

Museos: Tesoros y Ludotecas

Ángela Baldellou Plaza

Ángela Baldellou Plaza

Doctora Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid.

Centro de Investigación:

Universidad Politécnica de Madrid.

abaldellouplaza@yahoo.es

RESUMEN

Hace poco volví a Roma. Quise visitar dos museos recientes que me iban a permitir reflexionar sobre el papel que la institución museo y su arquitectura tienen en nuestra sociedad. El cómo afrontaron los arquitectos de ambos edificios la solución a un problema tipológico aparentemente semejante pero con planteamientos de base y contenidos muy diferentes, y el cómo sus respuestas ocultaban implícitamente no sólo cuestiones acerca del lenguaje personal de cada autor, sino algo más profundo de índole cultural, es el motivo del ensayo que sigue.

Palabras clave: Museo, Roma, MAXXI, Ara Pacis, Richard Meier, Zaha Hadid, tipo, ludoteca, tipología

ABSTRACT

I recently returned to Rome. I wanted to visit two recent museums that would allow me to reflect on the role that the institution and its architecture have in our society. How the architects of any of the two museums selected faced the buildings solutions to a seemingly similar typological problem but with very different initial approaches and content, and how their responses not only hiding other issues about personal language of each author, but something deeper of cultural nature. All is the focus of the analysis that follows.

Keywords: Museum, Rome, MAXXI, Ara Pacis, Richard Meier, Zaha Hadid, type, ludoteca, typology.

Prentendo llevar a cabo un análisis del tipo museo en nuestra sociedad a través de la comparación de dos museos actuales y paradigmáticos construidos recientemente en la misma ciudad, Roma. Comparando el MAXXI (2009) de Zaha Hadid y el Ara Pacis Museum (2006) de Richard Meier, expongo una reflexión acerca de cómo la pérdida de valores ha derivado en la disolución del tipo museo y en la sustitución de estos valores por otros ligados a la mercadotecnia y a la rentabilidad.

Elaboro una teoría personal en la que explico a través de estos dos ejemplos cómo algunas de las nuevas vanguardias arquitectónicas han cedido el rigor necesario para el servicio a la función del tipo —la ‘utilitas’ de Vitruvio—, en pro de la creación de edificios ‘anuncio’, a modo de carteles publicitarios, convirtiendo la arquitectura en un ‘objeto arquitectónico’ sin contenido, devaluando éste e intercambiando una calidad real por una arquitectura de masas efectista y ‘ocularcentrista’, que no

