el conjunto de técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales, y particularmente las que conciernen al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición. La palabra en sí ha sido utilizada desde el siglo XVIII, en concurrencia con el término museología.⁵

El *museógrafo*, como profesional de museos, debe tener en cuenta las exigencias del programa científico y de la gestión de colecciones, y apuntar a una presentación adecuada de los objetos seleccionados por el conservador. Así mismo, debería conocer los métodos de conservación e inventario de los objetos; y situar en escena los contenidos, proponiendo un discurso que incluya mediaciones complementarias susceptibles de ayudar a la comprensión y preocuparse por las exigencias del público, generando técnicas de comunicación adaptadas a la correcta recepción de los mensajes. También, debe participar, si es posible, en el diseño del edificio, aportando y direccionando el proyecto, ya que es quien conoce el funcionamiento interno y las competencias técnicas.⁶

En esta investigación, haremos hincapié en el rol del diseñador y/o del profesional que se encargue de la proyección de los espacios del museo, sobre todo en la recepción, en casi todos los casos, primer espacio interior que aloja y recibe al visitante del museo.

A lo largo del desarrollo de este trabajo, hablaremos, de forma divergente, del **Museo Tradicional** y del **Museo Moderno**. Cuando nombramos al primero, nos estamos refiriendo, al mismo tiempo, al *museo templo* o *museo objeto*. Es decir, a aquel que responde a los lineamientos de la *museología del objeto* o *tradicional*. Esta hace

⁴ Hernández Hernández, Francisca. 1994. Manual de Museología. Ediciones Trea. España.

⁵ Ideas extraídas de: Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Madrid, España.

⁶ Ideas extraídas de: Hernández Hernández, Francisca. 1994. *Manual de Museología*. Ediciones Trea. España.

referencia a los museos cuyo funcionamiento y presentación se basa en los objetos de la colección.

La concepción arquitectónica del **Museo Templo**, en sus líneas fundamentales, se ha mantenido prácticamente hasta nuestros días, en especial para los museos de arte tradicional. Incluso el estilo neoclásico perdura casi hasta mediados del siglo XX, tal como puede observarse en la Galería Nacional de Washington.⁷

La idea que ha persistido en este tipo de museos, es la de exhibir las obras más representativas, por ejemplo, de la historia del arte, siguiendo un criterio cronológico. Así como la disposición de los espacios, galerías y salas en “*enfilade*”, que invita al visitante a realizar un itinerario lineal y direccionado. Respecto a la ambientación general de estos espacios, se intentaba recrear por su monumentalidad y su carácter suntuoso. Todo ello le confería, justificadamente, su apelativo de *templo de las artes*, paradigma a través de todas las épocas históricas.

En el siglo XX, se da el florecimiento del **Museo Moderno**, el cual apuesta no sólo por la exhibición de obras y objetos, sino también por la conservación, la investigación y la difusión. Además, pretende atraer a todo tipo de públicos. Se pasa del académico museo, institución poseedora y exhibidora de una colección permanente, al museo activo con unos contenidos que se van renovando continuamente.

Esta corriente se apoya en la *museología de la idea o nueva museología*, que se basa en los saberes y objetivos, es decir, en el *concepto* y *mensajes* que quiere transmitir. Esta nueva forma de interpretar a la museología, otorga al espectador un papel protagonista, generando nuevas actitudes y requiriendo continuamente la intervención de los visitantes. El museo es cada vez más un lugar de influencia social y, en cuanto a la relación con la ciudad, el entorno y la sociedad, es generador de espacios urbanos y foco de atracción e influencia para visitantes, expertos, escolares y turistas.⁸

Otro tema muy importante a tratar, es el del concepto de **arquitectura**. Nosotros la tomamos como una práctica inherente a la civilización humana que no puede escaparse de ella mientras se viva en sociedad. Norman Foster (2014) dijo para la revista *The European*, que “*la arquitectura es una expresión de valores, la forma en que construimos es un reflejo de nuestra forma de vivir*”.⁹

Según la Real Academia Española “*la arquitectura es el arte de proyectar y construir edificios*”¹⁰. Para nosotros, trata de mejorar condiciones ambientales, sociales y a veces también políticas; es la petrificación de un momento sociocultural.

⁷ Ideas extraídas de: Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Madrid, España.

⁸ Ideas extraídas de: Fernández, Luis Alonso. 1999. *Introducción a la Nueva Museología*. Alianza Editorial. Madrid, España.

⁹ Entrevista realizada a Norman Foster. (2014). *La arquitectura en una expresión de valores*. Revista The European. Berlín, Alemania.

¹⁰ Real Academia Española. <https://www.rae.es/>

André Tavares (2008) afirma que *“la arquitectura no se refiere a la creación de la novedad sino a la satisfacción de las necesidades y expectativas”*.¹¹

El **espacio** comienza a existir desde el momento que algo lo delimita físicamente. No surge solo, y no es de nadie. Pertenece a la construcción, y su definición responde a los límites físicos. Existe por sí solo, independientemente que alguien lo habite. Sin importar lo que ocurre en él, su forma ya está definida y pasa a ser exclusivo, ya que excluye todo lo que está fuera de los límites que lo conforman.

METODOLOGÍA SELECCIONADA

Este proyecto de investigación es de tipo **exploratorio** y **descriptivo**, ya que indaga, identifica, analiza y articula la información recopilada y obtenida sobre el tema en cuestión.

Es de naturaleza **empírica** y de carácter **cualitativo**, ya que explora, describe y explica las características que deben tener los espacios de recepción de los museos, sus cualidades y complejidades.

Las técnicas utilizadas son la recolección de datos a través de fuentes secundarias, como ser la revisión bibliográfica, documentos de difusión públicos, revistas de museología, diseño y arquitectura, ensayos, páginas web y foros de museología, diseño y arquitectura. A todo esto, se complementó los conocimientos teóricos y prácticos obtenidos tanto en la carrera de diseño de interiores, como en la de museología. Además, se relevó el espacio de recepción del Museo de Ciencias Naturales de La Plata para analizar sus falencias, fortalezas y debilidades.

Por último, cabe aclarar que la finalidad de este trabajo es **práctica, constructiva** y **utilitaria**, aplicando los conocimientos obtenidos por un análisis tipológico, en el que se tuvieron en cuenta las variables edilicias de la institución museal, se estudiaron dos casos representativos diferentes, uno como referencial (museo del Louvre) y un caso testigo que se pondrá en crisis (Museo de Ciencias Naturales de La Plata).

¹¹ André Tavares. (2008). Forbes. <https://www.forbes.com/>



CAPÍTULO I

Arquitectura de museos



CAPÍTULO I | Arquitectura de museos

La *arquitectura museal* se define como el arte de concebir y adecuar, o construir, un espacio destinado a desarrollar las funciones específicas de un museo, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, guardado, gestión y recepción de objetos a la colección.¹²

La arquitectura de museos se suele destacar por su espectacularidad y por el interés cultural del contenido que acoge. El principal objetivo consiste en generar un lugar de atracción en su conjunto global.

Desde la invención del museo público, hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, paralelamente a la reconversión de antiguos edificios patrimoniales, se desarrolla una arquitectura específica que, a través de exposiciones temporarias o permanentes, se vincula con las condiciones de preservación, investigación y comunicación de las colecciones. Dan testimonio de ello las primeras construcciones, así como otras obras más contemporáneas. Precisamente, es el vocabulario arquitectónico el que condiciona el desarrollo de la noción de museo. De este modo, la estructura del templo con cúpula, fachada porticada con escalinata y columnata, se impone al mismo tiempo que la galería, concebida como uno de los principales modelos para los museos de Bellas Artes. La misma da lugar, por extensión, a la denominación *Galleria* en Italia, *Galería* en España, *Galerie* en Alemania y *Gallery* en los países anglo-americanos (Fernández, Luis Alonso, 1999).¹³

Si bien las construcciones museales están siempre orientadas hacia la conservación de las colecciones, también evolucionan a medida que los museos van desarrollando nuevas funciones. Es así como después de buscar soluciones para una mejor iluminación de los objetos expuestos a fin de otorgarles una adecuada distribución dentro del conjunto del edificio para estructurar mejor el espacio de exposición, se cobra conciencia, hacia comienzos del siglo XX, de la necesidad de aligerar las exposiciones permanentes. A tal efecto, se crean las reservas o depósitos, ya sea sacrificando salas de exposición, acondicionando espacios en subsuelos o construyendo nuevos edificios. Por otra parte, se procura neutralizar, de la mejor manera posible, el entorno de los objetos expuestos, aún a costa de resignar una parte o la totalidad de la ornamentación histórica existente. Estas mejoras son facilitadas por el advenimiento de la electricidad que permite reconsiderar completamente las formas de iluminación, las cuales se continúan modificando.

¹² Ideas extraídas de: Díaz Balerdi, Iñaki. 1994. *Miscelánea Museológica*. Servicio Editorial, Universidad del País Vasco: Argitarapen Zerbitzua, Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbao, España.

¹³ Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Madrid, España.

Historia de la arquitectura de museos

El origen de los museos, tal y como los conocemos en la actualidad, se remonta al Renacimiento, cuando los personajes acaudalados y poderosos reunían objetos raros, por lo general, naturales, en las salas especiales, “*cámaras de maravillas*”, más conocidas como “*gabinetes de curiosidades*”. En las colecciones, los objetos se agrupaban por taxonomías, ordenados según características comunes. Al principio, la clasificación podía ser arbitraria, por ejemplo, en función al tamaño o incluso por el color. Sin embargo, a medida que se ampliaban las colecciones, su organización también se hacía más sofisticada y era mayor su contribución al progreso científico. Los coleccionistas se fueron diversificando y empezaron a reunir objetos arqueológicos y etnográficos. Las obras de arte, en particular, adquirieron un valor que traspasó las fronteras nacionales y les dio una gran difusión.

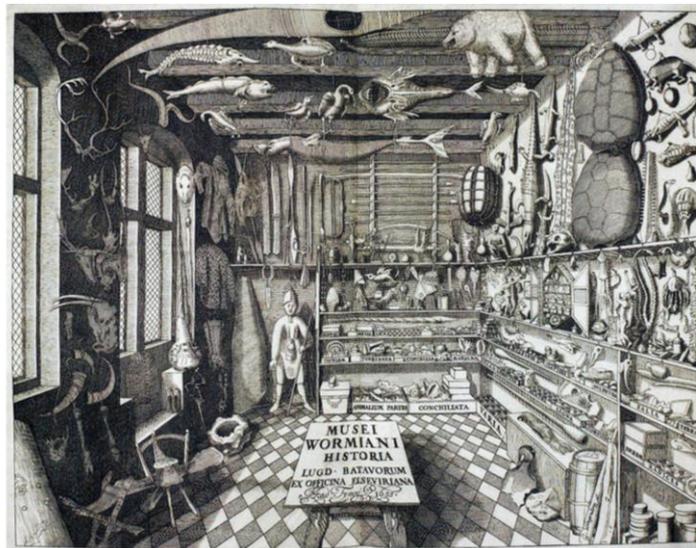


Imagen 1 – Gabinete de Curiosidades.
Fuente: <https://www.catawiki.es/stories>

Luego, los nobles comenzaron a comprar colecciones de obras de arte, y los exponían en salas y en sus salones para ostentar, y, al crecer su acervo, también en sus pasillos o galerías.

Por este motivo, los museos pioneros de los tipos clásicos, tienen sus exposiciones ubicadas en galerías de palacios o templos. Estos eran edificios normalmente conocidos por su construcción y el plan de simetría. Una plaza y la iluminación natural se convirtieron en componentes cruciales y típicos. Los arquitectos se enfrentaron al desafío de diseñar el edificio de forma que las principales salas de exposición se impregnaran de una iluminación natural. Entre otros muchos, el *Altes Museum* en Berlín, *Alte Pinakothek* en Munich y la *Dulwich Picture Gallery* en Londres, fueron considerados soluciones prácticas en la arquitectura clásica de museos, y se proyectaron para servir como museos, especialmente, el *Museo Altes*, que se convirtió

en un ejemplo del edificio de museo a pesar de su clasicismo y naturaleza monumental.¹⁴



Imagen 2 – Galería del Alte Pinakothek en Munich
Fuente: <https://www.getty.edu/>



Imagen 3 – Fachada del Altes Museum en Berlín
Fuente: <https://www.musement.com/es/berlin/>

Un nuevo enfoque para exhibir las colecciones se produce a mediados del siglo XIX. En aquellos años aparece un interés científico por las colecciones que requiere un conocimiento adecuado y una formación especial. Los museos se convierten entonces en instituciones importantes, que prestan gran atención a la ciencia, a la investigación y a la conciencia pública. Pero es a partir de finales del siglo XIX cuando aparecen nuevas filosofías arquitectónicas museísticas. La formación del aspecto del edificio se enfatiza en el diseño de los edificios de museos por encima de cualquier otra apreciación funcional.

¹⁴ Tedeschi, Enrico. 1978. *Teoría de la arquitectura*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

Del mismo modo, la Revolución Francesa y la Industrial acarrearón un incremento del número de museos y de nuevas “sedes” de propiedad estatal para las colecciones existentes. Del mismo modo que las colecciones privadas habían sido un símbolo de la educación, la riqueza y el estatus de sus propietarios, las colecciones públicas actuales, instaladas en magníficos edificios neoclásicos, han llegado a tener la misma trascendencia como representación de una nación.¹⁵

Desarrollo del Museo Moderno

En la primera mitad del siglo XX, algunos arquitectos no abandonan las formas que se pueden observar comúnmente en la arquitectura clásica del museo. Sin embargo, se produce un cambio obvio en la planificación de los proyectos arquitectónicos.

El aumento en la cantidad de elementos en las exposiciones da lugar a la expansión del espacio de exhibición interior. El plan del museo incluye nuevas salas para añadir una biblioteca, un auditorio y salas para las exposiciones temporales; asimismo, se amplía el área administrativa y técnica.

Los diseños de los museos ofrecidos por Le Corbusier marcaron una etapa importante en la creación de la nueva arquitectura del museo. Le Corbusier consideraba que la arquitectura ideal del museo debía crecer junto con las colecciones. El museo ya no es un palacio o un templo en su investigación, sino que la colección comienza a ser el centro del todo. Los contenidos, como en el caso del arte, no se quedan quietos, se desarrollan generando nuevas tendencias y estilos, mientras que la arquitectura del museo debe estar en línea con su época. Por otro lado, el mismo Frank Lloyd Wright ofreció otra nueva solución para el edificio del museo: en forma de espiral, como podemos ver en el *Museo Solomon R. Guggenheim* de Nueva York. Sin embargo, esta estructura en espiral estaba encarnada en el espacio en oposición a la idea de Le Corbusier del museo cambiante. Se trata de una estructura que permite explorar toda el área de exposición, estableciendo un movimiento circulatorio para sus visitantes.



Imagen 4 – Fachada del Guggenheim de Nueva York
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

¹⁵ Ideas extraídas de: García Fernández, Isabel; Fernández, Luis Alonso. 1999. *Diseño de Exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Alianza Editorial. Madrid, España.

Con el paso de los años, la arquitectura del museo ha ido cambiando debido a la influencia de las nuevas tecnologías. Actualmente, prestamos una gran atención a la iluminación. Los espacios grandes requieren una iluminación adecuada, teniendo siempre en cuenta que la luz natural no es compatible con la conservación de algunos objetos delicados y ciertas obras de arte. Los principios expositivos cambian junto con la propia arquitectura del museo. Si un enfoque de sala o galería para exponer obras de arte era ampliamente aplicable a los museos clásicos – cuando los objetos y artefactos se almacenaban uno encima del otro, desde el suelo hasta el techo -, la exposición de arte experimentó cambios cruciales durante el siglo XX. El arte adquirió nuevas formas de expresión, facilitando la exhibición de solo algunas obras para llamar la atención del público. Este tipo de presentación era conocido como “*el cubo blanco*”, y permitía a los visitantes centrar su atención en cada obra individual. Podría considerarse como la única arquitectura moderna que permite preservar las obras de arte modernas, sin causar ningún conflicto entre los estilos artísticos.

Sin ánimos de reiteración, debemos comentar que, en el transcurso del siglo XX, empezó a extenderse la idea del Museo Moderno como una “*maquina didáctica*”, y hacia la década del 70, se hizo cada vez más evidente la necesidad de hacer que los museos fueran más atractivos. La interpretación dio lugar a un aprendizaje más interactivo, y las nuevas ideas para la comunicación museística por medio del diálogo y la construcción de narraciones, originaron “*un gran abanico de historias*”: los museos acabaron asumiendo que no eran infalibles y que requerían la participación de la comunidad. (Verner, 1985)¹⁶

El cambio de milenio fue un catalizador para la construcción de muchos museos nuevos, y dio lugar a algunos edificios emblemáticos que se han convertido en iconos de referencia, como, por ejemplo, el *Museo Guggenheim* de Bilbao, que ha sido crucial para la regeneración de la ciudad en la que fue emplazado.

Estos nuevos museos estaban centrados en el público y aspiraban a crear unas experiencias didácticas atractivas y comunicativas. El desarrollo de las técnicas de interpretación fue un factor esencial para este cambio, porque permitió formas más eficaces de transmitir las historias relacionadas con las colecciones del museo.

Actualmente, los Museos Modernos desempeñan un papel fundamental en el ámbito de la educación y la investigación, pero también deben resultar interesantes y atractivos para el público moderno. La competencia con otras actividades de ocio, desde el fútbol a las compras, y atractivos dentro del turismo cultural, ha llevado a la necesidad de considerar formas diferentes de llegar al público.

Muchos pensamos que los museos que hoy se construyen, son un escaparate cultural y catedral laica por partes iguales, donde tiene tanta importancia el papel de su

¹⁶ Verner, Johnson; y Asociados. 1985. *El punto de vista del arquitecto*. En: Museum N°145. UNESCO. París, Francia.

creador, como el de los valores que en él se exponen. En efecto, se los toma como una edificación vedetista por parte del arquitecto y no se tomó real importancia a las actividades de gran importancia que se desarrollan en su interior.

Por lo nombrado anteriormente, podemos ver que la arquitectura contemporánea del museo ha experimentado cambios significativos desde el desarrollo de su tipo clásico. Las recientes conexiones entre el espacio arquitectónico y la nueva museografía provocan variaciones en la arquitectura del museo, así como en el propio museo como institución cultural. Una relación mutua entre arquitectura, arte, funcionalidad y estilo, se observa ahora en algunos proyectos arquitectónicos, además de las correspondientes especificaciones funcionales, estructurales y técnicas, si es que ha existido la intervención de los museólogos y museógrafos en el proyecto. La arquitectura del museo nunca debe establecerse como una obra de arte individual. Su exterior puede adquirir nuevas formas, siempre que los espacios expositivos tiendan a ser suficientemente grandes como para otorgar la correspondiente importancia a los visitantes en relación con los contenidos expuestos.

Restauración y reutilización de edificios históricos

La tradición de utilizar antiguos edificios para instalar museos, estaba muy arraigada en la cultura occidental desde que el *Palacio del Louvre* se convirtió en museo a fines del siglo XVIII. Desde entonces, numerosos fueron los casos en que se reutilizaron arquitecturas preexistentes de todo tipo. Esta tendencia, recibió un impulso decisivo en la Italia de la posguerra, cuando las nuevas corrientes museográficas y de restauración, demostraron que utilizar la arquitectura histórica como contenedor museográfico, encerrada enormes posibilidades (a pesar de que éstos albergaban grandes operaciones dificultosas).

Uno de muchos aspectos positivos en estas reutilizaciones es que los edificios históricos suelen ser representativos en su entorno urbano, por ende, poseen una imagen definida y cuentan con una gran estabilidad ambiental, todos ellos factores muy valorables en la instalación de un museo. En algunos casos, el propio edificio se convierte en parte de la colección y los recorridos se enriquecen con la contemplación de su arquitectura.

Por estas razones, la utilización de antiguos contenedores para la instalación de nuevos museos, ha continuado siendo la práctica habitual. Aunque muchas otras veces podemos encontrar que se da una adaptación forzada de la estructura arquitectónica a las necesidades y competencias del museo y sus actividades.