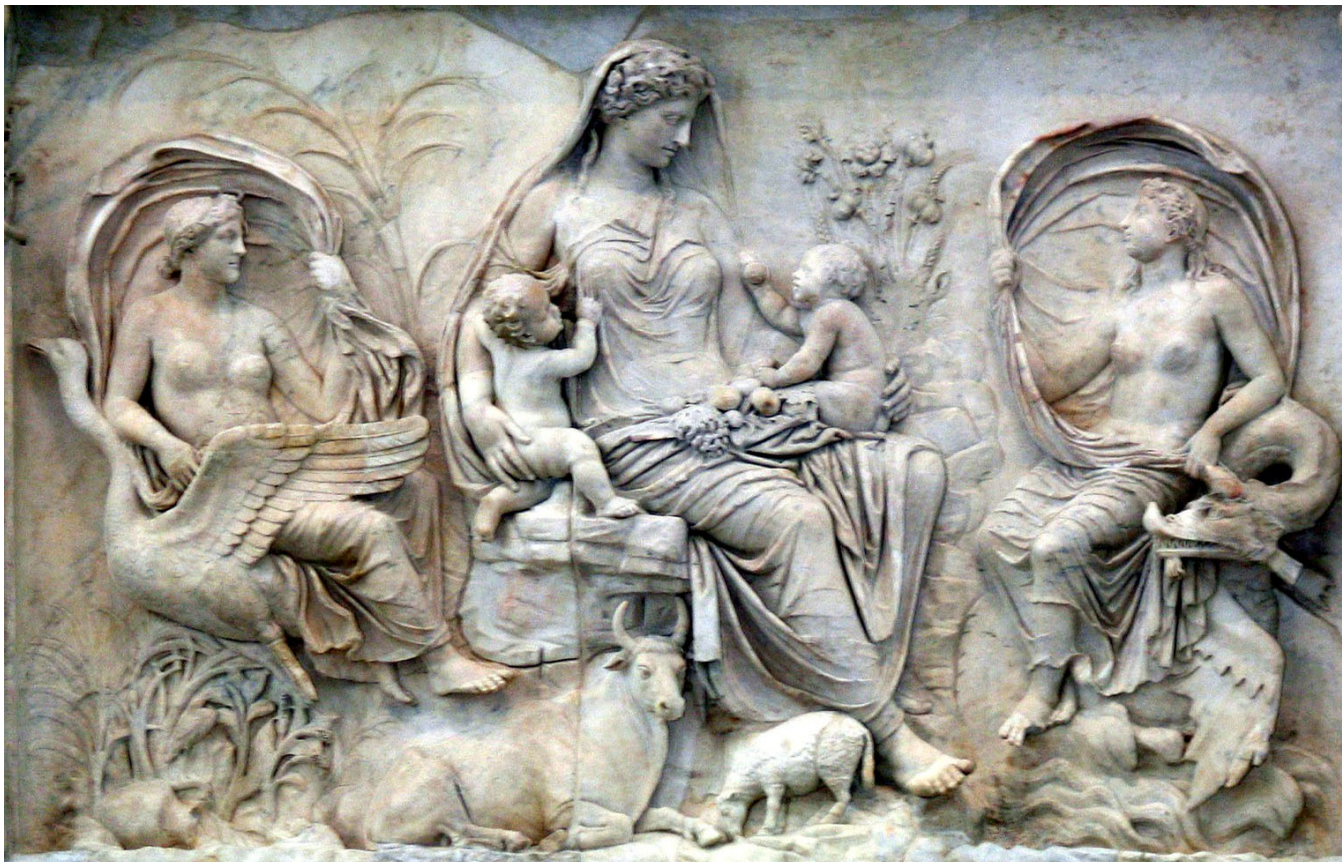


FIG. [1] ALEGORÍA DE LA TIERRA, MUSEO DEL ARA PACIS.

requiere conocimiento ni preparación, mientras otra arquitectura igualmente actual apuesta por la vanguardia en la técnica sin perder de vista ni la función ni la tipología ni la venustas.

En un mundo donde el valor de la permanencia, lo permanente, está devaluado, encontramos en Roma, ciudad eterna, dos ejemplos de tipos de museo opuestos. El que defiende, aun en estos tiempos, la salvaguarda de la institución y su significado, el 'tipo' en suma: el Ara Pacis Museum de Richard Meier, 1995-2006; y el 'nuevo' museo contemporáneo, noticiable, vistoso, excesivo e independiente de toda referencia tipológica: el MAXXI de Zaha Hadid, 1998-2009.

Idea de Museo.

Parece necesario empezar por tratar de precisar qué es un museo, pese a lo indiscutible del término. La definición del término en distintos diccionarios, pone de manifiesto la evolución del concepto a lo largo de los años, especialmente en los últimos. Si en 1918 se trataba de un 'edificio' o lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras y artes. Lugar en el que se guardan curiosidades pertenecientes a la ciencia y las artes como la pintura, medallas, máquinas y armas (01), sólo diez años después era una 'institución' en la que la meta es la conservación de los objetos que

(01) La Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa, dedicaba en su edición de 1924, volumen 37, pp. 595-663, un extenso artículo al museo tradicional, por entonces plenamente asentado como un tipo estable. Consideraba como museo moderno al que albergaba obras recientes y se ajustaba tipológicamente al esquema tradicional.

(02) El ICOM (Consejo Internacional de Museos), creado en 1946 como ONG, al finalizar la segunda Guerra Mundial, es una organización internacional de museos y profesionales dirigida a la conservación, mantenimiento y comunicación del patrimonio natural y cultural del mundo, presente y futuro, tangible e intangible. Mantiene una relación formal con la UNESCO y tiene estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. Entre sus actividades nos interesa especialmente la de Divulgación de los conceptos básicos sobre el mundo de los museos y mayor atención al público.