Edificios residenciales, conjuntos monásticos, hospitales, estaciones ferroviarias o establecimientos industriales, se han convertido en museos, con resultados, en

general, muy positivos para la instalación museística y para la recuperación y conservación del patrimonio arquitectónico. ¹⁷

Un gran ejemplo, es la arquitecta italiana *Gae Aulenti*, quien realizó en los años ochenta algunos importantes proyectos de instalación de espacios museísticos en contenedores preexistentes. Así, la conversión en museo de la antigua *Estación de Orsay* (París, Francia) fue objeto de un concurso en 1979, ganado por el equipo *ACT*, formado por *R. Bardon*, *P. Colboc* y *J. P. Philippon*. Ellos transformaron el antiguo edificio con tres recorridos: el inferior, con salas que rodean el gran patio central; un nivel intermedio, con terrazas sobre el patio; y, por último, un nivel superior sobre el vestíbulo. A partir de 1980, cuando *Gae Aulenti* se hizo cargo del proyecto, efectuó una transformación radical de los conceptos, adaptándolos al nuevo plan museográfico. Su proyecto se inspiraba en los espacios tradicionales del museo para dividir las grandes áreas de la estación y convertirlas en salas y galerías con un amplio pasaje central, que conecta transversalmente con las salas. El espíritu del proyecto quedó patente en la frese de Michel Laclott (1983), artífice del proyecto museográfico: “*El ejemplo del Beaubourg* (Centro Pompidou de París, con plantas libres diseñadas a partir del concepto de flexibilidad), *ha demostrado que la gran plataforma vacía no era en absoluto libertad, sino todo lo contrario. Se siente la necesidad de muros, de salas, de puertas, de pasajes, lo cual no es una contradicción sino todo lo contrario*”. ¹⁸



Imágenes 5 y 6 – Interior y fachada del Museo de Orsay, París
Fuente: <https://blog-francia.com/paris/arte-y-cultura-parisina/museos/>

El **Museo de Orsay** es un claro exponente de las tendencias posmodernistas, que buscaban un retorno al museo clásico y rechazaban la aportación de la modernidad a la cultura museística. Ello es también evidente en la remodelación de la cuarta planta del **Centro Pompidou** para exponer la colección del Museo Nacional de Arte Moderno, esta transformación fue realizada por *Gae Aulenti* en 1985, cambiando profundamente el sentido del edificio, que pasó de ser un gran contenedor extenso y flexible a poseer

¹⁷ Muñoz Cosme, Alfonso. 2007. *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Editorial Trea. España.

¹⁸ Laclott, Michel. 1983. Conferencia de prensa. <https://www.youtube.com/watch?v=X4o0mO02Jy0>

una serie de salas tradicionales, con pequeñas galerías entre ellas. La nueva estructura del techo esconde las instalaciones, a la vez que sirve para colocar iluminación, concentrada para las esculturas y difusa para la pintura. (Molajoli, 1973) ¹⁹

Uno de los casos mas ambiciosos de reutilización fue el intento por recuperar una central eléctrica en Londres para albergar la **Tate Modern**. La transformación del edificio fue hecha con el objetivo de instalar la sección contemporánea de la *Tate* en un contenedor de arquitectura industrial y también a contribuir a la revitalización de un barrio degradado del centro de Londres. En el exterior, un gran volumen vidriado ilumina por la noche la silueta del edificio y hace contrapunto con la torre de ladrillo. El acceso se efectúa mediante una gran rampa que penetra en el volumen vaciado de la sala de turbinas, iluminada cenitalmente. Este espacio se convierte en una plaza pública a la que vierte todo el edificio. Las salas de exposiciones son muy diferentes en forma e iluminación y se configuran como espacios cerrados con distribución en *enfilade*. (Montaner, 1990). ²⁰



Imágenes 7 y 8 – Interior y fachada de la Tate Modern, Londres
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Por otro lado, la **Pinacoteca de Sao Paulo** se asentó en un edificio inacabado, construido en principio para el liceo de artes y oficios. *Paulo Mendes da Rocha* comenzó la remodelación a partir de 1993 y e edificio fue inaugurado en 1998. Se modificaron los ejes de circulación, se cubrieron los patios y se tendieron pasarelas sobre ellos, todas transformaciones que determinaron el cambio de carácter de la pinacoteca. ²¹

¹⁹ Molajoli, Bruno. 1973. *Arquitectura del museo*. En: Boletín N°9-10/11-12. Dirección de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. La Plata, Argentina.

²⁰ Montaner, J. M. (1990). *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

²¹ Ideas extraídas de: Rico, Juan Carlos. 1996. *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*. Silex Ediciones. Madrid, España.



Imágenes 9 y 10 – Interior y fachada de la Pinacoteca de Sao Paulo

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Todas estas experiencias han creado una moderna tradición de reutilizaciones que, aunque llevadas a cabo con concepciones muy distintas y sobre edificios dispares, han tenido en común la capacidad de aprovechar las cualidades de la arquitectura histórica y utilizarlas en provecho del nuevo diseño. Si hace décadas sólo se pensaba en monasterios o palacios para instalación de museos, el cambio experimentado en el arte y en la museología ha hecho que hoy se prefieran las fábricas, las centrales eléctricas, los hospitales, las prisiones o los hangares. La libertad y diversidad de espacios que un museo actual necesita y la gran variedad de edificios susceptibles de ser reutilizados, hacen de esta práctica uno de los potentes generadores de arquitectura museística.

Museos de Nueva Planta

Los Museos de Nueva Planta son aquellos cuyo edificio fue proyectado y construido específicamente para desarrollar allí esa actividad cultural. Como hemos nombrado anteriormente, éstos aparecieron en el siglo XX y los hay de muchos tipos arquitectónico, desde estilo neoclásico (como la Galería Nacional de Washington), y otros más contemporáneos que responden a nuevos conceptos de la arquitectura (Guggenheim de Bilbao).

Surgen a partir de la preocupación por ampliar y mejorar los espacios internos del museo, tales como espacios de almacenamiento, talleres de restauración, creación de bibliotecas especializadas para los investigadores; por dotar a los museos de buenos equipamientos e instalaciones; y, además, por incorporar sistemas especiales de seguridad, iluminación artificial o climatización.²²

²² Ideas extraídas de: Hernández Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea. España.

En general, se han llamado a reconocidos proyectistas para realizarlos, lo que ha producido una serie de edificios emblemáticos y una fuerte huella en la historia de la arquitectura, principalmente en el siglo XXI.

En esta sección de la investigación, hemos seleccionado 4 museos de Nueva Planta, muy representativos y reconocidos a nivel internacional, tres de ellos son extranjeros y uno es argentino. La idea es relatar brevemente cómo nacieron y describir aspectos de su arquitectura.

Museo Metropolitano de Nueva York (MoMA)

El **Museum of Modern Art**, más conocido por su acrónimo **MoMA**, es un museo de arte situado en el Midtown de Manhattan (Nueva York, E.E.U.U.). Abrió sus puertas al público en 1929, y fue fundado por tres matrimonios filántropos y multimillonarios estadounidenses, como una institución educativa cuya misión era "*ayudar a la gente a entender, utilizar y disfrutar de las artes visuales de nuestro tiempo*".²³

Alberga piezas tales como *La noche estrellada* de Van Gogh, *Broadway Boogie Woogie* de Piet Mondrian, *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí y obras de artistas norteamericanos de primera fila como Jackson Pollock, Andy Warhol y Edward Hopper. Posee, además, importantes colecciones de diseño gráfico, diseño industrial, fotografía, arquitectura, cine e impresos.

El museo se fundó como entidad privada, beneficiándose de numerosas donaciones de sus miembros y de empresas, siendo un ejemplo para otros museos de su clase, ampliando las fronteras del arte a disciplinas no admitidas en otras galerías.

Alojado en un primer momento en seis salas de galerías y oficinas de un edificio residencial, el museo se trasladó a otras tres ubicaciones temporales durante los siguientes diez años, hasta que finalmente, uno de los dueños donó el terreno en el que se ubica actualmente el MoMA. El edificio fue diseñado por los arquitectos modernistas Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, y reabierto al público en 1939, con un discurso de apertura emitido por radio desde la Casa Blanca por el presidente Franklin D. Roosevelt.²⁴

En 1980 se compra un hotel vecino, que fue demolido para lograr más espacio. Ya en 1984, se realizó una renovación importante -diseñada por César Pelli- a través de la cual se dobló el espacio de la galería del museo y se realizaron instalaciones de invitado. La obra tomó cuatro años, que el MoMA pasó exiliado en una vieja fábrica de Queens, instalación que luego se transformó en talleres y depósitos del museo. El nuevo edificio cuenta con tres restaurantes, una librería y una tienda.

²³ <https://moovemag.com/2015/07/moma-el-templo-por-excelencia-del-arte-moderno/>

²⁴ Filler, M. (2004). *Gran MoMA*. En: *Arquitectura Viva*, N° 99. Buenos Aires, Argentina.

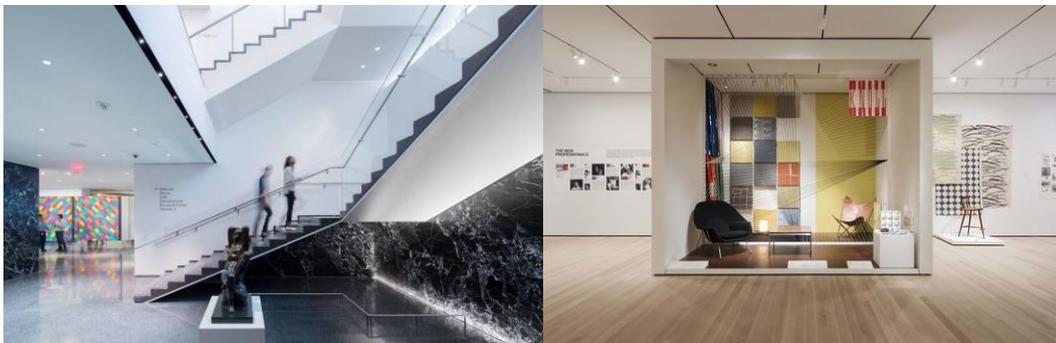


Imágenes 11 y 12 – Fachada y patio del MoMA, Nueva York.

Fuente: <https://www.moma.org/>

En 1997, el arquitecto japonés Yoshio Taniguchi superó a otros diez arquitectos internacionales en el concurso para ejecutar un nuevo diseño para el museo, que realizaría junto con la firma Kohn Pedersen Fox. El MoMA cerró el 21 de mayo de 2002 para la realización de esta renovación, y fue reabierto el 20 de noviembre de 2004.²⁵

Su creador, Taniguchi, autor de varios museos en Japón, descartó explícitamente realizar una obra para el asombro, como las de Frank Gehry o Santiago Calatrava. “*Un museo es una taza de té*”²⁶, explicó el japonés, para indicar que lo que importa, lo que tiene el protagonista, es el contenido y no el edificio. El nuevo MoMA es un edificio de baja intensidad, respetuoso de lo preexistente y con amplísimos espacios abstractos que destacan y no compiten con las obras.



Imágenes 12 y 13 – Interiores y sala de exposición del MoMA, Nueva York.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Fue el primer museo en América dedicado exclusivamente al Arte Moderno, y el primero de Manhattan en exhibir obras de artistas modernistas europeo, ampliando las fronteras de la concepción del arte de su época y extendiéndola a disciplinas no admitidas en otras galerías.

El museo mantiene una agenda activa de exposiciones de arte moderno y contemporáneo que abordan una amplia gama de temas, medios y orígenes y que destacan los acontecimientos más vanguardistas en el mundo del arte y la obra de los artistas y movimientos más relevantes. Además, también incluye el acceso a las

²⁵ Montaner, J. M.; Oliveras, J. (1986). *Los museos de la última generación*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

²⁶ <https://moovemaq.com/2015/07/moma-el-templo-por-excelencia-del-arte-moderno/>

librerías, que ofrecen una variedad de publicaciones y reproducciones, y a una tienda de diseño que ofrece objetos relacionados con el arte y el diseño moderno y contemporáneo. Asimismo, el MoMA organiza programas de actividades que incluyen conferencias, coloquios, visitas y clases orientadas a familias, estudiantes, niños, estudiosos y artistas para continuar fomentando y difundiendo el conocimiento, la comprensión y la pasión por el arte moderno y contemporáneo.

Es considerado uno de los santuarios del arte moderno y contemporáneo del mundo, constituyendo (a juicio de muchos) una de las mejores colecciones de obras maestras.

Museo Guggenheim de Nueva York

El Museo Guggenheim de Nueva York es el primero de los museos creados por la Fundación Solomon R. Guggenheim, dedicada al arte moderno. Fue fundado en 1937 en Upper East Side de Manhattan (Nueva York, E.E.U.U.). Es el más conocido de todos los museos de la fundación, y muchas veces es llamado simplemente “El Guggenheim”.

Al comienzo fue llamado *Museo de Pintura No-Objetiva*, y fue fundado para exhibir arte vanguardista de artistas modernos tempranos como Kandinsky y Mondrian. En 1959 se mudó al lugar donde se encuentra ahora (la esquina de la calle 89 y la 5ª Avenida, frente a Central Park), donde se construyó el edificio diseñado por el arquitecto Frank Lloyd Wright, siendo éste el más famoso y reconocido del momento.

El proyecto se vio envuelto en complejas discusiones entre el arquitecto y el cliente, por un lado, y la ciudad, el mundo artístico y la opinión pública, por otro, debido al contraste de sus formas dentro de la retícula de la ciudad de Nueva York. Durante los trabajos de construcción, llegó al director y a los administradores del museo una carta firmada por una larga lista de artistas, en la que exponían que los muros inclinados y la rampa no eran adecuados para una exposición de pintura. Pese a la fuerte crítica, Guggenheim quedó entusiasmado con la idea de la espiral ascendente y apoyó el proyecto hasta su fallecimiento en el año 1949.

Entre 1943 y 1956, el inicio de la construcción sufrió numerosos retrasos, debido a cambios en las condiciones del emplazamiento, a reglamentos relativos a la construcción, a cambios en el programa del museo y al aumento de los costes de los materiales de construcción, pero finalmente el 16 de agosto de 1956 pudieron comenzarse los trabajos de movimiento de tierras.²⁷

Tanto Guggenheim como Wright, murieron antes de que se culminara su construcción en el año 1959, aunque cuando falleció Wright en abril de 1959, la construcción estaba prácticamente terminada, quedando ya sólo algunos últimos detalles. Seis meses después, el 21 de octubre el museo abrió sus puertas al público. Los logros obtenidos

²⁷ Ideas extraídas de: Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

no solamente testifican el genio arquitectónico de Wright , sino también el espíritu aventurero que caracterizó a su fundador Solomon R. Guggenheim.



Imágenes 14 y 15 – Interiores y fachada del Guggenheim de Nueva York.

Fuente: <https://www.disenoyarquitectura.net/2011/12/museo-guggenheim-frank-lloyd-wright.html>

El volumen principal está compuesto por una cinta continua de concreto que envuelve la gran rampa y que se inclina hacia afuera, fracturando, de este modo, la masividad del volumen que forma una especie de cono truncado invertido. Complementariamente, se encuentra otro cilindro menor ubicado en la otra esquina, y ambos se engarzan mediante una gran losa horizontal, un puente que sirve de marquesina al conjunto.

Su exterior destaca por la simpleza de líneas y su color blanco que lo hace resaltar entre las construcciones de ladrillo ocre y cemento gris cercanas al museo. En su fachada se combinan líneas rectas con líneas curvas procedentes de la rampa.

En el interior, la cúpula enfatiza la centralidad del diseño mediante unas vigas radiales que nacen de la pared, a manera de bordes en forma de arco que convergen hacia el centro de la composición.

La plasticidad del volumen y la sensación de movimiento que transmite al recorrerlo, son las características más importantes de este edificio, lo que lo hacen uno de los edificios más influyentes de la arquitectura del Siglo XX.²⁸

Sin embargo, y a pesar de su enorme éxito entre el público, el edificio no fue exento de críticas. *“(El museo) ha sido aclamado como una obra de arte, atacado como una atrocidad, llamado el mejor museo de todos los tiempos y denunciado como si no fuera museo en absoluto”* decía la crítica E. Huckstable (2011).²⁹

²⁸ <https://www.disenoyarquitectura.net/2011/12/museo-guggenheim-frank-lloyd-wright.html>

²⁹ Huckstable, Elliot. 2011. *El viejo mundo y el nuevo*. Alianza Editorial. Madrid, España.

Una de las principales críticas que se ha hecho al edificio, es que su forma escultural opaca las obras de arte que contiene, distrayendo al absorto visitante en la magnificencia del edificio, en vez de favorecer la contemplación de las obras, al fin y al cabo, la razón y fin del museo. Pero ésta no sería una característica exclusiva de Wright en su museo Guggenheim de Nueva York. Algunas décadas después Frank O. Gehry haría lo propio en el museo Guggenheim de Bilbao.

También, la pendiente de la rampa dificulta la apreciación de las obras dispuestas horizontalmente, al igual que la pared inclinada al exterior y curva complica la instalación de las obras de arte.

Pero además de su forma, muchos de los reclamos se centran en la función: la luz natural al interior es generosa, pero no para las obras de arte, que tienen que ser iluminadas artificialmente.

A todo lo nombrado, se le suma que en 1992 el edificio fue complementado, adosándole una torre rectangular, más alta que el espiral original, para alojar las oficinas. Esta construcción distorsionó visualmente la estructura formal y original de la obra, lo cual generó una fuerte controversia en el mundo de la arquitectura y urbanismo.

Museo Guggenheim de Bilbao

Situado en el borde de la ría del Nervión, en Bilbao (España), el Museo Guggenheim se caracteriza por una compleja fusión de formas curvilíneas y una cautivadora materialidad; que responden a un intrincado programa y un contexto urbano industrial. Con más de un centenar de exposiciones y más de diez millones de visitantes, el Museo Guggenheim Bilbao de Frank O. Gehry no sólo cambió la forma en la que arquitectos y el público piensan en los museos, pero también revitalizó la dañada economía de Bilbao con su asombroso éxito. De hecho, el fenómeno de la transformación de una ciudad a raíz de la construcción de una importante pieza arquitectónica se conoce hoy como el "*Efecto Bilbao*".³⁰

Veinte años después de su construcción, el museo continúa desafiando las suposiciones que existen entre la conexión del arte y la arquitectura de hoy.

La historia comienza cuando, en 1991, el Gobierno Vasco propuso a la Fundación Solomon R. Guggenheim financiar la construcción de un museo Guggenheim en la deteriorada zona portuaria de Bilbao, una vez la principal fuente de ingresos de la ciudad. El Museo era parte de un *master plan*, cuyo objetivo era renovar y modernizar la ciudad industrial. Casi inmediatamente después de su inauguración en 1997, el Guggenheim Bilbao se convirtió en una popular atracción turística, atrayendo gran público de todo el mundo.

³⁰ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/764294/clasicos-de-arquitectura-museo-guggenheim-bilbao-frank-gehry>

Su impacto socio-económico ha sido asombroso. Durante los tres primeros años de funcionamiento, casi 4 millones de turistas visitaron el museo, generando alrededor de 500 millones de dólares en ganancias. Además, el gasto de los visitantes en hoteles, restaurantes, tiendas y transporte recaudó más de 100 millones de dólares en impuestos, equiparando el costo de la construcción del museo.

Se sitúa en el extremo norte del centro de la ciudad. Una calle y una línea ferroviaria se encuentran al sur, el río hacia el norte y la estructura de hormigón del puente de La Salve al este. El continente establece una fuerte conexión física con la ciudad, el edificio dialoga con el puente de La Salve, creando un paseo fluvial y una amplia plaza pública hacia la zona sur del sitio, justo donde termina la grilla establecida de la ciudad. El edificio alude a los paisajes de la zona, el estrecho pasillo a la sala principal del acceso que recuerda a un empinado barranco, o el uso de agua y pasarelas curvas en consonancia a la ría del Nervión.

Aunque la forma metálica del exterior mirada desde arriba parece una flor, desde el nivel calle el edificio se asemeja más a un barco, evocando la vida industrial del puerto de Bilbao. Construido en titanio, piedra caliza y vidrio, las curvas aparentemente aleatorias del exterior están diseñados para captar la luz y reaccionarse con el sol y el clima.



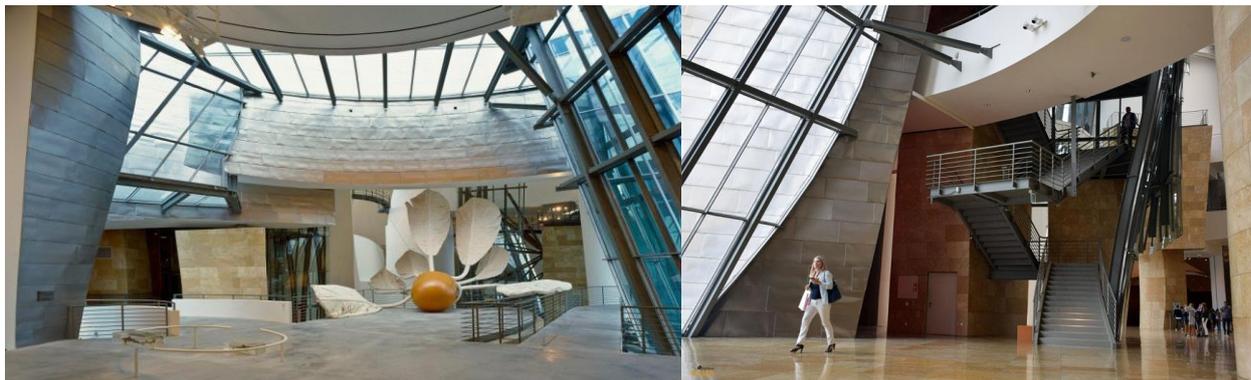
Imagen 15 – Fachada del Guggenheim de Bilbao.

Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/clasicosdearquitecturamuseoguggenheimbilbaofrankgehry>

El edificio se caracteriza por el diseño desfragmentado no lineal, que busca liberarse de las ideas del modernismo. Es una expresión caótica, donde dentro del mismo caos existe un orden definido por patrones de formas y ejes; busca una innovación con el uso de nuevos materiales como el titanio, haciendo arquitectura rompiendo estereotipos y esquemas del pasado sin dejar a un lado los principios básicos como la habitabilidad, funcionalidad y el contexto.