FIG. [2] ACCESO AL MUSEO DEL ARA PACIS.

ilustran los fenómenos de la naturaleza y los trabajos del hombre y la utilización de estos objetos para el desarrollo de los conocimientos humanos y la ilustración del pueblo (Folies, 1929).

Este cambio definitivo, en el que el protagonismo pasaba del edificio a la institución, se ha venido acentuando y matizando de modo que, ya en 1947, el ICOM (02) lo definía como: Toda 'institución permanente' que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural o científico, para fines de estudio, educación y deleite. Entran en esta definición: a) Las salas de exposición que con carácter permanente mantienen las bibliotecas públicas y las colecciones de archivos; los monumentos históricos, sus partes o dependencias, tales como los tesoros de las catedrales, lugares históricos, arqueológicos o naturales, si están abiertos oficialmente al público; jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros y otras instituciones que muestran ejemplares vivos; los parques naturales.

En esa definición se observa cómo el edificio (si está abierto al público) pasa a ser sólo parte, aunque imprescindible, de una Institución que se caracteriza por ser permanente. En su proceso de actualización del concepto, el mismo ICOM matizaba recientemente (1987) la definición en estos términos: Institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno.

El ICOM reconoce que responden a esta definición, además de los museos designados como tales: a) Los institutos de conservación y galerías permanentes de exposición mantenidas por las Bibliotecas y Archivos. b) Los parajes y monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos, los monumentos históricos y los sitios que tengan la naturaleza de museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación. c) Las instituciones que presenten especímenes vivos, tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros, etc. d) Los parques naturales. e) Los centros científicos y planetarios.

(03) Por ejemplo, el Reglamento de los museos de titularidad estatal y del sistema español de museos, los definía en estos términos en 1986: Instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico-artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.



FIG. [3] INTERIOR DEL MUSEO DEL ARA PACIS.

Hay que subrayar la inclusión del carácter de no lucrativo, y su vocación de estar al servicio de la sociedad y su desarrollo. También la importancia que la comunicación adquiere entre sus fines. Los ámbitos de competencia del museo se amplían de un modo prácticamente universal, posibilitando con ello que 'lo museable' puede ser, de hecho, cualquier cosa, incluso cualquier no-cosa.

Además de esta visión oficialista (03), desde distintos ámbitos profesionales se ha venido insistiendo en el protagonismo de las instituciones y en sus fines. Franco Minissi (04), puso de relieve cómo la definición de museo, atribuida en el pasado exclusivamente al lugar destinado a la recogida y custodia de las obras de arte, ha ido extendiendo su significado hasta indicar genéricamente el lugar destinado a la recogida, conservación, protección y exposición no sólo de los repertorios más significativos del 'producto', en el sentido más universal de esta palabra (arte, ciencia y técnica), desde la antigüedad más remota hasta nuestro tiempo, sino también de los múltiples aspectos de la naturaleza y de los fenómenos relacionados con ella.

En 1971, Enrico Crispolti (05) acentuó el papel de servicio activo (06), y Francesco Polti (07), en 1976 (08), lo definió fundamentalmente como medio de comunicación. Centró el tema, desde una perspectiva ecléctica, Aurora León (09), en 1988, al definir el Museo como: ...antes de una institución al servicio de la sociedad que adquiere, comunica y, sobre todo, expone; con la finalidad del estudio, del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y el hombre.

Desde un punto de vista arquitectónico y con independencia de sus posibles contenidos, un museo se tendría que poder reconocer como tal por el significado que se atribuye a su forma (10). Esto supone que esa forma es susceptible de significar, de despertar asociaciones asumidas en nuestro subconsciente como su significado. Es decir, es o puede ser capaz

(04) Franco Minissi (1919-1996), arquitecto y profesor de Museografía en La Sapienza, Roma, fue uno de los más importantes expertos en esta materia. Desempeñó cargos de responsabilidad en instituciones como ICOMOS o UNESCO. Redactó la voz Museo en el Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica. Vol. IV, pp. 165-167; Istituto Editoriale Romano, Roma, 1969. Su texto (en colaboración con Sandro Ranellucci, Museografía, de 1992), está considerado una obra de referencia obligada. Para él, el sentido del museo estaba ligado al de su vitalidad. Del mismo modo que, respecto a la ciudad, propuso sustituir la idea de 'musealización-momificación' por la de 'musealización-revitalización' (vid. Minissi, Franco Musealización y vitalización de la ciudad, en Patrimonio y Ciudad. Cuadernos del Instituto del Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía, 1994.

(05) Enrico Crispolti, (Roma, 1933), alumno de Lionello Venturi, historiador, crítico y docente especializado en arte contemporáneo.

(06) Servicio cultural, público, relacionado con la documentación y con la experiencia de las inquietudes figurativas, visuales y objetuales de nuestro siglo. Servicio activo y no sólo centro de conservación de obras aunque sólo sea en un sentido no estadístico.

(07) Francesco Polti (Turín, 1949), profesor especializado en arte y comunicación, docente en Turín. Autor de Produzione artistica e mercato (Einaudi, 1975).

(08) El museo es un medio de comunicación, el único dependiente del lenguaje no verbal, de objetos y fenómenos demostrables.

FIG. [4] MUSEO DEL ARA PACIS



de comunicar socialmente su función museística. Capaz de hacer visible o de visualizar, por sí misma (11), el valor de su contenido.

Éste es uno de los puntos clave del discurso, partiendo de la base de que esas formas asumidas como ‘significado de’ se han diluido en un repertorio infinito y deconstruido de otras sin asociaciones heredadas y con los mismos infinitos significados asociados posibles. Es decir, la tipología se habría abandonado por la imagen formal aleatoria y el significado sólo estaría asociado al título del edificio.

Desde esta óptica, parece necesario que, para su entendimiento como museo, el edificio que lo es debe ser capaz de evidenciar el querer serlo. Su capacidad comunicativa se debe entonces poder insertar en lo que socialmente se puede aceptar como museo. Es decir debe ser capaz de transmitir con cierta eficacia el valor de sus contenidos a través del valor de su continente. Habida cuenta que este valor se corresponde con el valor de otros edificios que igualmente han de transmitir valores. Para distinguir un museo entre otros edificios que no lo son pero podrían serlo en cuanto también transmiten, o pueden hacerlo, un sentimiento de valor, sería necesario, en orden a su eficacia comunicativa, el poder determinar en qué consiste su carácter específico; lo que, entre sus semejantes, caracteriza o puede caracterizar a un museo de forma inequívoca.

La relación que se establece, pues, en un museo entre continente (forma) y contenido, resulta determinante en cuanto dilema a resolver en su proyecto. Por tanto, la falta de contenido también determinará una forma más ‘diluida’ menos comprometida con cualquier significación o asociación que permita cualquier contenido.

Entonces, si el contenido y el continente se independizan, en museos como el MAXXI porque no se necesitan, y de hecho tienen existencias paralelas, ¿para qué sirve hoy un museo? Porque tal y como lo entendemos de manera tradicional, además de su función de contenedor, almacén o custodio de valores, la existencia de un museo tiene añadida

(09) León, Aurora, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid, Cátedra, 1986.

(10) Para mayor precisión usaré este término en un sentido semejante al propuesto por Kahn. La pregunta inicial ¿Qué es un museo?, estaría en esa misma línea interpretativa.

(11) No basta que se reconozca la función museística por ‘designación’ (el rótulo identificativo, por ejemplo, que indica ‘Museo de...’) sino que su forma induzca, al margen de la designación, una cierta idea de que su contenido (lo museable) y corresponda a una forma (continente) de valor (dignidad formal, distinción formal (en el sentido que da a este término Bourdieu, en *La Distinction, critique sociale du jugement*, 1979, traducción al español de M. Carmen Ruiz de Elvira Hidalgo, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1991), social y culturalmente aceptada.