El grande y luminoso atrio principal sirve como centro de organización del museo, distribuyendo los 11.000 m² de espacios de exposición en más de diecinueve galerías. Diez de estas galerías siguen un trazado ortogonal clásico que se puede identificar desde el exterior por un acabado en piedra caliza. Las galerías restantes se identifican desde el exterior por las curvas de formas orgánicas revestidas en metal.³¹

Cabe considerar que el Guggenheim de Bilbao es una muestra excelente de un lenguaje arquitectónico novedoso, de cuyas formas y orden no se tienen referencias claras; el museo es el resultado del trabajo y experimentación con conceptos y materiales. Representa una propuesta arquitectónica diferente a la tradicional que contrasta con su entorno.



Imágenes 16 y 17 – Interiores del Guggenheim de Bilbao.

Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/clasicosdearquitecturamuseoguggenheimbilbaofrankgehry>

Ha sido tildado estos últimos años de pertenecer a una tipología de arquitectura seductora, simbólica, al servicio del entretenimiento y el consumo. Otros lo toman como “*ornamento*” de la ciudad. Ha decir verdad, lo que nos interesa en esta investigación, es que el museo ha tenido problemas a nivel arquitectónico e interiorismo, al igual que el de Nueva York, debido a que, en su concepción, no se tuvo en cuenta la cantidad real de requerimientos que se necesitan para desarrollar todas tareas y actividades en un museo. Mas allá de su forma exagerada, los espacios de trabajo y oficinas, son pequeños.

Sin embargo, el Guggenheim de Bilbao continúa siendo una estructura icónica conocida por su complejidad y forma única, una máquina cultural por excelencia.

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires de Buenos Aires

El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) – Fundación Costantini, fue fundado en septiembre de 2001 con “*el objetivo de coleccionar, preservar, estudiar y difundir el arte latinoamericano desde principios del siglo XX hasta la actualidad*”. Es una institución privada, sin fines de lucro, que conserva y exhibe un

³¹ <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/guggenheim-bilbao/>

patrimonio de aproximadamente 400 obras de los principales artistas modernos y contemporáneos de la región. Combina un calendario de exposiciones temporales, con la exhibición estable de su colección institucional, y funciona simultáneamente como un espacio plural de producción de actividades culturales y educativas. Ofrece ciclos de cine, literatura y diseño y lleva adelante una tarea de educativa a través de programas destinados a diferentes tipos de públicos.³²

En mayo de 2007, el MALBA fue declarado *Sitio de Interés Cultural* por parte de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En noviembre de 2008, recibió el Premio Konex de Platino como *Mejor Entidad Cultural* de la última década.

El edificio se encuentra situado en una manzana compartida con la Plaza Perú y forma parte de un interesante corredor cultural –a lo largo de las avenidas Figueroa Alcorta y del Libertador– conocido como "La milla de los museos" de la Ciudad de Buenos Aires.

Fue diseñado por los arquitectos cordobeses Atelman-Fourcade-Tapia, ganadores de un concurso internacional de proyectos realizado en 1997, convocado en el marco de la *VII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires*. El jurado estuvo conformado por Norman Foster (inglés), César Pelli (argentino) y Mario Botta (suizo), arquitectos de prestigio a nivel internacional.



Imágenes 18 y 19 – Fachada del MALBA

Fuente: <https://www.malba.org.ar>

Se trata de un edificio de estilo deconstructivista, una corriente de la arquitectura de moda en la década del '90; se caracteriza por la yuxtaposición de volúmenes formando piezas poliédricas, y el uso de ángulos agudos resaltando las aristas de los cuerpos.

En líneas generales, el museo se lee desde el exterior como un juego de volúmenes revestidos en piedra caliza española, con uno de vidrio verde. El acceso se encuentra elevado respecto de la calle, sobre una gran plataforma, en parte semicubierta por la proyección del volumen en voladizo de la sala del primer piso.

³² <https://malba.org.ar/museo/>

En el interior, el acceso principal a las colecciones es por el lateral este del edificio, mediante una serie de escaleras mecánicas que van recorriendo esa fachada vidriada a medida que suben. Desde este amplio hall, se accede también a la confitería, el



auditorio, la biblioteca y la librería.

Imágenes 20 y 21 – Interiores del MALBA

Fuente: <https://www.malba.org.ar>

Posee varias salas con posibilidades de ser compartimentadas, donde además de las valiosas obras que componen la colección permanente, pueden verse otras exposiciones de carácter temporario, tanto de carácter nacional como internacional.³³

³³ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/884054/estudio-herrerros-redefine-las-areas-publicas-del-malba-en-relacion-con-la-ciudad>



CAPÍTULO II

Los espacios interiores del museo



CAPÍTULO II | Los espacios interiores del museo

Para que el museo pueda desarrollar sus funciones y cumplir con los fines de exposición, conservación, estudio, educación y deleite, se requiere una serie de ámbitos específicos apropiados a las colecciones, al personal y al público, de forma tal que su distribución, volumen y disposición estén supeditados al programa y al funcionamiento general de la institución.

Para nosotros, el diseño interior de los museos despliega gran importancia, ya que contribuye a mejorar la calidad de los espacios, tanto privados de trabajo (oficinas, talleres, depósitos) como públicos (recepción, exposición, descanso). La iluminación, los materiales, la generosidad espacial, el color, las texturas empleadas, el uso de la señalética, y otros diversos recursos de diseño, logran la validez de un buen interiorismo.

Con respecto a la caja arquitectónica, la correcta ejecución de las funciones del museo depende, en gran parte, de la disposición y ubicación de los espacios, por lo que resulta esencial establecer un programa de necesidades de cada área, para después situarlas en un diagrama de funcionamiento, cuya estructura básica debería contemplar que éstas nunca se mezclen, obstaculicen ni interfirieran entre sí.³⁴

Como vimos en el capítulo anterior, durante la segunda mitad del siglo XX, surgen nuevas funciones en los museos que conducen a la realización de modificaciones arquitectónicas de mayor envergadura, como la multiplicación de exposiciones temporarias, que permite una distribución diferente de las colecciones entre los espacios de exposición permanente y aquellos de las reservas; la creación de talleres pedagógicos; el desarrollo de estructuras de recepción y descanso concebidos como grandes espacios ad hoc, así como el incremento de bibliotecas, restaurantes y tiendas destinadas a la venta de productos derivados.

El arquitecto es quien concibe y diseña el proyecto de un edificio y luego dirige su ejecución. Dicho de manera más amplia, es quien dispone la envoltura que alberga a las colecciones, al personal y al público. Desde esta perspectiva, la arquitectura aborda, en el seno del museo, el conjunto de elementos vinculados al espacio y a la luz. Estos aspectos, en apariencia secundarios, son determinantes en lo referente a la significación requerida (ordenamiento cronológico, visibilidad para todos, neutralidad del fondo, etcétera). Por lo tanto, los edificios de los museos deben ser concebidos y construidos de acuerdo con el programa arquitectónico, establecido previamente a partir de las necesidades de los responsables técnicos, científicos y administrativos del

³⁴ Ideas extraídas de: Alonso Fernández, Luis. 1993. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Ediciones Istmo. Madrid.

mismo. Sin embargo, las decisiones concernientes a la definición de dicho programa y a los límites de intervención del arquitecto, no siempre se distribuyen de esta manera.³⁵

Como arte o como técnica de la construcción y de la revitalización de un museo, la arquitectura puede presentarse como una obra total, capaz de integrar el conjunto del dispositivo museal. Esta perspectiva, reivindicada por algunos profesionales, sólo puede ser encarada en la medida en que los mismos incorporen la reflexión museográfica, lo que aún está lejos de suceder.

Muchas veces, los programas solicitados a los arquitectos suelen incluir los equipamientos interiores, dándoles la posibilidad – si no se hace ninguna distinción entre los componentes generales y la museografía – de dar libre curso a su “creatividad”, a veces en detrimento del museo. Algunos se especializan en la realización de exposiciones, convertidos así en escenógrafos o “expógrafos”. Son pocos los que pueden reivindicar el título de museógrafos, a menos que sus estudios incluyan esta competencia específica. Por eso es necesario la incorporación de especialistas de interiorismo y museografía desde la concepción del proyecto.³⁶

En definitiva, las posturas actuales de la arquitectura de museos descansan en el conflicto existente entre los intereses del arquitecto (valorizado hoy por la visibilidad internacional este tipo de construcciones) y los de quienes están vinculados con la preservación y la puesta en valor de la colección, además de la consideración del bienestar de los diferentes públicos.

Una mirada sobre las creaciones arquitectónicas actuales permite advertir que, si bien la mayoría de los arquitectos tienen en cuenta las exigencias de un programa de necesidades, muchos continúan privilegiando la estética visible del objeto (edificio) por encima de sus características intrínsecas.

Funciones y zonificación del museo

Las funciones de los museos son muchas y requieren locales con características muy diversas y hasta complejas. Por un lado, existen actividades de orden público y social, y otras privadas y técnicas. Las más comunes y conocidas son las de exposición y conservación del patrimonio. Pero el museo no comprende sólo esas. Presenta un área de administración como cualquier otra institución, lo que trae aparejado una gran cantidad de oficinas, pasando por la dirección, contabilidad, investigación, diseño gráfico, comunicación, difusión, servicio educativo y guías, entre otros. Por otro lado, encontramos el servicio técnico, taller de museografía, de conservación, restauración,

³⁵ Ideas extraídas de: Thomson, Garry. 1998. *El museo y su entorno*. Editorial Akal. Madrid, España.

³⁶ Ideas extraídas de: Dujovne, Marta. 1995. *Entre musas y musarañas*. F.C.E. Argentina.

depósitos; y otros sectores como salas de máquina, todo lo implicado a confort ambiental, informática, mantenimiento, maestranza, etc.³⁷

Lo que generalmente puede conocer y hacer uso el visitante es de la recepción, las salas de exposiciones permanentes y temporarias, sanitarios, auditorio, biblioteca, tiendas, cafetería y restaurante.

Y éstas son solo alguna de ellas, pero deberían estar en todo museo. Por este motivo, los extensos requisitos espaciales de un edificio (tan complejo) deben ser atendidos de manera integral. No cabe dudas, que las necesidades de quienes plantean la ejecución y el posterior desarrollo de un museo, responden al programa museológico, donde las diferentes partes se configuran en el espacio para formar un todo.

Según Francisca Hernández Hernández (1998)³⁸, se requiere conocer la naturaleza de las actividades y la diferenciación de las mismas, el acceso y circulación de personas y obras, la frecuencia de visitantes, el horario del público y del personal del museo, así como la organización y gestión del mismo, para poder proyectar un buen programa de necesidades para la construcción o reorganización de un museo.

Funciones

El conjunto de funciones inherentes al museo se articula alrededor de la relación *objeto cultural-público*, y son, precisamente, las que determinan la finalidad esencial del mismo. Éstas pueden variar de un museo a otro, según el tipo y las dimensiones de éste y según la naturaleza de sus colecciones. Pueden concretarse en tres actividades fundamentales:

-la *acogida del público*, que requiere espacios específicos para las actividades y la animación: hall de acogida, sala de conferencias, salas pedagógicas, de audiovisuales y de exposiciones temporales.



Imagen 22 – Auditorio del Museo Nacional de Arqueología de Madrid, España.

Fuente: <http://www.man.es/man/museo/cesion-espacios.html>

³⁷ Ideas extraídas de: Sarno, Alicia; Grandi, E; Lloret, Florencia. 2000. *Una mirada sobre los museos en la Argentina*. En: Gaceta de Museos N°19-20. Centro de Documentación Museológica. México.

³⁸ Hernández Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea. España.

-las *actividades de coordinación*, que incluyen las que organizan material o intelectualmente la relación público-objeto. Para que este programa se lleve a cabo, necesita una serie de salas cuyas características espaciales respondan a las exigencias de un programa científico, ya sea a través del reagrupamiento coherente de sus diferentes secuencias, de la flexibilidad en la organización que garantice una gran agilidad en la exposición o de su capacidad de acogida al presentar cierta coherencia, teniendo presente el aspecto ambiental y la importancia de las salas de reposo que han de adaptarse al tamaño del museo.



Imágenes 23 y 24 – Salas de exposiciones permanente y temporarias del MALBA
Fuente: <https://www.malba.org.ar>

-las *actividades logísticas* son paralelas a las anteriores. Representan su infraestructura y, entre ellas, se encuentran la conservación, la documentación, los talleres, la vigilancia y control de objetos y personas, el almacenaje de obras, los laboratorios y los espacios para la preparación de exposiciones.



Imagen 25 – Taller de Conservación del Museo de Arte de Málaga.
Fuente: www.museosdeandalucia.es/web/museodemalaga/informacion-general

El programa museológico, por consiguiente, ha de tener en cuenta todas estas actividades que cubren funciones diversas y éstas, a su vez, requieren espacios particulares.³⁹

³⁹ Grossman, L. (2001, marzo). *La imagen gráfica de un nuevo museo*. En: La Nación Arquitectura, N° 364. Buenos Aires, Argentina.

Zonificación

Se pueden diferenciar tres grandes bloques en la **sectorización** interior del museo: área pública, y dos privadas: área de oficinas y área de servicios. La primera está compuesta por la recepción o vestíbulo, sanitarios, zonas de exposición permanente y temporaria, auditorio, biblioteca, tienda, cafetería-restaurante, entre otros. Las otras dos comprenden una zona muy grande del edificio, en especial el depósito y los talleres de conservación, restauración y museografía, oficinas y otros sectores.

Por consiguiente, haremos algunas aclaraciones y recomendaciones de cada una:

Áreas públicas. Estas están adquiriendo cada día una mayor importancia; de ahí que los espacios vayan incrementándose ante las nuevas demandas de los visitantes. La transición que se da del mundo exterior al museo se realiza a través del hall de recepción, teniendo éste un carácter singular dado que es el primer contacto entre museo y público, convirtiéndose en el lugar de adaptación a las condiciones climáticas y de iluminación. De él han de partir las distintas comunicaciones horizontales y verticales. Además de la entrada principal, también existirá otro acceso desde el exterior para el personal del museo o para la entrada a conferencias y otros actos que se programen después del horario de visitas. Deben brindar información acerca del museo, usos y recorridos que se pueden realizar; y estar comprendidos en espacios abiertos que se pueden usar para descanso dentro del mismo recorrido.

Para que estos espacios públicos puedan ser disfrutados por los usuarios, es imprescindible ofrecerles una buena información durante la visita, y ésta ha de ser eficaz, discreta y legible, puesto que toda información se ha convertido, en la actualidad, en uno de los elementos más importantes que ha ayudado a renovar la imagen del museo sin interferir en los aspectos arquitectónicos y museográficos. Según Grossman, L. (2000)⁴⁰, todo sistema de señalización debe cumplir los requisitos siguientes. Proporcionar la información oportuna en el momento oportuno, es decir, ni antes ni después, ser legible para la gran mayoría de los visitantes, respetar el funcionamiento del edificio, integrarse en la arquitectura y responder a la imagen del museo.

En la *recepción*, de amplias dimensiones, se ubicarán la venta de entradas, el guardarropa, los sanitarios, la librería, la tienda y la cafetería, así como el acceso a las salas de exposiciones permanentes, temporales, salas de conferencias, y de proyecciones.

Con respecto a las *salas de exposición*, no conviene que una sola puerta dé a ellas; mejor sería que hubiese dos, una de entrada y la otra de salida, y que estén

⁴⁰ Grossman, L. (2000, diciembre). *¿Llega la década de los museos?* La Nación Arquitectura, N° 349. Buenos Aires, Argentina.

suficientemente lejos una de la otra, para evitar los amontonamientos, pero situadas de tal manera que puedan ser fácilmente vigiladas al mismo tiempo.

Por otro lado, un museo donde todas las salas de exposiciones tienen las mismas dimensiones, se torna rápidamente monótono. Según Feilden (1982), la variedad en las dimensiones y en la relación de la altura con la longitud, así como la diversidad de los colores de las paredes y del revestimiento del suelo, despiertan inmediatamente la atención del visitante sin que lo advierta. Numerosas salas en hilera engendran también aburrimiento. Por este motivo, es aconsejable variar formas y recorridos despierta la atención del público.⁴¹

Las salas de *exposición temporaria* deberían estar próximas al hall de entrada, o aún mejor, comunicadas directamente con él, y con un dispositivo de seguridad muy completo. Lo recomendable es que sean lo más vastas posibles, con grandes dimensiones y flexibles; es decir, que, al ser necesario, puedan dividirse sin problemas e instalar diversos equipos de iluminación y climatización.

Espacios de oficinas. Estos espacios privados están dedicados, de manera especial, a la gestión administrativa de las colecciones, incluyéndose los despachos del director y de los conservadores, cuyo número y cualificación dependerá de la naturaleza y de la importancia de las colecciones. Además, se tendrá en cuenta los de otros profesionales, ya sean documentalistas, fotógrafos, restauradores, dibujantes especializados, o personal administrativo; así como también, una sala de reuniones.

Áreas de servicios técnicos. Los espacios técnicos y de servicios son muy variados y comprenden los depósitos y reservas, las salas de climatización y de seguridad, central telefónica, salas de documentación, talleres de museografía, laboratorios de restauración, sala de embalaje y sala para el mantenimiento del edificio.



Imágenes 25 y 26 – Depósitos de museos: a la derecha, Museo del Prado; a la izquierda, Museo Etnográfico Arqueológico Larco, Lima.

Fuente: <https://nuevamuseologia.net/para-que-sirven-las-colecciones-de-los-museos/>

⁴¹ Feilden, Bernard; Scichione, Giovanni. 1982. *Una arquitectura adaptada al museo*. En: *Mussein* N°133. UNESCO. París, Francia.

Resulta muy importante que los depósitos y reservas puedan inspeccionarse fácilmente, no ser húmedos, estar bien iluminados y presentar todas las garantías de seguridad, ya sea contra robos, como anti plagas e incendios.

Para concluir, queremos aclarar algunas cuestiones:

-Por un lado, creemos que los espacios deben graduarse de forma que puedan ofrecer la versatilidad necesaria no sólo para albergar diferentes usos, sino para ser utilizados parcialmente, si así fuera necesario.

-Creemos muy importante el concepto de *sintaxis espacial*, es decir, la configuración arquitectónica del museo como espacio organizado para aportar coherencia y rigor al análisis de la distribución espacial en los museos.

-Por último, podemos afirmar, entonces, que sólo un estudio detallado de funciones y actividades -volumen de las colecciones, personal del museo, y público real y potencial, nos dará a conocer la distribución espacial que requiere cada museo de forma que el resultado final responda a los objetivos formulados en el programa.

Ampliaciones de museos en el siglo XX

Desde principios del siglo XX hasta la actualidad, se ha fomentado un fenómeno de modificación de las sedes museísticas a través de diversas soluciones arquitectónicas que acompañan a las distintas formulaciones institucionales de las extensiones o ampliaciones.

Una gran mayoría de los museos han afrontado planes de remodelación y ampliación de sus edificios en distintos momentos de su trayectoria, algunos de ellos incluso pudieron avanzar esta intención desde el propio diseño inicial del proyecto arquitectónico original, en el que se consideraron espacios libres disponibles para potenciales intervenciones futuras en su espacio anexo o circundante; sin embargo, con los mismos objetivos de mejora de sus infraestructuras, otros museos tuvieron que reubicarse en sedes de mayor tamaño, al no contar con esta viabilidad para el crecimiento en su espacio primigenio, realizando traslados de sede normalmente al tiempo que crecían sus colecciones, pero también impulsados por el cambio institucional o por sus proyectos de actividad futura; en otros casos, se han desarrollado procesos de externalización funcional, potenciando los usos públicos en las sedes históricas, al trasladar acciones internas a ámbitos desplazados y, en otro orden de términos, varios de ellos han puesto en marcha estrategias de descentralización, cuyo objetivo es extender el museo mediante la transferencia de valores museísticos de identidad institucional, la concesión de conocimientos, cesión

de infraestructuras y préstamos de colecciones, que se transfieren desde una institución matriz a subsedes dependientes, generando un escenario de redes museísticas en el que se crean instituciones asociadas mediante diversidad de fórmulas.

Según Layuno (1999)⁴², en las últimas décadas el incremento del ritmo del número de actuaciones de extensión del museo ha sido exponencial y se ha provocado además una elevada diversificación de las mismas. Las ampliaciones se diferencian bajo distintas configuraciones, en función de su interrelación con la sede original, como ser: las variantes de ampliación anexa ampliación interna, ampliación subterránea y en altura, ampliación por externalización de funciones museísticas, traslado a nueva sede de mayor superficie, y extensión por descentralización.