(12) El reconocimiento de la función social, educativa y cultural del museo fue puesta en valor de forma inequívoca por primera vez en Roma por Marco Agripa, al invocar el derecho de todos los ciudadanos a disfrutar del patrimonio artístico y cultural de la nación como bien de utilidad pública, tras denunciar el exilio de numerosas obras de arte que eran trasladadas por algunos ciudadanos a sus villas en el campo, lo que impedía su contemplación (y su posible concentración en la urbe).

(13) Ver Baldellou, M. A. *La imagen del poder, el poder de la imagen*, en Humanes, Alberto (ed.) Madrid no construido, COAM, Madrid, 1986, pp. 266-272.



FIGS. [5 y 6] MAXXI, VISTAS DEL INTERIOR.

una utilidad (12) que responde a situaciones específicas. Históricamente ha sido medio de transmisión de mensajes explícitos y persuasivos del Poder establecido. Y sigue siéndolo. Entre sus finalidades está la de publicitar una imagen del Poder, basado en el poder de la Imagen (13). El Ara Pacis Museum contiene/custodia de hecho una pieza 'simbólica' del poder que tuvo Roma.

Ser Museo.

¿Pero cómo puede/debe ser un museo?

Para que se acepte como museo, basta que así se indique de forma suficiente. Sin embargo, para que se apropie colectivamente su cualidad, no basta con ello sino que se precisa que resulte convincente como alusión a su carácter.

¿Cómo debe ser un museo, si es que debe ser de algún modo? Estamos hablando, efectivamente, de cualidades formales que aludan inequívocamente a su carácter. Transmitir eficazmente el sentido de un edificio público, no sólo que sea visitable, sino que pertenezca a la Comunidad, supone también el sentimiento de pertenencia de sus contenidos a una sociedad (14) que se identifica con él (15), de un edificio de uso cultural específico, obliga a su forma a un nivel de distinción indefinible (16), pero reconocible.

En ese sentido, habría que intentar escuchar al edificio no sólo lo que quiere ser sino también cómo quiere ser, cómo debe ser. Un museo alberga un tesoro acumulado en el tiempo, del que la sociedad se siente orgullosa poseedora (17). Por lo tanto, un tesoro en buena medida intem-

(14) Que la sociedad sienta que le pertenece, que se sienta solidaria en su mantenimiento, que participe en su gestión y decisiones estratégicas, contribuye a entender su sentido profundo, a participar en el orgullo colectivo de su posesión, a identificarse con él.

(15) Acaba siendo entendido como propiedad de una Comunidad y su icono representativo en casos como el Prado, el Louvre, la National Gallery, el Hermitage, etc., que se convierten en polo de atracción de visitantes a la misma ciudad. El valor simbólico y económico de esas piezas forman parte ineludible de sus cualidades más apreciadas. La inversión económica que suponen (Guggenheim en Bilbao) se justifica por esos valores añadidos a la ciudad en que se asientan.

(16) Indefinible como era para Elie Faure el Arte, su contenido.

(17) Aunque a veces sus fondos procedan de la rapiña del colonizador.

(18) Los edificios que hoy nos parecen atemporales, fueron, en su momento, producidos en su propio tiempo histórico, del que dieron cumplida cuenta. El neoclasicismo del Prado o el clasicismo del Louvre, no fueron atemporales en su momento.

(19) Valores muy distintos según la ideología de los analistas, de acuerdo, sin embargo, en la cuestión de la pérdida. Se trata, sobre todo de la dificultad de estructurar un nuevo sistema de valores distintos a los perdidos. La perpleja situación de Tanizaki, puede ser un ejemplo.

FIG. [7] MAXXI, VISTA DEL INTERIOR.

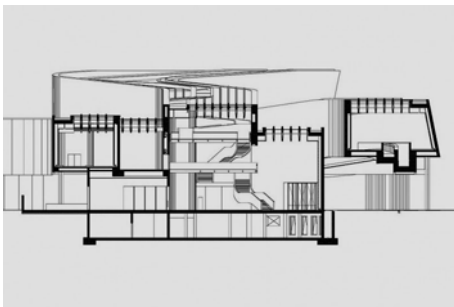


FIG. [8]. MAXXI, SECCIÓN.

poral es el caso del museo de Meier que además, formalmente cumple su función con dignidad y sin querer quitarle protagonismo al altar, el Ara. Su forma debería trasladar a sus usuarios ese mismo sentido, que supone el no depender de la temporalidad concreta, ligada a las modas pasajeras dominantes en su tiempo de construcción (18). Aquí surgen las dudas con respecto al MAXXI.

La dificultad del acuerdo sobre su forma hace, en la actualidad, poco menos que imposible hablar de cómo debe ser hoy un museo. De la misma manera que sucede con la crisis profunda que afecta al Arte, desacralizado y devaluado, trivializado, la forma del museo ha dado paso a las formas inocuas, cuyo propósito parece ser el llamar la atención 'insignificante' en competencia consigo mismo.

El tránsito que ha venido llevando a esta situación desde la aceptación tipológica inicial, en el que han colaborado arquitectos muy notables, es paralelo al sufrido por la sociedad a la que presuntamente pertenecen, sustanciado en la pérdida de valores (19) de una sociedad 'avanzada', globalmente reconocida.

El paradigma estructural de esa sociedad liberal-capitalista-pequeñoburguesa, se ha quebrado por el de una nueva des-organización especulativa que encuentra precisamente en la desvalorización de lo hasta ahora permanente, el requisito imprescindible para su especulación con los valores, que valen lo que dictan las 'ocultas' leyes del mercado.

¿Cuál es ahora el nuevo paradigma social (y artístico-cultural), si es que existe, al que puedan o/y deban responder los edificios reconocibles como museo?

En el mejor de los casos, decisiones colectivas tomadas 'democráticamente' (20), proponen edificios 'no-museos' que, por su necesaria supeditación a lo útil, pierden el valor añadido de la forma capaz de provocar estímulos colectivos de carácter emotivo (el Arte de la Arquitectura,

(20) La democracia es un abuso de la estadística, dijo en su día Borges.

(21) Relación ya establecida por Jürgen en 1928. Recordar también lo apuntado por autores tan distintos como Eco o Erlanden-Brandembourg.

que supone y supuso un esfuerzo, por elevación, de la Dignidad de lo humano), se encuentra hoy devaluado hasta el nivel del usuario medio, resignado al derecho a ser protegido por un estado de bienestar a cuyo mantenimiento no se siente obligado ni vinculado (teoría del maná).

Así, el edificio-símbolo del museo, como las catedrales en su momento (21), ha dejado de ser un vínculo social reconocible como perteneciente a un tipo, para pasar a ser un reclamo publicitario que busca su minuto de gloria en un proceso acelerado de acontecimientos, aspirando a ser el logotipo de una marca establecida (como franquicia de un grupo social o de un circuito, que se apropia incluso del lugar en que se establece) o un no-lugar disponible como soporte de los poderes advenedizos, lugares virtuales, sin virtud reconocible: 'ludotecas' donde pasar el rato.

Ante las nuevas actitudes culturales y contando con un nuevo instrumental teórico y práctico, los arquitectos están respondiendo con tácticas particulares de aproximación a una estrategia global imprecisa, de permisividad y flexibilidad, que facilite los cambios como parte de la esencia de los nuevos museos. Los museos contemporáneos resultan ajenos al paradigma dominante en la modernidad, y parecen responder a ciertos criterios de posmodernidad 'líquida'.

Especialmente, la conversión paulatina del museo en parque temático, ha incidido en su morfología, debilitando su estructura interna y, con ella, su cualidad tipológica. La importancia de las 'partes' y su desarrollo invasor ha venido a disolver la del Todo, que sólo es, ya, su suma. En este sentido, la contribución de la Museografía al estudio científico de las partes y sus funciones, se puede considerar como una fuerza disolvente del carácter unitario y pregnante de la forma-museo, tanto como la de las Instituciones internacionales, que en su afán de extender las competencias museísticas a 'todo lo imaginable', han proporcionado argumentos a la cuantificación sobre la cualificación, criterio-base del concepto museo, frente al de tesoro de su origen (22). Mientras tanto, la propia heterogeneidad de los fondos de los grandes museos tradicionales ha ido fomentando la formación de museos especializados, provocando una multiplicidad tipológica extraordinaria (23).