El Museo de **Crecimiento Ilimitado** de Le Corbusier (1887-1965) ocupa un lugar de referencia entre las propuestas para la ampliación de la sede de la institución museística, desarrolladas en el periodo de entreguerras. Es una solución ideada en la década de 1930, que concibe al edificio del museo a través de una extensión progresiva de su arquitectura. Este proyecto supuso una proposición teórica, destinada a solucionar la constante falta de espacio de los edificios de los museos que, desde comienzos del siglo XX, venían demostrando la necesidad de contar con mayor superficie para la acogida del visitante y para la adecuada exposición y conservación de las colecciones museísticas, en constante crecimiento en muchas ocasiones. No obstante, las intervenciones de ampliación suponían un elevado coste y una imprescindible planificación arquitectónica y museística que implicaba una financiación extraordinaria destinada a la institución, lo que había convertido en la principal causa de su ralentización y dilatación a la falta de fondos económicos. En este sentido, la propuesta de Le Corbusier se presentó como una alternativa constructiva de fácil alcance, no excesivamente costosa y con la planificación de su crecimiento planteada desde la propia institución cuando esta escoge un edificio de las características de su proyecto. No obstante, el Museo de Crecimiento Ilimitado no fue nunca ejecutado fielmente y recibió importantes críticas.

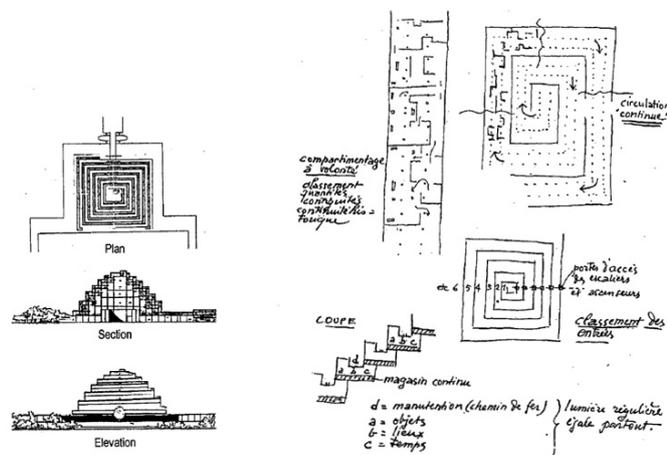


Imagen 27 – Croquis del proyecto del Museo Ilimitado de Le Corbusier.

Fuente: <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/>

⁴² Layuno, Ángeles. 1999. *Las ampliaciones de museo*. En: Revista de Museología. Asociación Española de Museólogos. España.

En los Museos Tradicionales eran los espacios de exposición lo más relevantes, y, en detrimento, la recepción (pequeña, pero de gran valor estético), talleres y depósitos. Debido a este motivo, muchos de ellos, tanto de vieja como de nueva planta, han tenido problemas a la hora de adaptarse a los nuevos requerimientos funcionales, espaciales y formales.

A continuación, narraremos a través de algunos ejemplos este fenómeno.

Galería Nacional de Arte de Washington (E.E.U.U.)

A finales de la década de 1960 se plantea, de manera imprescindible, contar con nuevos espacios para la Galería Nacional de Arte, iniciando un proceso de ampliación de la sede original del museo. El solar contiguo a éste estaba ocupado por terrenos de uso deportivo (pistas de tenis) que se habían mantenido sin construir y que fueron adquiridos años antes por la institución, con intención de reservarlos para futuro uso del museo.

En 1968 comienza a concretarse el proyecto en manos del arquitecto I.M. Pei; su construcción se extendió hasta 1978. El objetivo fundamental era incrementar la superficie destinada tanto a la colección, como al personal y al público. A esta situación se añade, además, la previsión de un incremento de las obras de la colección en una estrategia de crecimiento futuro.

El programa de usos funcionales para la extensión planteaba requisitos para albergar adecuadamente una colección de bienes culturales creciente (requerimientos de almacenaje, conservación y de exposición temporal), pero a ello se adosaba poder ofrecer nuevos espacios de atención al público, otra superficie destinada a la investigación y al estudio del arte, así como nuevos ámbitos internos dedicados al área de administración y gestión del museo.



Imágenes 28 y 29 – Fachada y ampliación de la Galería Nacional de Arte de Washington.

Fuente: <https://thebestindesign.net/art/galleries/277-galeria-nacional-de-arte>

Se trata de una ampliación del edificio inaugurado en 1941, en un solar de forma trapezoidal, separada de la construcción original por una calle, denominado *East Building*. La nueva estructura (de una superficie de 56.200 m²) aparece como un edificio exento, aunque está conectada con la antigua por el sótano. La imagen de la ampliación, masiva y abstracta, contrasta con la arquitectura neoclásica del antiguo museo.⁴³



Imagen 30– Edificio de ampliación de la Galería Nacional de Arte de Washington.

Fuente: <https://thebestindesign.net/art/galleries/277-galeria-nacional-de-arte>

Se adoptó el lenguaje posmoderno respecto a la forma y revestimiento del edificio original, imitándola como la misma piedra en la fachada abierta a la plaza, mientras que en las otras caras se eligieron terminaciones más modernas de vidrio y ladrillo.

La gran construcción de hormigón revestida en mármol, crea un centro de recepción que dota al antiguo museo de todo aquello que era difícil insertar en el contenedor de un museo tradicional, en particular el vestíbulo, los puntos de información y los locales comerciales. Las salas hexagonales, están iluminadas cenitalmente y se manifiestan al exterior como torres, que resaltan sobre el volumen del edificio.

En su interior, la distribución del edificio se basa en un lenguaje modular conformado por formas trapezoidales y triangulares que se estructuran en función de una búsqueda de neutralidad arquitectónica. El edificio se divide en dos secciones separadas por un eje de circulación que crea dos triángulos, la sección mayor dedicada a usos públicos y espacios de servicios y salas de exposición; la sección menor está destinada al área de gestión administrativa y al centro de estudios. La ampliación de la Galería Nacional de Arte de Washington recibió buena crítica por el público desde su apertura y se convirtió en un reconocido edificio de la ciudad.⁴⁴

Esta actuación puede considerarse una referencia para los proyectos de extensión de las sedes de museos a partir de 1980, tanto por las condiciones de su programa funcional, como por la propuesta de diálogo arquitectónico que se produce en la relación generada entre el edificio moderno y la sede histórica o por las condiciones de monumentalidad concedida a la ampliación. Una buena parte de las actuaciones de extensión de museos han mantenido como precedente la ampliación proyectada por Pei para la Galería Nacional de Arte de Washington. Puede evidenciarse esta vinculación en el caso del proyecto de ampliación del Museo del Louvre pues comienza a plantearse en 1981, con un conocimiento directo de la obra de Pei en Washington por parte de sus promotores.

⁴³ Montaner, J. M.; Oliveras, J. (1986). *Los museos de la última generación*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

⁴⁴ Montaner, J. M. (1990). *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Es una de las obras referentes de la importante innovación en los espacios de los museos producida en el último tercio del siglo XX y que continúa desarrollándose.

Galería Nacional de Arte de Londres (Reino Unido)

A comienzo de la década de 1990 se amplía la Galería Nacional de Londres para albergar las colecciones del Quattrocento italiano y del Renacimiento, y ofrecer mayores espacios de uso público en el museo. La extensión se realiza en un edificio anexo a la sede histórica proyectada por William Wilkins de 1838, con una identidad propia basada en el lenguaje posmoderno. El nuevo edificio fue proyectado desde 1991 por el equipo de arquitectos de *Philadelphia* formado por Robert Venturi y Denise Scott Brown.

Esta ampliación, denominada *Sainsbury Wing*, se construyó entre los años 1988 y 1991, en una operación de reedificación en el solar en el que permanecían construcciones fueron dañadas durante la Segunda Guerra Mundial, siendo el último espacio disponible en Trafalgar Square, el cual amplió a 15.810 m² la superficie total del museo.



Imágenes 31 y 32 – Fachada de la Galería Nacional de Arte de Londres.

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk>

El lenguaje formal propuesto por sus autores se basó en la reinterpretación del clasicismo de la construcción principal de la Galería, en función de la teoría de la posmodernidad defendida por Robert Venturi años antes. Se trata de una interpretación de la estructura y distribución tradicional museística combinada junto con elementos y materiales en pretendida contradicción con el lenguaje clásico al que reinterpreta.⁴⁵

La ampliación incluye un nuevo acceso principal al museo, 16 galerías, espacios para diferentes usos públicos tales como un auditorio, restaurante, biblioteca, tienda y sala didáctica; una escalera monumental y recursos para la accesibilidad física sin barreras arquitectónicas. Las galerías de la *Sainsbury Wing* se distribuyen siguiendo el esquema clásico de sucesión de salas y se iluminan cenitalmente. En el exterior, emplea la misma piedra que la del edificio original y realiza en la fachada principal, que recae

⁴⁵ Montaner, J. M.; Oliveras, J. (1986). *Los museos de la última generación*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

sobre Trafalgar Square, una composición de inspiración el lenguaje clasicista del edificio diseñado por Wilkins, sobre la que efectúa una desviación al proponer alternativas estéticas en los elementos formales. Para esta fachada, Venturi y Scott Brown optaron por una estructura de apariencia de templo corintio que, a modo de simulación, mostrase sus elementos sobre un plano de telón en el que se ordenan las pilastras, las falsas ventanas y una planta de basamento hueca. En este diseño se producen desviaciones de la composición clásica, provocando un juego de elementos contrarios entre el vacío del basamento y la falta de profundidad en la planta superior. Por otra parte, se produce un ritmo irregular en la composición por el cual elementos como las pilastras adosadas, pierden cada vez más volumen y reducen su separación, provocando unos espacios progresivamente más reducidos para las falsas ventanas y para los vanos de acceso. La aparente referencia al clasicismo se invierte en una propuesta de composición libre sobre el muro. Por otro lado, la fachada que recae hacia el edificio antiguo se realiza en vidrio y cierra la vía de comunicación vertical por la que transcurre una escalera de uso público que recorre esta fachada, en cuyo muro interior vuelve a producirse una referencia a la arquitectura renacentista italiana palaciega.⁴⁶



Imágenes 33 y 34 – Ampliación *Sainsbury Wing* de la Galería Nacional de Arte de Londres.

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk>

Museo Británico (Londres, Reino Unido)

A principios de la década de 1990, el Museo Británico recibe una gran afluencia de público que provoca deficiencias en las circulaciones que no resultan claras ni funcionales, y producen la aglomeración del público en varios puntos del recorrido, de modo tal que se considera necesario actuar en el espacio central del edificio del Museo, *The Great Court*.

El Museo presentó un programa para la intervención basado en los siguientes objetivos: ofrecer nuevos y mejores servicios al público; ampliar las salas de exposición con unas salas de colecciones etnográficas y convertir en el patio central en un nuevo

⁴⁶ Ideas extraídas de: Layuno, Ángeles. 1999. *Las ampliaciones de museo*. En: Revista de Museología. Asociación Española de Museólogos. España.

centro para el museo. Para ello era requisito fundamental poder prescindir del equipamiento de la biblioteca que había invadido en patio central, demoler las reservas de la misma y, por otro lado, se exigía restaurar la sala de lectura con una reformulación de su funcionalidad, pues se convertiría en un lugar para el conocimiento, aprendizaje y la lectura en el museo.



Imagen 35 – Fachada del Museo Británico.

Fuente: <https://elcultural.com/La-gran-cubierta-de-vidrio-y-acero>

Se convocó el concurso arquitectónico en 1994, al que se presentaron 132 equipos de arquitecto, y obtuvo el primer premio *Foster and Partners*. La propuesta de Foster se basó en recuperar un espacio de encuentro, conjugando las dos funciones del patio en los proyectos precedentes: patio y sala de lectura. Foster pretendió crear un nuevo espacio de encuentro, como un punto de socialización integrado en el museo y la ciudad de Londres que él interpreta como un nuevo corazón, o foco social para el público, abierto en horario independiente del de las salas de exposición, con cafeterías, librerías y espacios de actividades. Es también un lugar de paseo y de ocio cultural, en el cual el centro quedaría ocupado la sala de lectura e investigación, manteniendo la esta función de su antigua biblioteca; el espacio del patio en su totalidad quedaría además cubierto por un techo de paneles de vidrio.

La propuesta de Foster incluyó todos los requerimientos solicitados y aportó coherencia en la distribución de los servicios educativos, de restauración y cafetería; mantuvo la sala de lectura, aportó claridad en el recorrido público e interconexión entre el exterior de la sala de lectura y la segunda planta de exposición. El cerramiento del patio se realiza con una gran estructura metálica cerrada por piezas de vidrio de distintas dimensiones que le otorgan dinamismo a la sensación espacial en el patio central; esta intervención responde a las actuaciones arquitectónicas de “*crystal palaces*” por las cuales se aplica el lenguaje moderno a edificios históricos mediante estructuras acristaladas en techos (*light ceilings*) en operaciones de rehabilitación y renovación de estructuras preexistentes. La obra proyectada por Foster incrementó la superficie del museo a 22.600 m².⁴⁷

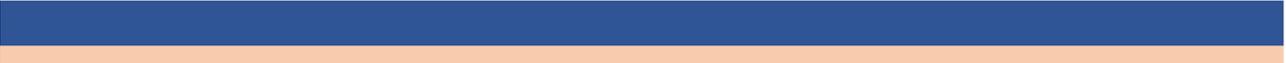
⁴⁷ Datos extraídos de: <https://elcultural.com/La-gran-cubierta-de-vidrio-y-acero>



Imagen 36 – Intervención de Norman Foster para el Museo Británico.
Fuente: <https://elcultural.com/La-gran-cubierta-de-vidrio-y-acero>



CAPÍTULO III
Los espacios de recepción



CAPÍTULO III | Los espacios de recepción

Normalmente, manejamos un buen número de términos para designar los espacios de entrada a los interiores de los museos: **vestíbulo, foyer, recepción, hall de entrada**; y esas denominaciones nos indican también zonas de los museos que presentan similitudes con los espacios de paso en otros edificios, grandes construcciones como hoteles, iglesias, templos, centros comerciales y hasta oficinas y residencias. Sin embargo, para nosotros es mucho más difícil definir morfológicamente el vestíbulo de los museos. Una de las descripciones más recurrente es la de presentarlo como un espacio físico, un pasaje, que posee, además, una gran carga de **simbolismo**.

Para nosotros, la recepción es para el museo, lo que un prólogo es para una novela. Por ende, la fachada correspondería a la portada del libro, y sus capítulos estarían compuestos por las salas de exposiciones o galerías. Esta metáfora nos ayuda a aproximarnos a la idea de que la recepción es el primer contacto interno que tenemos del museo. Es lo que nos narra la impresión inicial de lo que será el recorrido de la visita. La fachada habla mucho de la institución. Nos da la impresión de si es un museo clásico, imponente, antiguo, sumiso con su entorno, o majestuoso. El vestíbulo, en cambio, nos acoge, nos recibe, dentro del comienzo de lo que será el relato.

Como hemos dicho, son sitios de **comunicación** que facilitan un enfoque sobre la relación entre el visitante y el museo. En este espacio, físico y con elementos funcionales, se dan prácticas sociales e interactivas, todas ellas claves para la experiencia de los visitantes en el museo; muy importantes, ya que permiten articular el espacio urbano con el interior del edificio, por lo que tienen el objetivo de atraer a las personas y comunicar la misión del museo (su razón de ser).

En los estudios sobre los espacios físicos de los museos, el vestíbulo suele mencionarse de pasada, ya que la atención se centra en cómo la distribución espacial general puede optimizar las funciones de uso del museo, o en cómo se puede organizar el espacio de exposición para ayudar en la orientación y recorrido del visitante. Con su visión a partir de la sintaxis espacial, es decir, del estudio de las configuraciones espaciales, los teóricos de la arquitectura Bill Hillier y Kali Tzortzi identifican el vestíbulo típico como un “*espacio de reunión*” que sirve como “*lugar para partir y regresar*” (Hillier y Tzortzi, 1996)⁴⁸. Estos enunciados se asemejan a algunas de las primeras descripciones de los vestíbulos de los museos, mostrándolos como *conexiones físicas* que unen la entrada con las diversas galerías de exposiciones. El lazo, que puede estar dirigido por el personal que “envuelve” el sitio, se establece con las colecciones y las exposiciones, y pretende humanizar el museo y hacer que la visita sea una experiencia viva. En su estudio de recorridos, otra teórica de la arquitectura, Sophia Psarra, señala que “*los elementos más integrados en todos los museos son el*

⁴⁸ Hillier, Bill; Tzortzi, Kali. (1996). *Museología aplicada*. Ediciones Trea. España.

atrio/lobby y los ejes que unen este espacio con la entrada principal y las galerías del museo” (Psarra, 2005)⁴⁹.

Otras perspectivas contemplan la recepción del museo como un espacio **simbólico** de representación o como una expresión ideológica de exhibición de poder. Por ejemplo, el historiador de arte L. Grossman, analiza cómo los museos comparten “*características fundamentales con monumentos ceremoniales tradicionales*”, resaltando así la separación de lo único y excepcional (ceremonial) de lo ordinario (Grossman, 2000)⁵⁰. Del mismo modo, Hernández Hernández, Francisca habla del espacio ritual de los museos como la creación de “*un sentido de diferenciación con su entorno*” (Hernández Hernández, 1998)⁵¹. Cuando los museos se comparan o modelan en forma de templos, se alude a la separación como una marca sagrada alejada de lo profano:

“Cuando el visitante abandona la calle concurrida, necesita relajarse y adoptar un estado de ánimo tranquilo y receptivo antes de ingresar en las exposiciones. Es instructivo observar cómo se diseñan los templos en muchas partes del mundo: tienen un patio de entrada, un jardín o un salón, donde el devoto puede entrar con el estado de ánimo adecuado antes de entrar al templo mismo”. (Hillier, Bill; Tzortzi, Kali).⁵²

Luis Alonso Fernández señala que el vestíbulo “*sigue siendo históricamente resonante, sociológicamente complejo, interpretativamente significativo y fundamental para el evento de la visita*” (Fernández, 1999).⁵³

Todas estas perspectivas nos otorgan un marco interesante para analizar y comprender los espacios de la recepción, ya que se centran en los procesos mediante los cuales los visitantes adoptan, obedecen, asumen o modifican los marcos físicos y simbólicos de su experiencia en el museo. En términos más concretos, algunos estudiosos se refieren a la recepción del museo como un pasaje, lo que apunta a una característica conceptual clave en el conjunto del museo.

En definitiva, investigaciones sobre el tema nos proporcionan referencias para entender los vestíbulos de los museos como **espacios de transformación físicos y simbólicos**. Los estudios acerca de los visitantes añaden perspectivas importantes de la experiencia del usuario en estos espacios, y algunos académicos proponen una comprensión inclusiva de los vestíbulos de los museos como meros entornos de comunicación social. Otras teorías intentan mostrar el hall como un entorno de comunicación sobre un trazado sistemático de las formas en que sus funciones transformadoras son tomadas y asumidas por los visitantes en los procesos de entrada y salida del museo.

⁴⁹ Psarra, Sophia. 2005. *Arquitectura y narrativa*. Ed. Catedral. Madrid, España.

⁵⁰ Grossman, L. (2000, diciembre). *¿Llega la década de los museos?* La Nación Arquitectura, N° 349. Buenos Aires, Argentina.

⁵¹ Hernández Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea. España.

⁵² Hillier, Bill; Tzortzi, Kali. (1996). *Museología aplicada*. Ediciones Trea. España.

⁵³ Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Madrid, España.

En cualquier caso, todas las posibles opiniones sobre este tema intentan confirmar la validez de lo que podríamos denominar “*una doble perspectiva sobre la comunicación en los vestíbulos de los museos*”⁵⁴: 1/ presta atención a las dimensiones institucionales y de los visitantes, 2/ se centra en las rutas de entrada y salida más que en los servicios funcionales.

Luego de lo descrito, conceptualizamos los vestíbulos de los museos como sitios de prácticas sociales y comunicativas más que como meros espacios físicos o elementos funcionales. De esta forma, nuestro enfoque apunta a las características dominantes de estos espacios, evidentes por sí mismos, que son clave para la experiencia de los visitantes.

A medida que los museos presten más atención a los espacios de sus recepciones, se le dará, como consecuencia, más importancia a, por ejemplo, la gestión, capacitación del personal, servicios internos y compras o inversiones en estos espacios. Por el contrario, una perspectiva dirigida exclusivamente hacia el visitante solo podrá contemplar la satisfacción del público o la respuesta a sus necesidades mediante el uso de estas instalaciones.

Características de los espacios de recepción

Generalmente, la recepción ocupa entre el 4% y el 6% de la superficie total del museo, y agrupa todas aquellas funciones que admiten la primera interacción del público con la institución, como el estacionamiento, entrada, información, boletería, oficina de guías.

El vestíbulo o hall general es el elemento formal y funcional de entrada y muchas veces de salida, y distribuidor o eje principal ya que conecta la mayoría de los espacios internos del museo. Su diseño deberá permitirle al visitante servirse de los servicios en las mejores condiciones, y posibilitarle moverse libremente según las necesidades del mismo. (Laursen , Kristiansen y Drotner , 2016)⁵⁵

Sus características generales son:

- Relación directa con el exterior y la fachada.
- Libre de obstáculos visuales.
- Es deseable, por cuestiones de seguridad, que disponga de pocos accesos públicos, los cuales, deben estar convenientemente controlados.

⁵⁴ Ideas extraídas de: Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

⁵⁵ Ditte Laursen, Erik Kristiansen y Kirsten Drotner. 2016: *El vestíbulo del museo como espacio transformador de comunicación*. Ed. Catedral. Madrid, España.