El papel del arquitecto en la crisis del museo tradicional y su transformación en lo que hoy conocemos como complejo museístico, ha sido, lógicamente, fundamental (al menos como cooperador necesario). Tanto en el impulso renovador, proponiendo soluciones e imaginando nuevos escenarios, como en el rediseño de viejas estructuras para su adaptación a los requerimientos sobrevenidos (24). En cualquier caso, atrapado entre una tipología arraigada y otra por inventar, aún no nacida, su trabajo supone un ejercicio creativo de la mayor complejidad, del que los dos ejemplos escogidos son claros representantes. Su papel de mediador entre las distintas fuerzas definitorias de la institución (los mecenas, públicos o privados, los

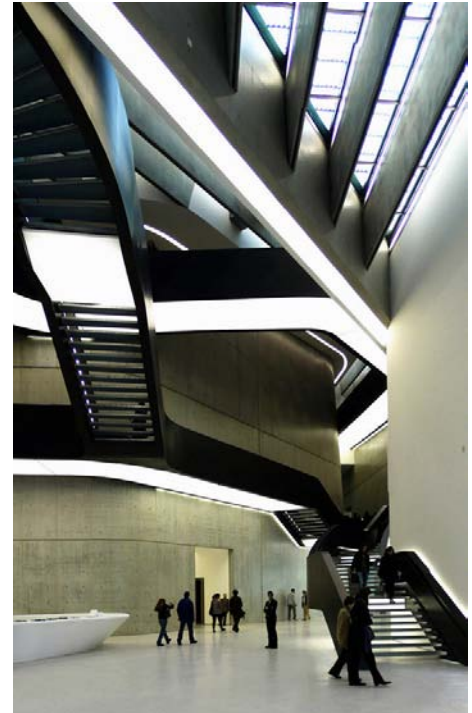


FIG. [9] MAXXI, VISTA DEL ESPACIO INTERIOR.

(22) El Tesoro como antecedente desordenado del museo, como amontonamiento 'topológico' vs. amontonamiento 'geométrico'. Y de éste al amontonamiento aleatorio o fractal. Proceso en marcha.

(23) Entre otros, museos Arqueológicos, de Arte Antiguo, de Arte Moderno, Contemporáneo, Etnográficos, de Ciencias naturales, de Técnica, de cualquier materia...



FIG. [10] MAXXI, VISTA DE LA ESCALERA.

técnicos museográficos, las nuevas tecnologías aplicadas a la construcción y su expresión formal, las condicionantes identitarias de lo museado, las necesidades derivadas de su papel mediático, y otras tantas más o menos explícitas, como la rentabilidad socio-política de la operación) lo sitúan como director de una orquesta de solistas (muchos de ellos recién llegados al puesto) sin una partitura ni definitiva ni consensuada. De ahí, quizás, las dificultades por ordenar un caos sonoro al que con demasiada frecuencia el arquitecto contribuye con el suyo particular. Que cualquier resultado se pueda intentar fractalizar no supone necesariamente su inteligencia en sentido literal.

A través de los dos ejemplos seleccionados, intentaremos desarrollar la idea de un proceso teórico que pasó del tesoro al museo —en nuestro caso el Ara Pacis es un Museo que conserva un Tesoro—, y de éste al parque-museo interactivo —el MAXXI—, paralelo al proceso selectivo de la sociedad cerrada, que depura valores y termina cediendo el protagonismo a una sociedad abierta que los diluye.