- De buena y fácil accesibilidad
- Óptima iluminación y ventilación, preferiblemente por medios naturales.
- De gran amplitud para acoger el creciente número de visitante.
- Diseño gráfico claro y de comprensión simple.

Como hemos nombrado anteriormente, es el primer contacto directo con la institución, luego de la fachada. Es la antesala del espectáculo. De ahí que debe propiciar el clima para sorprendernos, inquietarnos, emocionarnos. A veces, puede albergar alguna pieza de gran interés para el público, que lo hace aún más protagonista, y nos mantiene expectantes, como, por ejemplo, una escultura destacada o un resto fósil de gran tamaño (también pueden ser réplicas).



Imagen 37 – Nuevo vestíbulo del Museo del Prado (Madrid, España)
Fuente: <https://www.getty.edu/>

Sería un grave error, en especial en un museo pequeño, construir como en el pasado un hall grandioso y majestuoso, de una altura superflua y de estilo monumental, cual el atrio de un templo clásico, con arcos y columnas. Los arquitectos modernos tienden cada vez más a reducir la altura y a aumentar en lo posible la longitud y la latitud, lo que produce un efecto armonioso y atrayente de intimidad. Es importante que la recepción aparezca atractiva aún al simple transeúnte, pues éste puede siempre transformarse en visitante. Debe facilitar al que entra en el museo, hallar en seguida su camino; debe también, permitir el recibir, reunir y conducir, importantes grupos de visitantes. Correspondería que sea bastante espacioso y su mobiliario lo más reducido posible y sólido, comprender una o dos mesas/mostradores para la venta de entrada, una zona de descanso con algunos bancos o sillones. Favorece mucho un sector de afiches con los eventos del mes (exposiciones temporarias, charlas, talleres, etc.), un plano de conjunto del museo para que la persona pueda orientarse, un reloj y, si se quiere, computadoras a disposición del público y wifi. (Molajoli , 1973).⁵⁶

⁵⁶ Molajoli, Bruno. 1973. *Arquitectura del museo*. En: Boletín N°9-10/11-12. Dirección de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. La Plata, Argentina.

Todas las recepciones deberían contar o conectar con los siguientes servicios:

- Recibida: accesos, ingreso y acogida. Luego ampliaremos este punto fundamental.
- Información: puede darse con personal especializado o a veces sólo es un espacio donde se entrega folletería, la cual contiene los datos principales del museo, planos para realizar el recorrido, su historia, reseña de obras, autoridades, etc.
- Boletería: depende del tipo de museo (público o privado) el cobro de entradas, ciertos no lo hacen, pero ofrecen un bono a contribución o algún tipo de boleto para guardar de recuerdo. Muchas veces este sector está junto al anterior (Información).
- Guardarropa: imprescindible en estaciones de invernales, y en museos donde hay mucha obra sin resguardo y cantidad de gente circulando. Los bolsos y abrigos son muy peligrosos y molestos para realizar el recorrido, producen choques, y reduce el espacio de entre cada persona. Lo recomendable es que el visitante se quite pesos de encima, para moverse con facilidad y comodidad, y evitar producir molestias a los demás, así como accidentes con el material expuesto.
- Primeros auxilios: es el lugar ideal para este tipo de equipamiento, ya que la recepción está conectada con el resto del museo. Si hay puntos ciegos durante el recorrido o difíciles de acceder con rapidez, debería colocarse otro equipo.
- Guardería: recomendable en museo grandes que suelen ser visitados por turistas que viajan en familia. No es imprescindible, pero sí un servicio interesante e inusual.
- Cafetería – restaurante: en algunos casos tiene un acceso desde la calle, pero lo recomendable es que se ingrese primero a la recepción, y de ahí conectar con la cafetería o restaurante, para tener más seguridad y manejar el flujo de gente.
- Sanitarios: seguramente a lo largo del recorrido nos encontremos con otros.
- Servicio de visita guiada o auto-guía: necesario para grupos de turistas y escolares fundamentalmente; también para extranjeros que no comprenden el idioma madre del museo, y no pueden leer textos y nomencladoras. La auto-guía es una opción relativamente nueva, hoy en día pueden descargarse directamente del smartphone y/o utilizar códigos QR dentro del recorrido.
- Tienda – librería: muy importante para dos motivos: incorporar fondos para la institución y para que cada visitante se lleve y regale recuerdos del museo. Por este motivo, el merchandising oficial debería ser de calidad y asequible a todo público.
- Salas VIP o para grupos: fundamentales para acoger de forma privada y especial a un grupo de personas, y no molestar al funcionamiento del vestíbulo general. Se pueden recibir grupos de turistas, escolares, especiales, profesionales.
- Zona de descanso: vital durante toda la visita. Pensemos que el vestíbulo es el punto de partida y la gran mayoría de las veces de culminación del recorrido. Es

esencial que cuente con zonas de descanso para comenzar relajados la visita, o para reposar antes de continuar el paseo en el exterior. Son muy importantes estos sectores en todo el museo, de sala en sala, o fuera de las exposiciones temporarias, para descansar el cuerpo (piernas y vista) y procesar información.

- Núcleo de circulación vertical: escaleras y ascensor, si fueran necesarios.



Imágenes 38 y 39 – Vestíbulo del Museo Metropolitano de Nueva York, E.E.U.U.
Fuente: <https://www.metmuseum.org/>

La buena accesibilidad a un museo está determinada por la disposición y la relación espacial que exista entre las zonas núcleo del edificio. Se distinguen como mínimo dos accesos: uno de carácter público y general, y otro privado de servicios tanto para empleados como para el transporte, la carga y descarga de las obras o cualquier otro material que necesite el museo. Este acceso, generalmente, se encuentra oculto o diferenciado del acceso principal, y se articula con las áreas del depósito y de conservación como son los talleres de trabajo. Recomendamos que, sea cual fuere el número de puertas externas necesarias para dar acceso a los diversos servicios del museo (el mismo deberá ser lo más reducido posible para facilitar la vigilancia y las medidas de seguridad), no debe haber más que una entrada para el público y debe estar bien separada de las otras privadas.⁵⁷

Es importante pensar en los accesos verticales que va a poseer el museo, como escaleras, rampas, escaleras mecánicas, ascensores (general y de servicio), circulaciones para mayores y discapacitados, para programar las circulaciones e interconexiones de los espacios. Las dimensiones de los accesos y sectores de circulación en los museos, son mayores a las convencionales, y esto se debe a que además de estar hablando de proyectos de gran escala, caracterizados por su gran amplitud espacial, en ellos circulan grandes obras o instrumentarios y maquinarias de gran tamaño que se utilizan para el montaje de las obras e instalaciones que se lleven a cabo en el interior.

Además de los aspectos espaciales y formales, el tratamiento de los accesos y las áreas de distribución se tornan fundamentales a la hora de proyectar un museo porque son los espacios que deberán responder acertadamente ante el flujo continuo de

⁵⁷ Feilden, Bernard; Scichione, Giovanni. 1982. *Una arquitectura adaptada al museo*. En: *Museun* N°133. UNESCO. París, Francia.

visitantes. Es un punto importante ya que es en uno de los lugares en donde, a través del diseño interior y gráfico, se pueda aportar soluciones espaciales para ayudar al visitante a recorrer los distintos sectores. El equipamiento más importante en esta zona es la **señalética**, la cual tienen la función de facilitar los recorridos posteriores del público. Por este motivo, resulta muy importante el diseño gráfico, debido a que propicia una buena ubicación y circulación libre por el edificio. así como permitir el intercambio constante de estos servicios de apoyo y las circulaciones que tienen acceso a través de la misma.

En estudios recientes, se busca definir todas las funciones comunicativas de la recepción, dando como resultado distintas categorías: información, funciones sociales, funciones comerciales y funciones prácticas. Sin embargo, David Fleming, director del Museo Nacional de Liverpool, afirma que “*no hay una forma correcta de diseñar un vestíbulo de entrada de un museo [...] existe multitud de diferentes formas*” (Fleming, 2005)⁵⁸. Este enfoque está en línea con la definición de la arquitectura museística que expone la conocida investigadora de museos Aurora León: “*un producto social y cultural, continuamente construido a partir de su uso*” (León, 1978)⁵⁹.

Nuevos continentes y espacialidad

Como hemos visto, en muchas partes del mundo existe un gran auge en la construcción total o parcial, ampliación, remodelación y adecuación de los museos. Esta nueva era museística se refleja en las corrientes contemporáneas de sus edificios, ganando, gracias a ello, un gran protagonismo los arquitectos, los creadores de estos templos. Los museos tienen hoy en día un significado sociocultural muy especial, y parte de su mensaje y de su imagen es, indudablemente, su arquitectura.

Desde que el “*efecto Guggenheim de Bilbao*” se convirtió en el paradigma de los proyectos de museos, aquellos que aspiran a convertirse en íconos urbanos o en orgullos nacionales, al margen de sus buenos o malos contenidos, se está experimentando una nueva fiebre mundial del museo emblema. Estos son proyectos pensados para bien de los arquitectos estrella, que están transformando las ciudades y que no aportan nada nuevo a la museología moderna desde el punto de vista de la exposición de contenidos y producción teórica.

Todos los proyectos rivalizan entre sí sobre sus propuestas de diseño, algunos verdaderamente innovadores, que no sólo revitalizan sus entornos, sino que redefinen lo que puede ser la invención aplicada al proyecto arquitectónico de un museo, aunque en los planteamientos sigue faltando el asesoramiento de museólogos y museógrafos.

⁵⁸ Cita extraída del video: https://www.youtube.com/watch?v=5mTP6uOk_kg

⁵⁹ León, Aurora. 1978. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Ed. Catedral. Madrid, España.

Entonces, repetimos, el gran problema que genera esta fiebre es que estos nuevos colosos no compiten por sus temáticas, dependencias, emplazamientos, enfoques o posturas en sus discursos, sino en cuán pregnante será su forma, cuán grande será de dimensiones, quién será el encargado de su diseño, o qué material novedoso se utilizará en su construcción.

A partir de la década del 80, se enriqueció el panorama museístico con unas sedes arquitectónicas donde primaba la experimentación formal y la majestuosidad del edificio de arquitectura contemporánea del museo, tanto en proyectos de nueva planta como en ampliaciones anexas. El museo necesitaba en estos años adaptarse a los cambios de la institución, objetivo que pasó por modificar las condiciones de su sede arquitectónica en base a proyectos en los que se potenció la capacidad innovadora del edificio museístico que aportaba soluciones a una institución para la cual se ofrecen nuevos contenedores que cumplen con las condiciones de ser sostenibles, estar ejecutados con materiales perdurables, ofrecer una distribución espacial equilibrada y un diseño de líneas limpias, básicas y libres. El diseño arquitectónico contemporáneo concedió al museo sedes proyectadas a partir de los valores de la arquitectura en la era de la globalización. En torno al cambio de siglo, la producción arquitectónica recibe la influencia de los fenómenos de la internacionalización, entre ellos el progreso acelerado de las telecomunicaciones y la inmediatez en la transmisión de la información, la cercanía entre los territorios y las personas que concede el transporte de gran velocidad, la inversión capitalista desmedida, el discurso mediático extendido o el apogeo del turismo cultural.

En esta sección, presentaremos algunos nuevos museos, paradigmáticos y contemporáneos, con una arquitectura diversa, impactante, espectacular. La oferta es muy variada y sorprendente, nuevas temáticas, espacios dedicados a distintos argumentos y disciplinas, edificios con formas, materiales, tramas y texturas atrayentes, en ciudades remotas, y públicos específicos.

Resulta interesante apreciar en los ejemplos, la importancia que se les da a los vestíbulos desde la planificación y proyección del museo, para recibir a los visitantes adecuadamente y brindarles los servicios necesarios, en detrimento a los de vieja planta o tradicionales.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona – MACBA (España)

Desde la década de los 60, se venía gestando y gestionando la idea de la necesidad de un museo de arte en la ciudad de Barcelona, especializado en las producciones de la segunda mitad del siglo XX. Luego de arreglos y desarreglos, el MACBA se inaugura en noviembre de 1995, situado en Plaza de los Ángeles del barrio Raval, en pleno casco histórico de la ciudad de Barcelona.

El arquitecto que proyectó el edificio del museo fue *Richard Meier*. Se basa en un racionalismo claro, con una reinterpretación de los maestros del Movimiento Moderno y en particular a Le Corbusier, en la cual combina las líneas rectas con líneas curvas para establecer un diálogo constante entre las zonas interiores y la luz exterior, que penetra en el edificio a través de galerías y grandes lucernarios, lo cual hace que los espacios se expandan y se agranden.⁶⁰



Imágenes 40 y 41 – Fachada del MACBA.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Concebido como un edificio de trazado longitudinal de 120 x 35 metros de base (y 23 metros de altura), en el que se inserta una pieza base circular que atraviesa verticalmente las cuatro plantas, y a partir de la cual se articulan las diferentes zonas de exposición. Ocupa 14.300 metros cuadrados útiles, y los materiales básicos empleados en su realización fueron el hormigón, aluminio blanco y vidrio.⁶¹



Imagen 42 – Fachada del MACBA desde la plaza.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

⁶⁰ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-246412/cl-sicos-de-arquitectura-museo-mac-de-barcelona-richard-meier-partners-architects-llp>

⁶¹ <https://tecne.com/arquitectura/museo-de-arte-contemporaneo-de-barcelona/>

El objetivo de Meier era dar luz a un sector degradado del barrio del Raval, un sitio de trazado medieval que data del siglo XV, una zona oscura y de gran densidad de la ciudad de Barcelona. Lo logra con un edificio provocador con su entorno, generando un contraste enriquecedor, transformado en un hito que hace pasar desapercibido un contexto degradado.

La entrada pública se sitúa aproximadamente en el centro de la fachada principal, en el mismo punto donde se inicia un pasaje de conexión con el jardín posterior, que divide la planta baja en dos zonas: por una parte, las zonas privadas y la tienda-librería y, por otra, el vestíbulo de acceso a las salas de exposición (4.980 m² útiles). El nivel del acceso principal se eleva a través de una rampa paralela a la fachada, un metro por encima de la Plaza de los Ángeles. Pasado el pórtico, los visitantes entran en el área cilíndrica de la **recepción**, que crea un círculo que va entrelazando las salas geométricas del museo con las manzanas rectilíneas de la ciudad. La fachada de vidrio permite ver el conjunto de la plaza. Este volumen transparente sirve para orientar al visitante, uniendo la fachada más pública del museo y los volúmenes más cerrados de las galerías. La pared acristalada, paralela a la rampa, también ayuda a filtrar la luz natural que entra desde el sur.⁶²



Imágenes 43 y 44 – Espacios interiores del MACBA.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Las galerías principales son espacios grandes y abiertos que se han diseñado para permitir tanto exposiciones itinerantes como la presentación de grandes obras de arte. A medida que se accede a las galerías principales los visitantes deben atravesar una situación de extrema luminosidad u otra donde la luz penetra solo por ranuras laterales de toda la altura y baldosas de cristal, creando un juego de claros y opacos.

La zona privada del edificio, a la que se accede por la fachada lateral oeste, incluye la recepción de oficinas, el muelle de descarga y las oficinas en sí. El sótano contiene las instalaciones y los servicios técnicos, por lo cual todos sus accesos son privados, a

⁶² Datos extraídos de: https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Arte_Contempor%C3%A1neo_de_Barcelona

excepción del auditorio, que también tiene lugar en el nivel -1. Finalmente, el ascensor de la plaza, revestido con paneles de acero esmaltado blanco, está animado por las persianas horizontales de la rampa-hall y dos elementos escultóricos de yeso.



Imagen 45 – Galerías del MACBA.
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Museo del Mañana de Río de Janeiro (Brasil)

El edificio fue construido por el arquitecto español *Santiago Calatrava* (el mismo que diseñó el *Puente de la Mujer en Buenos Aires*, entre otras obras de su autoría) en la renovada zona del puerto donde se realizó un proyecto de mejora urbanística para los Juegos Olímpicos de Río 2016. Esta nueva área de la ciudad se conoce como Bulevar Olímpico o Puerto Maravilla, y cuenta con otras atracciones como restaurantes, hoteles, espacios para eventos, el mural más grande del mundo realizado por una sola persona y el acuario más grande de Sudamérica.

El proyecto permite una mejor integración entre el Distrito de Puerto y el centro de la ciudad, y está ayudando a hacer de esta zona uno de los barrios más atractivos de la ciudad. El inmueble "*es el resultado de un diálogo coherente. El edificio fue construido para ser un museo para el futuro, y una unidad educativa*", dijo el Sr. Calatrava (2016)⁶³.

La forma del edificio simula el esqueleto de un dinosaurio, aunque muchos sostienen que representa un barco que llega a la bahía donde hace muchos años llegaron los esclavos. En su construcción se tuvieron en cuenta criterios de sustentabilidad, se incorporaron más de 6.000 paneles solares, se privilegia la entrada de luz solar y se utiliza el agua de la bahía para controlar la temperatura del interior.

⁶³ <https://imaginariodejaneiro.com/museos/museo-del-manana/>



Imágenes 46 y 47 – Dos vistas exteriores del edificio del Museo del Mañana.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

El museo incluye 5.000 metros cuadrados de espacio de exposición temporal y permanente, así como una plaza de 7.600 metros cuadrados que envuelve la estructura por alrededor y se extiende a lo largo del muelle. El edificio cuenta con grandes techos voladizos de 75 metros de longitud en el lado que da a la plaza y 45 metros de longitud en el lado que da al mar.

El espejo de agua que rodea el edificio en el exterior ofrece a los visitantes la impresión de que el museo está flotando, y además se usa para filtrar el agua que está siendo bombeada desde la bahía y la libera de nuevo desde el final de la muelle.

"La idea es que el edificio se sienta etéreo, casi flotando en el mar, como un barco, un pájaro o una planta. Debido a la naturaleza cambiante de los objetos expuestos, hemos introducido una estructura arquetípica dentro del edificio. Esta simplicidad permite la versatilidad funcional del museo, capaz de adaptarse a las conferencias o actuar como un espacio de investigación," dijo el Sr. Calatrava (2016).⁶⁴



Imágenes 48 y 49 – Vistas exteriores nocturnas del edificio del Museo del Mañana.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

El edificio está orientado en la dirección norte-sur, fuera del centro del eje longitudinal este-oeste del muelle, lo que maximiza la continuidad del paisaje que contiene

⁶⁴ <https://imaginariodejaneiro.com/museos/museo-del-manana/>

hermosos jardines, senderos y zonas de ocio a lo largo de la longitud sur del muelle. Una pasarela-parque alrededor del perímetro del muelle permitirá a los visitantes dar la vuelta al museo, mientras que gozan de vistas panorámicas del Monasterio de Sao Bento y la Bahía de Guanabara. El nivel inferior contiene habitaciones funcionales y técnicas, como las oficinas administrativas del museo, centros educativos, la investigación espacial, un auditorio, una tienda de museo, un restaurante, lobby, archivos, almacenamiento y una zona de entrega.⁶⁵

Apenas se ingresa, la pulcritud del blanco domina la escena y un enorme globo terráqueo formado por muchas pantallas y colgado del techo muestra los movimientos de los mares, océanos y nubes.



Imágenes 50 y 51 – Espacio de recepción del Museo del Mañana.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

El recorrido por el museo está pensado de manera que nadie quede indiferente. La muestra permanente del primer piso propone un recorrido por cinco núcleos temáticos: Cosmos, Tierra, Antropología, Mañana y Nosotros. Se centra en responder a cinco preguntas clave: ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Dónde estamos? ¿A dónde vamos? Y ¿Cómo queremos vivir juntos durante los próximos cincuenta años? Cada uno de estos temas se desarrolla de manera interactiva y moderna en un espacio diseñado especialmente para ello. La idea es que en cada uno el visitante conozca cómo funciona el planeta y reflexione sobre lo que la sociedad está haciendo en su día a día. Abordan cuestiones como el crecimiento demográfico y el aumento de la esperanza de vida, patrones de consumo, el cambio climático, la ingeniería genética y la bioética, la distribución de la riqueza, los avances tecnológicos y los cambios en la biodiversidad.

⁶⁵ <https://magiaenelcamino.com.ar/museo-del-manana-museu-do-amanha-rio-janeiro.html>

Además de la zona principal exposiciones, la institución dispone de espacio un auditorio de 400 asientos, una cafetería, un restaurante y una tienda de regalos. El Museo también es la sede del Laboratorio de Exploración del mañana, un espacio para actividades educativas y proyectos en gestación y prototipos de inventos. El Observatorio del Mañana es un espacio para la investigación científica y tecnológica, que puede ser integrado en las exposiciones del museo.

Museo de Arte Moderno (MMO) de Vilnius (Lituania)

El proyecto ha sido diseñado por *Studio Libeskind* (del arquitecto Daniel Libeskind) en colaboración con dos estudios locales, *Do Architects* (Vilnius) y *Baltic Engineers* (Vilnius). El Museo MO, anteriormente conocido como Centro de Arte Contemporáneo, ha abierto sus puertas al público en el año 2018.

El museo, con 3.100 metros cuadrados de superficie, representa una expresión del pasado y el presente de Vilnius, y está concebido como una puerta de entrada cultural a la ciudad. Está inspirado en las puertas históricas de la ciudad (medieval y amurallada) y hace alusión, tanto en forma como en materiales, a la arquitectura local.

La rectilínea fachada exterior es luminosa y está revestida con yeso blanco, componente que vincula el nuevo edificio con los materiales locales de la urbe. Como contraste a la fachada minimalista, cuando los visitantes se acercan al museo se encuentran una espectacular escalera abierta que cruza el mismo en diagonal. La escalera, que difumina el límite entre interior y exterior, corta la fachada abriéndola y conectando la calle con los niveles superiores del museo. La misma culmina en un espacio de relación, unas modestas gradas que sirven de lugar de reunión y de lugar para presentaciones y charlas públicas. Una gran pared inclinada completamente acristalada de 5 metros de alto permite vincular el interior del museo con el espacio público.⁶⁶



Imágenes 52 y 53 – Fachadas del MMO.
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

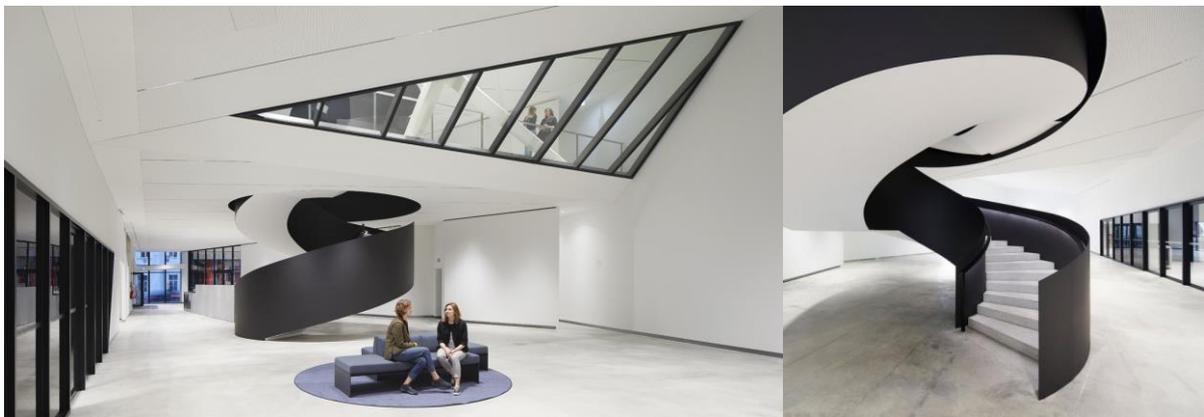
⁶⁶ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/778424/libeskind-presenta-diseno-del-nuevo-centro-lituaniano-de-arte-moderno>

Los visitantes ingresan al museo a través de una entrada acristalada de 8 metros de alto orientada a norte. El **vestíbulo** es muy luminoso gracias a las numerosas aperturas acristaladas y grietas que atraviesan el edificio, que dejan pasar la luz exterior hasta los pisos inferiores. Este espacio ocupa un total de 800 metros cuadrados y está compuesto por una recepción, boletería, informes, guardarropa, servicio de guías, cafetería y librería.



Imágenes 54 y 55 – Ingreso y recepción del MMO.
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Cerca de la entrada se destaca la escalera de caracol negra que conecta el vestíbulo con la galería principal. Las salas, que albergan tanto exposiciones permanentes como temporales, ocupan 1.500 metros cuadrados del programa del edificio.⁶⁷



Imágenes 56 y 57 – Espacio de recepción e ingreso al sector expositivo del MMO.
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

El museo también cuenta con áreas educativas, un auditorio y espacio de almacenamiento y administrativo.

La creación de una nueva plaza pública a pocos pasos de la ciudad medieval, pone en valor la importancia de los espacios verdes en un contexto urbano tan denso. El

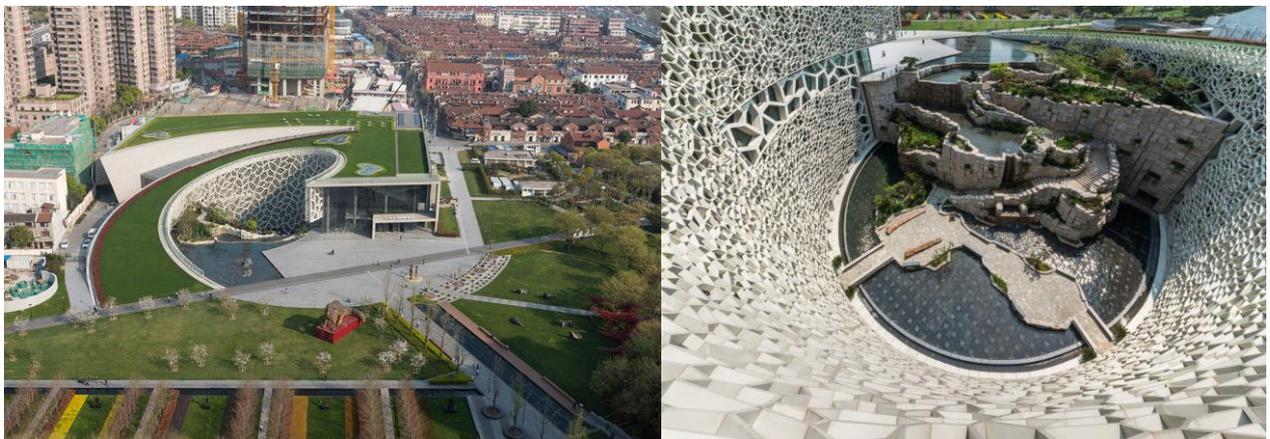
⁶⁷ <https://arqa.com/arquitectura/mo-modern-art-museum-vilnius-lithuania.html>

estudio, en sus diseños para instituciones culturales, siempre hace énfasis en la inclusión del espacio público, en este caso reservando casi una cuarta parte del espacio destinado a zonas verdes. Parte de éste se encuentra a nivel de la calle donde se exhiben esculturas creadas por los ganadores del Premio Nacional de Cultura y Artes de Lituania.

*"Una de las razones por las que me atrae el trabajo de Studio Libeskind es que es tanto icónico como democrático". "El museo expresa apertura y refleja el espíritu de la colección y la institución. Los espacios públicos generosos en todo el diseño desempeñan un papel vital en la comunicación de estas ideas", dijo Viktoras Butkus (2018), fundador y coleccionista del Museo.*⁶⁸

Museo de Historia Natural de Shanghái (China)

Diseñado por *Ralph Johnson* (Director de Diseño de Perkins + Will Global), inaugurado en el año 2015 y con 44.517 metros cuadrados, este museo ofrece a los visitantes la oportunidad de explorar el mundo natural a través de una exhibición de más de 10.000 artefactos de los siete continentes. El edificio cuenta con espacios de exposición, un teatro 4D, un jardín de exposiciones al aire libre, y un atrio de 30 metros de altura que da la bienvenida a los visitantes con abundante luz natural filtrada a través de una llamativa pared de cristal inspirada en la estructura celular de las plantas y los animales.



Imágenes 58 y 59 – Vistas exteriores en altura del continente del Museo.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

El museo está ubicado en un entorno urbano, más específicamente en el distrito de Jing An, en el centro de la ciudad de Shanghái, y dentro del Parque de Esculturas, creado como parte del proyecto. El edificio sustituye al Museo de Historia Natural

⁶⁸ <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/nuevo-museo-de-arte-moderno-de-vilnius-disenado-por-el-arquitecto-daniel-libeskind>

original y mejora la capacidad del museo para exhibir su colección con 20 veces más espacio de exposición.



Imágenes 60 y 61 – Vistas exteriores de las fachadas de ingreso y lateral.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

Perkins + Will fue seleccionado tras un concurso internacional de diseño que incluía propuestas de algunos de los arquitectos más conocidos del mundo. La morfología y la organización general del edificio se inspiró en la *cáscara del nautilus* (molusco marino), una de las formas geométricas más puras de la naturaleza. Los elementos naturales se representan a través de las fachadas del edificio, incluyendo la pared entramada central que simboliza la estructura celular de las plantas y los animales, la pared este del edificio significa la vegetación de la tierra, y la pared norte de piedra sugiere placas tectónicas en movimiento y muros de cañón erosionadas por ríos.⁶⁹

*"El uso de referencias culturales que se encuentra en los jardines tradicionales chinos, fue clave para el diseño", dijo Johnson. "A través de su integración con el sitio, el edificio representa la armonía del ser humano y la naturaleza y es una abstracción de los elementos básicos del arte y el diseño chino."*⁷⁰

Se trata de un edificio bioclimático que responde al sol, utilizando una piel inteligente que maximiza la luz del día y reduce al mínimo la ganancia solar. El estanque ovalado en el patio proporciona enfriamiento por evaporación, mientras que la temperatura del edificio se regula con un sistema geotérmico que utiliza la energía de la tierra para calefaccionar y refrigerar. El agua de lluvia se recoge del tejado con vegetación y se almacena en un estanque junto con el agua gris reciclada. Todas las características energéticas del museo son parte de exposiciones que explican la historia del museo.

La luminosidad y la combinación de formas duras y orgánicas, se aprecian en todo el edificio.

⁶⁹ <https://ambientesdigital.com/museo-historia-natural-shanghai-perkins-will-global/>

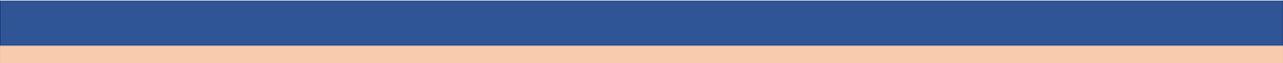
⁷⁰ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/766270/museo-de-historia-natural-de-shanghai-perkins-plus-will>



Imágenes 62 y 63 – Espacio de recepción y sala de exposición permanente.
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>



CAPÍTULO IV
Estudio de casos



CAPÍTULO IV | Estudio de casos

En este último capítulo, analizaremos dos museos con problemáticas similares, una resuelta, y la otra en vías de proyección.

Primeramente, hablaremos del Museo del Louvre, el cual sufrió muchas transformaciones que le brindaron solución a sus necesidades; pero hubo una que lo marcó enormemente y cambió la imagen actual que tenemos de él. Gracias al apoyo del gobierno francés, el Louvre llevó a cabo la tarea que se le había asignado dos siglos antes: la apertura del ala Richelieu y de la galería del Carrusel completa. El símbolo de esta intervención es la pirámide de cristal (nuevo acceso) que emerge de la plaza, acompañada de otras más pequeñas, que constituyen los lucernarios que introducen luz en el nuevo gran distribuidor creado.

Al cambiar el sistema distributivo del edificio, el museo abandonó las circulaciones lineales y adoptó una disposición centralizada más flexible. En los amplios espacios bajo el patio se ubicaron todos los servicios necesarios, como la recepción y todas sus particularidades nombradas en el capítulo anterior. Por este motivo, se dice que la intervención transformó en profundidad el conjunto museístico.

Por otro lado, encontramos al Museo de La Plata, que aqueja muchos problemas estructurales y espaciales que irrumpen en su funcionamiento, tanto interno (falta de talleres, laboratorios y depósito) como los relacionados al público (recepción, sanitarios, tienda de recuerdos). A pesar de que el edificio del museo fue construido para ese fin, a diferencia del Louvre que era un palacio, no se tuvieron en cuenta ciertos asuntos. La causa principal es que, en ese momento, época de la Generación del 80 y auge del Positivismo, no se prestaba atención al público y sus necesidades, sino a las colecciones, ya que se trataba de un Museo Tradicional.

A continuación, expondremos estos dos museos para demostrar que no es imposible realizar una obra arquitectónica acorde a las necesidades de la institución y del público visitante. Serán analizado en las conclusiones.

Caso I: Museo del Louvre

Presentación

Ubicado en París (Francia), en el antiguo palacio real del Louvre, es consagrado como el museo nacional de este país europeo, dedicado al arte anterior al impresionismo, tanto bellas artes como arqueología y artes decorativas. Actualmente promueve dos subsedes, en Lens (Francia) y en Abu Dabi (Emiratos Árabes Unidos).

Abierto al público desde 1793, el impresionante edificio de 160.000 metros cuadrados cuenta con más de 380.000 objetos y 35.000 obras de arte.

El edificio, que tuvo varias funciones desde su comienzo, y sufrió varias remodelaciones y ampliaciones hasta ser lo que vemos el día de hoy.

Es uno de los museos más grandes, más importante y más visitado del mundo (alrededor de 8 millones de personas cada año), muy famoso por sus obras maestras, especialmente la *Venus de Milo*, la *Victoria alada de Samotracia* y la *Gioconda* o *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci.

Descripción

El Museo del Louvre se encuentra alojado en el Palacio del Louvre, una fortaleza medieval que fue ampliada y reformada en diversas ocasiones. Antes de que se convirtiera en museo, algunos monarcas como Carlos V y Felipe II, utilizaron el palacio como residencia real en la que acumulaban sus colecciones artísticas.

Tras el traslado de la residencia real al Palacio de Versalles, el impresionante edificio comenzaría su proceso de transformación en uno de los museos más importantes del mundo. En 1989 se construyó una pirámide de cristal rompiendo la monotonía de los grandes bloques grises del museo, que en la actualidad sirve como puerta de acceso. (Ampliaremos este punto más adelante).



Imágenes 64 y 65 – Museo del Louvre en la década del 70.

Fuente: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/mas-historias/el-louvre-de-fortaleza-a-museo.html>

Sus extensas colecciones son el resultado de un doble esfuerzo histórico. Al coleccionismo desarrollado por la monarquía francesa a lo largo de varios siglos, se sumó el esfuerzo de los hombres de la Ilustración, la labor desamortizadora de la Revolución Francesa, las victorias militares durante las guerras napoleónicas, las campañas arqueológicas y compras impulsadas durante todo el siglo XIX. La apertura del Louvre en 1793 significó, dentro de la historia de los museos, el traspaso de las colecciones *privadas* de las clases dirigentes (monarquía, aristocracia e Iglesia) a galerías de propiedad *pública* para disfrute del conjunto de la sociedad. Por ello, el

Louvre constituyó el precedente de todos los grandes museos nacionales, y de hecho fue el modelo para muchos de ellos.

La colección permanente se encuentra dividida en varias secciones: Antigüedades Orientales, Arte Islámico, Antigüedades Egipcias, Griegas, Etruscas y Romanas, y pinturas, esculturas, dibujos y grabados de la época moderna y hasta 1848, además cuenta con un departamento sobre la historia del mismo Louvre y hay 21 salas nuevas dedicadas a la pintura italiana y española de los siglos XVI y XVII.⁷¹

Historia del edificio

El edificio que alberga el museo desde su fundación es el viejo castillo del Louvre, luego reconvertido en palacio real. Su origen se remonta al siglo XII, más exactamente entre 1190 y 1202, y fue embellecido con ampliaciones renacentistas y otras más tardías. En este edificio acumuló el rey Carlos V (1338-1380) sus colecciones artísticas. Ya en el siglo XVI, los monarcas Francisco I y Enrique II planearon reformas para hacer de él una verdadera residencia real renacentista.

Fue la Reina Catalina de Médicis la que esbozó el proyecto que hizo del Louvre el gran palacio que es actualmente, labores que continuó Enrique IV después de las guerras de religión. En sus mejoras arquitectónicas y decorativas han intervenido múltiples artistas a lo largo de varios siglos, desde Claude Perrault y los pintores Simon Vouet y Charles Le Brun en el XVII hasta Delacroix y Georges Braque, quienes pintaron algunos de sus techos.

La construcción del Palacio de Versalles, agilizada bajo el reinado de Luis XIV, hizo que el Louvre quedara desocupado por la familia real a finales del siglo XVII, y por ello se instalaron en él, ya en el siglo XVIII, la Academia Francesa y después las restantes academias. Allí se celebraron exposiciones anuales de la Real Academia de Pintura y Escultura.

Tras la Revolución Francesa, que implicó la abolición de la monarquía, el Palacio del Louvre fue destinado (por decreto de mayo de 1791) a funciones artísticas y científicas, concentrándose en él al año siguiente las colecciones de la corona. Parte del Louvre se abrió por primera vez al público como museo el 8 de noviembre de 1793. Ésta era una solución lógica, ya que estaba ocupado por las academias y porque, ya en 1778, se había elaborado el proyecto de utilizar su Gran Galería como pinacoteca. Lo novedoso de la medida fue que se nacionalizaban bienes de propiedad real, y que el acceso era libre pues no se limitaba al público culto ni se regulaba mediante visitas concertadas, como sí ocurrió en los Uffizi y en el Museo del Prado durante sus primeros años.

El edificio del Louvre estuvo unido al palacio de las Tullerías (*Palacio de las Tejeras*) formando un solo conjunto hasta 1870, cuando este último fue destruido en los hechos

⁷¹ Datos extraídos de: Jodidio, Philip. 1993. *Arquitectura*. En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.

de la Comuna de París. Los tesoros artísticos de las Tullerías se perdieron en el incendio del palacio, cuyas ruinas fueron demolidas; desde entonces, el Louvre domina el gran parque abierto en dicho solar.

Durante la Segunda Guerra Mundial, junto a otros museos de París, escondió las piezas más importantes, y ante la ocupación nazi trasladó a otros lugares, prácticamente todas las obras a excepción de las más pesadas, que fueron ocultadas en el sótano. Tras la liberación de Francia, el arte volvió al Louvre.

El enorme museo, cuyas salas y pasillos marcan un recorrido de varios kilómetros, fue sometido a una ambiciosa modernización en la década de 1980, cuyo elemento más visible fue la pirámide de cristal. Fue diseñada por el arquitecto Ieoh Ming Pei e inaugurada en 1989 para centralizar el acceso de los visitantes, que descienden por ella a un recibidor subterráneo por el que se accede a las diversas salas del museo.

Gracias al atractivo de sus vastas colecciones y al turismo que fluye anualmente por París, el Louvre se mantiene entre los museos más visitados del mundo; a lo largo del año 2019 recibió 8,5 millones de visitas.

Remodelación

La ampliación y transformación del Louvre es considerado uno de los grandes proyectos político y cultural de Francia. Supuso, por un lado, el desalojo del Ministerio de Economía de un ala del viejo palacio, y con esto, todo el edificio pasó a tener un uso exclusivo museístico; y por otro, la excavación de la gran plaza interna del conjunto, que configuró el acceso al museo y dos plantas donde ubicar vestíbulo, tiendas, cafetería y otros servicios.

El elemento más espectacular de la primera fase, la **pirámide**, era necesaria para señalar la entrada del museo, acoger al público y dar generosidad a los espacios del sótano.



Imágenes 66 y 67 – Pirámide de acceso del Museo del Louvre.

Fuente: <https://www.getty.edu/>

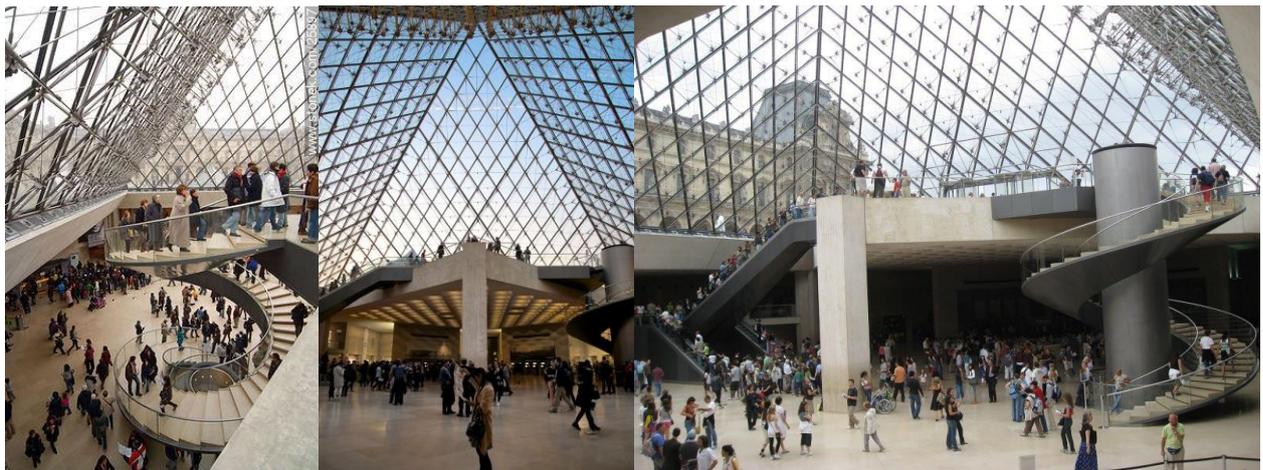
La historia comienza de esta manera:

En 1981, el recién electo presidente de Francia, François Mitterrand, presentó un proyecto para renovar las instituciones culturales del país. Uno de sus anuncios más importantes fue la remodelación y reorganización del Louvre. La decisión conllevaba a desocupar al ala norte (Richelieu) en la que estuvo mucho tiempo el Ministerio de Hacienda y trasladar a éste y a sus 5000 funcionarios a *Bercy*, al este de París.

Dos años más tarde, tras una gira que lo llevó a Europa y Estados Unidos, Mitterrand encargó el proyecto al arquitecto chino-estadounidense I.M. Pei. Era la primera vez que un arquitecto extranjero se encargaría de intervenir el Museo del Louvre.

I.M. Pei y sus socios desempeñaron un papel central en el nuevo plan directivo del Louvre. La importancia que le dieron a la arquitectura fue significativa, así como también la resolución a los inconvenientes acarreados por la creación de un Museo Moderno en un palacio histórico.

Como lo explica Yann Weymouth (1995), uno de los responsables de la fase inicial del proyecto, para que este nuevo espacio sea funcional, se requerían “*dos otros componentes: una nueva entrada puesto que las entradas existentes ya ni estaban adaptadas para recibir al número considerable de visitantes y las infraestructuras técnicas indispensables para la vida diaria de un museo moderno, las reservas, los laboratorios e incluso los aseos públicos en cantidad suficiente, que no existían antes en el Louvre*”⁷². Fue I. M. Pei en las tres visitas que hizo de incognito al museo antes de aceptar oficialmente la responsabilidad del proyecto, quien determinó que la entrada y las nuevas infraestructuras debían colocarse en el centro del palacio para así poner en comunicación de modo práctico las tres alas del museo, Denon, Sully y la nueva Richelieu.

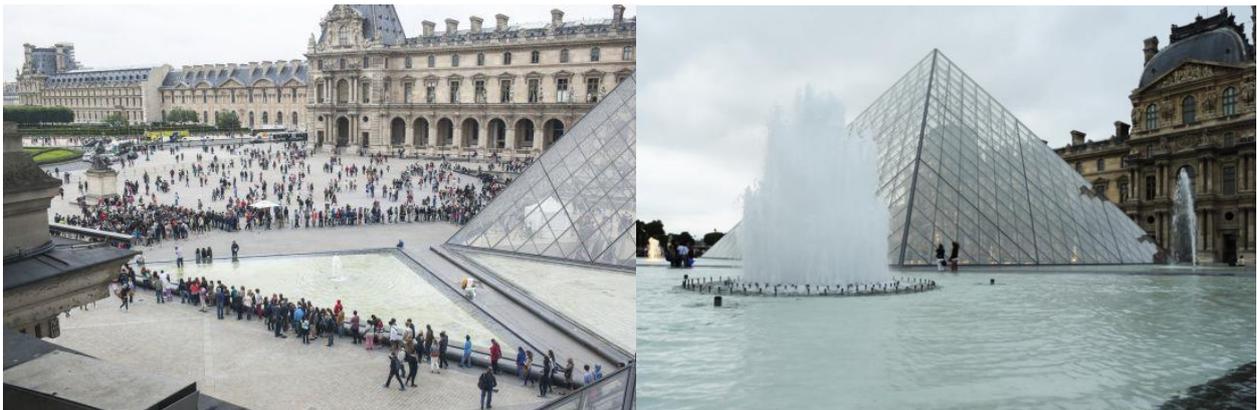


Imágenes 68; 69 y 70 – Acceso y espacio de recepción del Museo del Louvre.
Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

⁷² Weymouth, Yann. 1995. *I.M.Pei: La pirámide del Louvre*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Finalizado en 1989, I.M. Pei rediseñó el *Cour Napoleon*, el principal patio del Louvre, con el objetivo de aliviar la congestión diaria que generaban los miles de visitantes. Un nuevo gran acceso permitió la creación de un **vestíbulo central** separado de las galerías, convirtiéndose en un punto focal del tour recomendado para visitar las obras del museo. Este acceso está dado por una gran **pirámide** de acero y vidrio, rodeada por otras tres más pequeñas, proporcionando luz natural al espacio bajo el *Cour Napoleon*. Para Pei, la pirámide de vidrio era una entrada simbólica cuyo significado histórico reforzaba conceptualmente el acceso principal. Fue diseñada con las mismas proporciones de la famosa Pirámide de Giza y su escala no perjudica la naturaleza histórica del museo. La yuxtaposición de la estructura contemporánea y el estilo arquitectónico del Renacimiento Francés, crea un efecto complementario que refuerza cada uno de los detalles del diseño. Tanto así que las paredes inclinadas de vidrio rinden homenaje a los tejados mansarda del museo, mientras la expresión opaca y pesada del Louvre exagera la transparencia del diseño de Pei.⁷³

Pei explicó que Le Notre, el gran arquitecto paisajista francés, jugaba con el cielo y el agua en sus composiciones. Así, la pirámide, rodeada de sus fuentes y reflejando el cielo cambiante, sería en cierto modo un homenaje a Le Notre.



Imágenes 71 y 72 – Pirámide principal del Museo del Louvre.

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

I.M. Pei opinó hace algunos años: “*Estructuralmente, [la pirámide] es una de las formas más estables, lo que asegura su transparencia, ya que está construida de vidrio y acero. Marca una ruptura con las tradiciones arquitectónicas del pasado. Es un trabajo de nuestros tiempos.*”⁷⁴

A partir de este nuevo acceso al Louvre, el diseño de Pei incorporó un nuevo sistema subterráneo de galerías, bodegas y laboratorios de conservación, junto a una conexión entre las alas del museo. La incorporación y reubicación de los espacios

⁷³ Jodidio, Philip. 1993. *Arquitectura*. En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.

⁷⁴ Pei, I.M. 1993. *Volver a dar una dimensión palaciega al Museo* (entrevista). En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.

complementarios del museo, permitió al Louvre expandir su colección de obras en exhibición.

En una segunda fase, el equipo de arquitectura que trabajó para la remodelación del ala Richelieu, se planteó los siguientes objetivos:

- “Proteger los elementos históricos importantes, los elementos exteriores, las fachadas, los techos y, en el interior, las tres grandes escaleras y los salones Napoleón III.
- Vaciar lo que queda del interior, que comprende pequeñas oficinas de techos bajos y paredes que no son esenciales.
- Crear un nuevo museo en este cascarón hueco, con espacios proporcionados a las obras que debían recibir, con luz suficiente gracias a grandes ventanales o vidrieras, todo ello respetando a la vez las fachadas históricas y la trama del museo existente a la que debía unirse esta ala.
- Integrar todos los servicios -sistemas de seguridad, de acondicionamiento de aire, de protección contra incendio-, los ascensores y las escaleras automáticas necesarios para que el público y el personal puedan desplazarse...”⁷⁵

El ala Richelieu, tal y como se abrió al público en 1993, es el testimonio de los esfuerzos y del talento de sus arquitectos. Pese a que el espacio sea inmenso, la atención al público estará concentrada sin duda en algunos espacios espectaculares y como las escaleras mecánicas conducen tan naturalmente a los visitantes a la segunda planta y que las pinturas constituyen uno de los elementos ineludibles de las colecciones de Louvre, muchos comienzan su visita por ahí.



Imágenes 73 y 74 – Corredor Marly y Ala Richelieu, zonas intervenidas en el proyecto del Gran Louvre .

Fuente: <https://plataformaarquitectura.cl/>

⁷⁵ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/870670/clasicos-de-arquitectura-museo-del-louvre-im-pei>

En el nivel del sótano del ala Richelieu, Stepehn Rustow creó lo que permanecerá sin duda como una contribución durable a la arquitectura del Louvre, diseñando una serie de salas de techo bajo para exponer el arte islámico. Pese a que el museo del Louvre cuenta con una vasta colección de obras islámicas, ésta se había expuesto muy poco hasta ese momento.

Los espacios de planta baja son obra de Michel Macary para el departamento de Esculturas y de Stephen Rustow para el de las Antigüedades Orientales. El visitante aprecia los tres patios internos, denominados Marly, Puget y Khorsabad que servían de aparcamiento al ministerio de Hacienda. Una gran parte de la transformación se debe a la construcción de vidrieras diseñadas por Peter Rice, uno de los destacadísimos ingenieros contemporáneos. Los patios Marly y Puget, en los que se hallan las esculturas francesas, están separados por el pasaje Richelieu. Los visitantes ingresan por lo tanto en estos espacios por el nivel inferior y deben subir siete metros para alcanzar la planta baja. La división de las masas entre los elementos arquitectónicos es el resultado de la combinación de exigencias de la conservación y de la necesidad de elevar a los visitantes de un nivel. El patio Khorsabd, habilitado por I. M. Pei y Stepehn Rustow, no es tan grande como los otros dos, pero el arquitecto se las ingenió para resolver el dilema complejo de evocar un sitio histórico (el palacio de Sargon II) sin caer en un "historicismo" excesivo.⁷⁶

En la primera planta, fue el arquitecto y decorador Jean-Michel Wilmotte el que se encargó del departamento de Objetos de Arte y también de todas las vitrinas del ala Richelieu. Aquí los tonos oscuros de las paredes parecen fundirse con mayor facilidad al magnifico conjunto de objetos que constituyen una de las más bellas colecciones de este tipo en el mundo. Los visitantes se sorprenden sin duda por la enorme galería de Maximiliano con sus tapices y sus vitrinas de mayólicas. Aquí como en otros lugares, el visitante queda impresionado por la dimensión palaciega de la arquitectura, que parece natural en el Louvre, pero que no existía en realidad en esta parte del palacio antes de 1993.

Una de las principales razones por las que se decidió instalar el departamento de Pinturas en la segunda planta, es que podía gozar de una iluminación cenital. Como los sistemas mecánicos de regulación de la luz tienen tendencia a averiarse fácilmente, el equipo de I. M. Pei optó por un sistema de rejas fijas, diseñado para orientar la luz en las paredes. En el techo, una iluminación dispuesta en laminas en forma de cruz, permite a la luz artificial completar discretamente la luminosidad natural en función de las necesidades. Pese a que Pei prefería inicialmente una coloración neutra o clara para las paredes de las galerías, los conservadores, sobre todo en las salas previstas para las escuelas del Norte, escogieron una gama de tonos que iban del verde oscuro al ciruela. Desde la iluminación hasta los acabados, la calidad del trabajo de Pei y de sus asociados es perfectamente obvia.

⁷⁶ Laclotte, Michel; Lebrat, Jean. 1993. *Para un nuevo museo* (entrevista). En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.

Existe otro espacio que merece también que nos detengamos pese a que no forme parte técnicamente del museo del Louvre. Se trata del Pasaje Carrusel, que lleva de los aparcamientos hacia la Pirámide y se mezcla de manera tan armoniosa como espectacular con el Gran Louvre. Estos espacios se caracterizan por una maravillosa pirámide invertida que ilumina el nivel subterráneo a la vez que subraya la continuidad con el Louvre. Esta estructura increíblemente ligera fue diseñada por Pei y sus asociados. Es un punto final memorable a la visita de uno de los aciertos arquitectónicos más importantes del final del siglo XX. El Gran Louvre no es solamente un homenaje a la cultura francesa, sino también a los hombres y mujeres que ha logrado transformar a este palacio en un gran museo moderno.⁷⁷



Imágenes 75 y 76 – Pirámide invertida.
Fuente: [https:// www.getty.edu/](https://www.getty.edu/)

En síntesis, con la pirámide y sus espacios subterráneos, abiertos en 1989, se ha dotado al Museo del Louvre de infraestructuras esenciales como recepción de visitantes, reservas funcionales, restaurantes y una vasta librería. El Pasaje del Carrusel añade al conjunto nuevas superficies comerciales, así como un aparcamiento esperado desde hace tiempo para los automóviles y autobuses. Es, sin embargo, el ala Richelieu y sus 22.000 metros cuadrados de exposición, la que confirma con brillo la transformación del palacio del Louvre en museo, evolución que comenzó cuando la institución se abrió al público en 1793.

Con una historia que data del siglo XII, uno podría imaginar que el diseño contemporáneo de Pei no sería aceptado del todo por los habitantes locales. El Louvre ha estado profundamente arraigado en la historia y la cultura de los parisinos: su sitio originalmente fue un calabozo y una fortaleza del Rey Felipe II, que luego se transformó en palacio bajo el reinado de Francisco II en 1546. Sin embargo, no fue hasta 1793 cuando Luis XVI convirtió el Louvre en un museo.

A pesar de todo, las críticas en torno a la remodelación no se centraron en la ampliación del museo, sino en los estilos. La mayoría sintió que la estética del diseño

⁷⁷ <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/757771/museo-del-louvre-anuncia-remodelacion-en-icónica-piramide-disenada-por-im-pe>

moderno de Pei podría chocar contra el estilo arquitectónico del Louvre, como si se tratara de un extraterrestre en el patio.

Sin embargo, a medida que las décadas pasan, el diseño de Pei se ha hecho parte de la cultura parisina. Guarda un significado similar al impacto de la Torre Eiffel al convertirse en un ícono para París y el mundo. Hoy en día, el diseño de Pei se ha convertido en sinónimo indisoluble del Louvre como recinto histórico.



Imágenes 77 y 78 – Detalles de la pirámide exterior e interior.
Fuente: [https:// www.getty.edu/](https://www.getty.edu/)

Lo que más nos interesa, en esta investigación, es cómo cambió, a través de esta gran obra de remodelación, no sólo el funcionamiento interno y sus circulaciones, sino también la imagen que se tiene hoy en día del museo. Podríamos decir que ha sido una intervención positiva y muy respetada en el ámbito de la arquitectura y de la museología. Solucionó enormemente los problemas de **recepción** que tenía el museo, sin perder su fisonomía palaciega, sino añadiéndole otra, en este caso, de forma subterránea con apenas unas estructuras piramidales a nivel de la plaza.

Caso II: Museo de Ciencias Naturales de La Plata

Presentación

Ubicado en el Paseo del Bosque de la ciudad de La Plata, cuenta con un imponente edificio de nueva planta de estilo arquitectónico neoclásico y decoraciones con motivos americanistas.

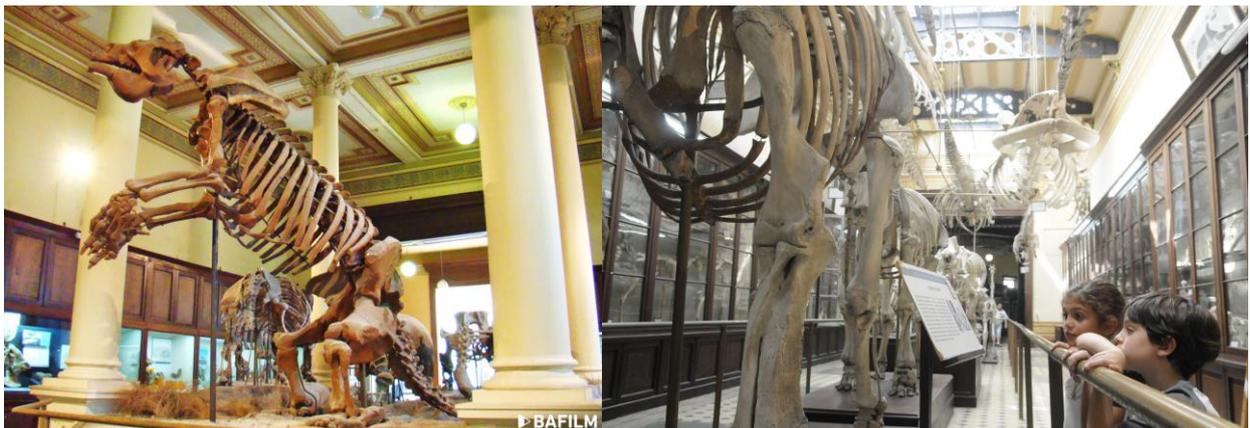
Creado en 1884, fue el primer museo de la ciudad. Ese año comenzó la construcción del edificio, y el 19 de noviembre de 1888, luego de algunas inauguraciones parciales, se abrieron las puertas al público.

En 1906 el Museo pasó a formar parte de Universidad Nacional de La Plata, creada un año antes, adecuando nuevos espacios para la enseñanza académica. Fue declarado Monumento Histórico Nacional en 1997 (Decreto N°1110/97).

Es una de las instituciones más importantes del mundo, un referente en el circuito turístico nacional e internacional, y el museo de Ciencias Naturales más grande de Latinoamérica.

Descripción

Las primeras colecciones fueron donadas por el fundador, Francisco Pascasio Moreno. Luego, se incrementaron por los viajes exploratorios de varios naturalistas europeos, donaciones y algunas compras. Actualmente las colecciones suman más de 3 millones y medio de objetos agrupados en quince divisiones que corresponden a las áreas de Geología, Botánica, Zoología, Paleontología y Antropología. Muchas de ellas comprenden colecciones diferenciadas sobre la base de criterios sistemáticos, identidad de los coleccionistas y valor histórico, entre otros.



Imágenes 79 y 80 – Salas de exposición permanente del Museo de Ciencias Naturales de La Plata
Fuente: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar>

El Museo nuclea a importantes grupos de investigación sobre el patrimonio natural y cultural de la Argentina. Los principales objetivos de investigación son describir las diferentes manifestaciones de la diversidad geológica, biológica, paleontológica y antropológica de la Argentina, y estudiar los distintos procesos que originan, configuran y sostienen dicha diversidad.

El personal del museo participa activamente en la preservación del patrimonio natural y cultural, ya sea en la propia institución o asesorando a otras instituciones nacionales, provinciales y municipales. Además, desarrolla una intensa actividad educativa, generando experiencias de aprendizaje que aproximan a los visitantes a los saberes científicos de manera accesible.

La exhibición permanente está organizada en 20 salas ubicadas en dos plantas. En ellas se representa la evolución y diversidad de la naturaleza, desde la formación del planeta Tierra, el origen de la vida, los sucesos del pasado y sus testimonios fósiles. La biodiversidad y los ecosistemas se expresan en la variedad de invertebrados, aves, mamíferos, reptiles y peces. El recorrido que culmina en la compleja manifestación del ser humano, su evolución y diversidad cultural.⁷⁸

Historia del edificio

El edificio es fundacional de la ciudad de La Plata. La construcción inició en 1884 y en 1888 abrió sus puertas al público. Al año siguiente, fue inaugurado oficialmente por Carlos D'Amico, Gobernador de la Provincia de Buenos Aires.

Francisco Pascasio Moreno, fundador y primer director, participó de la confección del programa, la elección del partido arquitectónico y realizó el seguimiento de las obras. El proyecto y dirección estuvo a cargo de Enrique Aberg, quien era arquitecto sueco y Carlos Heynemann, ingeniero alemán.

El edificio está inspirado en los grandes museos europeos de la época como el Museo Británico de Londres, Gliptoteca de Munich, Altes Museum en Berlín, Fitzwilliam Museum en Cambridge y la National Gallery en Londres.



Imágenes 81 y 82 – Vista aérea y fachada del Museo de Ciencias Naturales de La Plata

Fuente: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar>

Es el primer “museo de nueva planta” de América Latina. El edificio es de estilo neoclásico, de acuerdo con el criterio arquitectónico de la época de su fundación. Por ende, su morfología responde a la idea del *estudio progresivo del territorio sudamericano y los seres que lo habitan*. Tiene una singular planta elíptica de 135 metros en su eje principal y 70 metros en el eje menor, que representan las ideas evolucionistas a las que adscribía Moreno. Perseguía el propósito que el visitante avanzara en su trayecto desde el mundo inanimado hacia la evolución del hombre.

⁷⁸ <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/edificio>

El impresionante pórtico está compuesto por seis columnas de orden corintio. La ornamentación, en armonía con las líneas griegas, presenta motivos de culturas precolombinas tanto en sus fachadas como en el interior del edificio. La escalinata de acceso posee, a cada lado, una escultura de esmilodonte, o tigre diente de sable, realizadas por Víctor de Pol. Es el primer edificio público argentino que incorpora las civilizaciones precolombinas a través de sus motivos ornamentales.



Imágenes 83 y 84 – Vista aérea de la fachada y pórtico del Museo de Ciencias Naturales de La Plata
Fuente: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar>

El edificio consta de cuatro plantas y un entrepiso, con espacios dedicados a la exhibición, laboratorios, oficinas, talleres, biblioteca, auditorio, depósitos y servicios.

En las paredes del Hall de acceso se aprecian grandes murales al óleo realizados por conocidos artistas plásticos de la época fundacional.

En el subsuelo posee laboratorios de investigación, en la planta baja se encuentran muestras biológicas, geológicas y paleontológicas; y en las dos bandejas superiores se exhiben colecciones históricas y antropológicas.

El proyecto original sufrió ampliaciones y modificaciones en el transcurso de los años: se construyó un piso superior, se cubrió un patio para construir la biblioteca, se ocuparon sectores del otro patio y terrazas para laboratorios. Se modificaron usos y destinos de locales: se creó un auditorio en una sala de exhibición, se modificaron salas, depósitos y laboratorios.⁷⁹

Problemáticas - Relevamiento

Tras 135 años del inicio de su construcción, el edificio del Museo de Ciencias Naturales acusa problemáticas graves, producto de la falta de mantenimiento sostenido y deterioro de los materiales de construcción originales (muchos de ellos en el límite de su vida útil) sometidos a la intemperie y condiciones ambientales adversas; de modificaciones, reformas, uso intensivo y por obsolescencia de las instalaciones complementarias. Además, existen inconvenientes espaciales debido a que el edificio,

⁷⁹ <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/edificio>

construido para alojar allí un museo, no se ha podido adaptar completa y correctamente a las funciones y servicios, privados y públicos, requeridos en el siglo XXI.

En otras palabras, el edificio demanda acciones concretas para resolver dichas problemáticas y considerarse un Museo Moderno, como sucedió con el Louvre.

Las intervenciones necesarias se orientan a poner en evidencia y salvaguardar los valores originales del edificio y puesta en valor de su autenticidad de diseño, materiales, y su revalorización con la adecuación de la infraestructura acorde a los requerimientos actuales de un museo moderno. Comprende acciones de restauración, conservación, consolidación y mantenimiento; así como también, refuncionalización de locales, afectación a nuevos usos compatibles con las características físicas del edificio y del entorno; eliminación de agregados y partes no originales que no posean valor en sí mismas y que alteren la composición o aspectos originales; adecuación e incorporación de instalaciones complementarias, componentes exigidos por asuntos de seguridad, habitabilidad y confort, que no alteren los valores del edificio.

Del mismo modo, su interior presenta varias dificultades a consecuencia de deterioros de los componentes arquitectónicos externos, de instalaciones antiguas, obsoletas o insuficientes, de una creciente demanda de espacios para investigación, servicios al visitante y depósitos de colecciones, y de la urgente necesidad de adecuación del museo a los requerimientos modernos de seguridad (del edificio y de las personas), comunicaciones, integración y flexibilidad funcional.

La cuestión espacial, funcional y de seguridad son puntos claves. Actualmente las plantas de acceso restringido al público (subsuelo y segundo piso) muestran un desarrollo inconexo, con circulaciones intrincadas y no siempre aptas vías de evacuación. En muchos casos, por falta de espacio coexisten en un mismo ambiente funciones incompatibles entre sí, que implican riesgo para la salud o peligro para las personas y colecciones, como ser talleres y depósitos de colecciones.

Por ende, se observan situaciones de hacinamiento en despachos y laboratorios científicos (con necesidad de rotación del personal para uso de las instalaciones); falta de espacio para los depósitos generales y de colecciones; instalaciones antiguas y carencias graves en los servicios complementarios, gas y sistemas de seguridad; deficiencias en las circulaciones y vías de escape en los niveles superiores en situación de emergencia; ausencia de climatización en áreas de exhibición, biblioteca, laboratorios y en la mayoría de los depósitos de colecciones.

Mas allá de todo lo relevado y nombrado, lo que a nosotros nos concierne en esta investigación es la problemática acarreada por la falta de espacio para el conjunto de funciones respecto al servicio **de visitantes**: recepción con sector de informes, guardarropas, confitería, enfermería, salas especiales. El vestíbulo de entrada al museo, está planteado en el hall al estilo de los palacios positivistas: una rotonda que da la bienvenida y distribuye de forma lateral a las salas de exposición. Como hemos

aclarado, este espacio no logra satisfacer sus funciones adecuadamente, ya que en ese sitio no pueden alojarse a los grupos numerosos de personas, lo que conlleva, por ejemplo, a que cuando arriban diferentes grupos escolares o de turistas, muchos deban permanecer en el exterior (en su pórtico o en las escalinatas) a la espera de su turno. La boletería se encuentra a un costado del pórtico y no hay un espacio adecuado para los informes.



Imágenes 85 y 86 – Hall central de acogida del Museo de Ciencias Naturales de La Plata
Fuente: <https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar>

El mejoramiento de los servicios al visitante comprende vestíbulo, boletería, guardarropas, informes, confitería, tienda, espacio para servicio de guías, enfermería, entre otros.



Imagen 87 – Espacio de recepción, logra verse la tienda de recuerdos y los accesos a las galerías de exposición.
Fuente: <https://www.buenosaires123.com.ar/museos/museo-ciencias-naturales-la-plata.php>

Se ha trabajado para resolver estos inconvenientes, pero, lamentablemente, este problema espacial no puede resolverse de otra forma que no sea anexando una construcción exenta al edificio fundacional. Por el momento, el museo se encuentra a la espera de una decisión político-cultural de la Universidad Nacional de La Plata para solucionar todas estas faltas.



CONCLUSIONES



CONCLUSIONES | Últimas palabras

En esta investigación hemos descrito y analizado diferentes bloques temáticos: cómo se desarrolla la arquitectura museística, por qué fueron y son necesarias las ampliaciones de sus edificios, cómo se articulan las funciones específicas con los espacios interiores, cuáles son las características de una recepción; ejemplificados, además, con casos reales.

Finalizaremos este trabajo con algunas reflexiones.

Primeramente, quisiéramos resaltar que los edificios de nueva planta, otorgan a los museos características muy distintivas respecto a los históricos o reformados. Además de su funcionalidad, se contempla su emplazamiento, su relación con el contenido, sus aplicaciones, su mobiliario, su comunicación visual y un sin fin de problemáticas que se analizan, antes de llevar a cabo su construcción, sin dejar nada al azar. Un proyecto pensado, estudiado y diseñado por un grupo interdisciplinar le permite, con el tiempo, ser un museo emblemático y distintivo, y, ante todo, con un correcto funcionamiento.

Pero, lamentablemente, cuando se estudia la arquitectura en general, más específicamente de los siglos XX y XXI, pronto se aprecia el enorme protagonismo que han tenido en ella los museos actuales, la mayoría de ellos planteados como obra de creación por los más prestigiosos arquitectos: Frank Lloyd Wright, Richard Meyer, Frank Gehry, Cesar Pelli, Alvaro Siza Veira, Mies Van der Rohe, Rafael Venturi, Norman Foster o Rafael Moneo, que siguen una larga tradición desprendida de Le Corbusier y el Movimiento Moderno. Gran parte de sus intervenciones en este campo, están concebidas como obra total, donde las más avanzadas tecnologías, morfología y materiales se dan lugar y se ponen al servicio de una creatividad admirable, constituyendo un muestrario importante como expresión de las últimas tendencias de arquitectura actual. Ilustrativo de ello, es la atención que tiene la construcción de museos, no sólo en textos y revistas especializadas, en los cuales es fácil encontrar siempre un trabajo monográfico dedicado a un nuevo proyecto, sino también, el eco que se ha hecho de ellos en los medios de comunicación. Así pues, el museo se constituye como elemento activo en la cultura urbana, capaz de crear e incidir en el ambiente, a la par que se erige en centro simbólico y referencia donde se desarrolla la vida colectiva. Todo ello ha contribuido a otorgar al arquitecto un papel preponderante a tener presente, dado el protagonismo que va a tener en el mismo como artífice, no sólo formal del edificio, sino también como interiorista, lo cual a veces deriva a consecuencias desafortunadas, y lo que a nuestro juicio es peor, irreparables.

Lo pertinente y aconsejable siempre que se deba realizar un museo de nueva planta, una implantación en una construcción en desuso o una remodelación en uno existente, es convocar un concurso público que obligue la presentación de proyectos para que una comisión de expertos dictamine cuál es el idóneo con arreglo a las características del lugar, contenido y funciones del futuro museo. De igual manera, la colaboración entre el arquitecto y el director del museo (en lo posible, junto con su equipo técnico)

desde un principio, debería ser una tarea habitual, como pocas ha sucedido. No obstante, y desgraciadamente, esto es algo excepcional, lo cual priva al director y a su equipo de la participación en el proceso de un museo, en el que nadie mejor que ellos conocen las necesidades e infraestructuras requeridas para llevar a cabo las tareas pertinentes. Tengamos en cuenta que, si un museo es un instrumento de comunicación a través de su exposición, éstas deben estar relacionadas con el contexto en donde se hallan, de tal forma que su ubicación y percepción sean óptimas. De este modo, factores tan importantes como el buen uso del espacio y de la luz, contribuirían a facilitar una mejor interpretación y lectura de las obras y objetos, haciendo viable la ecuación equilibrada y armoniosa de arquitectura, diseño y museología.

Sin embargo, hoy por hoy, excepciones aparte, lo expuesto es una utopía, tanto si se trata de instituciones públicas como privadas, lo común es que éstas elijan directamente a un arquitecto de prestigio, sin tener en cuenta para nada a los profesionales que van a estar al frente del museo, dejando todo al criterio y supuesto bien hacer del primero. Por el contrario, cuando esto sí sucede, los resultados son muy positivos y estimables.

Otro de los problemas que hemos observado en la aplicación arquitectónica de los museos actuales, es una estandarización de los modelos, que tienen en el llamado "*Estilo Internacional*" su más cómodo recurso, un estilo de eclecticismo propio de la *Postmodernidad*. Esto, a nuestro entender, resulta preocupante, dado que se tiende a configurar de acuerdo a un patrón o modelo, que para nada parece tener en cuenta factores tan importantes como el contexto geográfico e histórico donde se va a construir, siendo por consecuencia totalmente indiferente a su destino.

El resultado de esto, es una arquitectura impersonal, nómada, marcada, en general, por un ámbito geográfico funcional, cuyos espacios en el museo devienen en una excesiva neutralización y uniformidad. Con ello, se ha pasado de una arquitectura representativa a un volumen que suprime los acentos locales, produciéndose, lo que podríamos llamar, *anacronismos urbanos*, donde el entorno y la historia no tienen relevancia, potenciando la pérdida de identidad.

Por otra parte, esta numerosa estandarización del siglo XX, parece haber provocado la tendencia tan en boga de la reutilización y adaptación de antiguos edificios históricos como museos, lo cual en ocasiones también supone un riesgo, si no se tiene el cuidado y la sensibilidad suficiente para que las nuevas funciones no desvirtúen el carácter que precisamente le confiere su prestigio y bondad.

A lo largo del Capítulo II, hemos expresado la necesidad de expansión en los museos está motivada no sólo por el incremento de las colecciones, sino también por la necesidad de incorporar una serie de espacios públicos y de servicios, ausentes en los museos decimonónicos. Entre ellos, pueden citarse el sector de recepción, informes, restaurante, la tienda, el salón de actos, las salas de exposición temporarias, zonas de descanso, talleres, depósitos, laboratorios más amplios, etc. Muchos de los ejemplos

nombrados dan fe de este fenómeno de remodelación y ampliación acontecido en las últimas décadas.

Desde una perspectiva de estudio museológico, esta investigación defiende la relevancia que han tenido los procesos de ampliación o extensión, como acciones determinantes para la transformación de las instituciones museísticas. Pone de manifiesto que el fenómeno de la extensión del museo ha venido produciéndose a lo largo de toda la trayectoria del museo público, desde su etapa inicial de creación, cuando se disponen edificios para acoger, exponer y conservar colecciones y ofrecer espacios en el museo para el disfrute y uso del visitante. Las extensiones han sido proyectadas como una constante en la actividad museística a lo largo de la historia del museo moderno, desde comienzos del XIX hasta la actualidad. Los cambios o transformaciones que muestra la institución, derivan de un sostenido proceso de redefinición de la misma, en el que se ponen en cuestionamiento sus fines y objetivos y que ha tenido en consecuencia varias etapas de replanteamiento de su identidad.

Por otro lado, desde un punto de vista más general, el análisis sobre las recepciones de los museos puede conducirnos a reflexiones más amplias sobre el desarrollo de estas instituciones. Como hemos mencionado, los vestíbulos son áreas de contacto con el mundo exterior y zonas de tránsito hacia el interior de los museos. Pueden ser un tema de preocupación importante para los profesionales, analizando cómo los museos interactúan con la sociedad en general, en qué términos y con qué fines. Por ejemplo, podemos ir mucho más lejos si pensamos en los aspectos del entretenimiento y el consumo frente a aspectos de la información y el compromiso social. Sin incluir las tiendas, cafés y otros espacios de consumo en expansión, las zonas auxiliares de la recepción indudablemente *colorearán* la forma en que se practiquen y estudien los vestíbulos de los museos en el futuro. Por lo tanto, un tema importante a analizar será ver cómo los museos equilibrarán los aspectos espirituales con los relacionados con la comunicación social, y cómo nos dan la bienvenida. La forma en que estos equilibrios se desarrollen dependerá en gran medida de si los museos responderán a los visitantes desde sus funciones como servicio público o comerciales, posicionando a los visitantes como ciudadanos o como consumidores. Si bien con esta breve reflexión hemos intentado dibujar un concepto que muestre el plano racional de la recepción del museo como espacio fundamental a tener muy en cuenta, esperamos que en el futuro se contextualicen sistemáticamente esos vestíbulos como zonas de interacción social y cultural para sus visitantes.

En el Capítulo IV, tratamos los dos casos: uno emblemático para el mundo de la museología y arquitectura, el Museo del Louvre; y otro muy importante y reconocido a nivel mundial, el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, que presenta muchas dificultades para convertirse en un museo moderno acorde a los requerimientos actuales.

Quisiéramos resaltar que los trabajos de remodelación del Museo del Louvre y la apertura del ala Richelieu, tuvieron como objetivo una transformación profunda del museo, que buscaron conseguir un ambiente clásico a través de un lenguaje contemporáneo. Según Jean Lebrat (1993): “*el proyecto museográfico del Gran Louvre ha sido elaborado a partir de una decisión política*”⁸⁰. Y esto lo corroboramos por su seriedad, por cómo fue elaborado y desarrollado el proyecto, y por cómo hoy en día fue aceptado a pesar de lo controversial de la intervención.

La ampliación realizada por I. M. Pei, fue una transformación impactante para la cultura museística, y su proyecto fue especialmente elogiado por determinados sectores que veían, en el uso crítico de lenguajes y tipos arquitectónicos del pasado, una solución a la crisis de la modernidad. Gracias a la intervención realizada, más allá de contar con un aumento del espacio expositivo, esta intervención puso en valor y dio respuesta concreta a las necesidades del público visitante, que se visualiza en la arquitectura y diseño espacial.

Cabe agregar que, desde la construcción de las pirámides en 1989, el museo ha tenido un aumento exponencial de asistentes: en esos años, cerca de 3 millones de personas visitaban anualmente el mayor museo de Francia. Mientras hoy en día, el número llega a 8 millones y para 2025 se esperan más de 12 millones anuales.

Por otro lado, hemos nombrado las deficiencias y patologías aún no resueltas en el edificio del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, que afectan no sólo su integridad edilicia, sino también el desarrollo de sus actividades, el estado de conservación de las colecciones que alberga y la seguridad de las personas (visitantes y trabajadores) y bienes (colecciones de patrimonio nacional).

A raíz de lo relevado, se podría elaborar un proyecto que englobe un conjunto acciones de mantenimiento, conservación, restauración y consolidación del edificio; abarcando la liberación de espacios y afectación a nuevos usos, refuncionalización de locales compatibles con las características físicas del edificio; eliminación de agregados y partes no originales que alteran la composición o aspectos originales; y por sobre todo, incorporación de servicios al visitante, instalaciones complementarias y componentes exigidos por cuestiones de seguridad, climatización, habitabilidad y confort compatibles con el edificio que no alteren sus valores.

Lo aconsejable en este caso puntual, sería trasladar ciertas actividades a otra edificación, nueva y preparada para ello, preparada eficazmente para llevar a cabo las tareas concernientes; y considerar en todo el proceso, la cooperación de diseñadores y museólogos competentes para esta operación.

⁸⁰ Laclotte, Michel; Lebrat, Jean. 1993. *Para un nuevo museo* (entrevista). En: El Gran Louvre. *Connaissance des Arts*. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.

Falta mucho camino por recorrer, pero podemos concluir entonces, que las reflexiones que hemos compartido con ustedes en esta investigación, podrían ser útiles para abrir debates disciplinares entre arquitectos, diseñadores y profesionales de museos, en sus intentos continuos de facilitar la experiencia general del visitante en los sectores culturales y patrimoniales de museos.



BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL



BIBLIOGRAFÍA

Libros de texto | Revistas | Publicaciones impresas

- Alonso Fernández, Luis. 1993. *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Ediciones Istmo. Madrid.
- Ching, Francis. 1982. *Arquitectura; forma, espacio y orden*. Ed Gustavo Gili. México.
- Díaz Balerdi, Iñaki. 1994. *Miscelánea Museológica*. Servicio Editorial, Universidad del País Vasco: Argitarapen Zerbitzua, Euskal Herriko Unibertsitatea. Bilbao, España.
- Ditte Laursen, Erik Kristiansen y Kirsten Drotner. 2016: *El vestíbulo del museo como espacio transformador de comunicación*. Ed. Catedral. Madrid, España.
- Dujovne, Marta. 1995. *Entre musas y musarañas*. F.C.E. Argentina.
- Feilden, Bernard; Scichione, Giovanni. 1982. *Una arquitectura adaptada al museo*. En: Musée N°133. UNESCO. París, Francia.
- Fernández, Luis Alonso. 1999. *Introducción a la Nueva Museología*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Madrid, España.
- Filler, M. (2004). *Gran MoMA*. En: *Arquitectura Viva*, N° 99. Buenos Aires, Argentina.
- García Fernández, Isabel; Fernández, Luis Alonso. 1999. *Diseño de Exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- Grossman, L. (2001, marzo). *La imagen gráfica de un nuevo museo*. En: *La Nación Arquitectura*, N° 364. Buenos Aires, Argentina.
- Grossman, L. (2000, diciembre). *¿Llega la década de los museos?* *La Nación Arquitectura*, N° 349. Buenos Aires, Argentina.
- Hernández Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Ediciones Trea. España.
- Hernández Hernández, Francisca. 1994. *Manual de Museología*. Ediciones Trea. España.
- Hillier, Bill; Tzortzi, Kali. (1996). *Museología aplicada*. Ediciones Trea. España.

- Huckstable, Elliot. 2011. *El viejo mundo y el nuevo*. Alianza Editorial. Madrid, España.
- Jodidio, Philip. 1993. *Arquitectura*. En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.
- Laclotte, Michel; Lebrat, Jean. 1993. *Para un nuevo museo* (entrevista). En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.
- Layuno, Ángeles. 1999. *Las ampliaciones de museo*. En: Revista de Museología. Asociación Española de Museólogos. España.
- León, Aurora. 1978. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Ed. Catedral. Madrid, España.
- Locker, Pam. 2011. Diseño de exposiciones, *Manuales de Diseño Interior*. Editorial Gustavo Gill. Madrid, España.
- Molajoli, Bruno. 1973. *Arquitectura del museo*. En: Boletín N°9-10/11-12. Dirección de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. La Plata, Argentina.
- Montaner, J. M.; Oliveras, J. (1986). *Los museos de la última generación*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Montaner, J. M. (2003). *Museos para el siglo XXI*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Montaner, J. M. (1990). *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Muñoz Cosme, Alfonso. 2007. *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*. Editorial Trea. España.
- Pei, I.M. 1993. *Volver a dar una dimensión palaciega al Museo* (entrevista). En: El Gran Louvre. Connaissance des Arts. Reunion des Musees Nationaux. París, Francia.
- Psarra, Sophia. 2005. *Arquitectura y narrativa*. Ed. Catedral. Madrid, España.
- Rico, Juan Carlos. 1996. *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*. Silex Ediciones. Madrid, España.
- Sarno, Alicia; Grandi, E; Lloret, Florencia. 2000. *Una mirada sobre los museos en la Argentina*. En: Gaceta de Museos N°19-20. Centro de Documentacion Museologica. México.
- Tedeschi, Enrico. 1978. *Teoría de la arquitectura*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

- Thomson, Garry. 1998. *El museo y su entorno*. Editorial Akal. Madrid, España.
- Verner, Johnson; y Asociados. 1985. *El punto de vista del arquitecto*. En: Museum N°145. UNESCO. París, Francia.
- Weymouth, Yann. 1995. *I.M.Pei: La pirámide del Louvre*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.

Links | Páginas web

<https://www.museodelprado.es/museo/ampliacion-jeronimos>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-13699/ampliacion-del-museo-del-prado-de-madrid-rafael-moneo>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/764294/clasicos-de-arquitectura-museo-guggenheim-bilbao-frank-gehry>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-246412/cl-sicos-de-arquitectura-museo-mac-de-barcelona-richard-meier-partners-architects-llp>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/870670/clasicos-de-arquitectura-museo-del-louvre-im-pei>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/757771/museo-del-louvre-anuncia-remodelacion-en-iconica-piramide-disenada-por-im-pei>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/627724/renzo-piano-explica-como-disenar-el-museo-perfecto>

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/884054/estudio-herrerros-redefine-las-areas-publicas-del-malba-en-relacion-con-la-ciudad>

<https://moovemag.com/2015/07/moma-el-templo-por-excelencia-del-arte-moderno/>

<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/guggenheim-bilbao/>

<https://www.disenoyarquitectura.net/2011/12/museo-guggenheim-frank-lloyd-wright.html>

<https://evemuseografia.com/2014/07/31/top-10-recepciones-de-museos/>

<https://evemuseografia.com/2017/04/06/museos-y-diseno-arquitectonico/>

<https://www.museo.fcnym.unlp.edu.ar/edificio>

<https://malba.org.ar/museo/>

https://issuu.com/valeriagugelmeier/docs/final_editorial-_eclecta_-gugelmeie

<https://www.detailerssimon.com/arquitectura-museos-diseno-de-espacios-expositivos-vol-1/>

<http://tecne.com/arquitectura/museo-de-arte-contemporaneo-de-barcelona/>

<https://www.macba.cat/es/arquitectura>