Está en curso un cambio de paradigma social ligado a este cambio de valores del que ahora solo podemos sorprendernos; un cambio de paradigma del que hace ya tiempo habla Zigmud Baumann, caracterizado por la comunicación en red y por la desaparición de los principios tradicionales en sustitución de otros más efímeros y laxos, valores líquidos a los que corresponde una arquitectura líquida de aparente falta de criterios o con nuevos criterios de otra índole, no arquitectónica. La situación actual, pues, plantea la convivencia —puesto que la transición de valores está en proceso y no ha concluido— conflictiva de, al menos, dos tendencias arquitectónicas opuestas: la pervivencia de la matriz tipológica por un lado; y la presuntamente revolucionaria tensión hacia la ruptura del tipo y la tendencia hacia la imagen de cartel publicitario, por otro.

Esta última tendencia, oculta bajo las apariencias axiomáticas de los productos más estridentes, tiene sus raíces en un proceso continuo, dirigido por la reflexión de los arquitectos más conspicuos. En ella, el propio concepto de museo como contenedor de obras de arte se disuelve en límites difusos que entran dentro de la sociedad del espectáculo que pronosticaba Debord (25).

Si el museo moderno supuso la liquidación prácticamente total del museo tradicional como proyecto actual, y con él la del tipo que lo consolidaba en el imaginario colectivo como objeto identificable, la aparición de lo que cabe denominar museo contemporáneo, ha venido a instalar la sorpresa formal como algo cotidiano. En la denominación de museo contemporáneo pueden incluirse aquellos objetos, museos y centros de Arte que actúan no sólo como contenedores de Arte contemporáneo (26), sino como centros de actividades diversas que puedan interpretarse como culturales. En esta categoría estaría el MAXXI.

(24) El trabajo en este campo, de una importancia capital, ha dado ejemplos muy significativos, entre los que cabría señalar: las intervenciones de Franco Albini en el Palacio Blanco, en Génova; las de Carlo Scarpa en la Galería Nacional de Sicilia, en Palermo; la de B.B.P.R. en el Castillo Sforza, en Milán; sin embargo, por su naturaleza de intervención extraordinariamente condicionada, quedará, genéricamente, al margen de este análisis.

(25) Debord, Guy, *La Société du spectacle*, 1ª. Ed. Editions Gallimard, 1996. Traducción y prólogo para la edición castellana de Jose Luis Pardo, *La Sociedad del Espectáculo*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2008.

Teniendo en cuenta que muchas de las cualidades que diferencian, como contemporáneo, al arte actual ponen el acento en su carácter conceptual (27), la arquitectura, en cuanto forma parte del arte contemporáneo, tiende a su vez a fomentar esa cualidad, que en su caso, como producción eminentemente abstracta, se traduce en el abandono del carácter. O, dicho de otra forma, se manifiesta en su alusión ensimismada a su condición formal y espacial sin referencias icónicas, atribuyéndose esa condición a sí misma, sin intermediación alguna. Esa contaminación, que altera en gran parte su función social —puesto que da lugar a una pérdida de su significado inteligible o convenido—, parece inducir el hecho, ya planteado, según el cual, la arquitectura del museo contemporáneo atiende preferentemente a su condición comunicativa de signo sin significado, lo que favorece su valor simbólico como potencial, a veces explícito, de logotipo. No perteneciente, pues, a un tipo determinado, por otra parte inexistente.

Sus características, aquéllas que pueden servir para su inclusión en un grupo reconocible, no dependen tanto de sus cualidades formales sino de su manifiesta intención de constituirse en soporte para actividades diferentes, incluida la de apreciación más o menos pasiva de sus posibles contenidos artísticos.

Comparten la vocación de evidenciar sus cualidades formales como autónomas respecto a las preexistencias, subrayando sus condiciones de independencia respecto a los objetos de su clase, con lo que la posibilidad de agrupación por esta causa se vuelve improbable (28). Sin embargo, podría considerarse que su propia indefinición estilística, su condición de no-modelo y de ser por ello inimitable, constituye quizás un denominador común que permitiera aceptar su pertenencia a un grupo, representando un Tema. Precisamente su actitud excluyente, que evita las referencias 'estilísticas' y se mantiene en una inquietante provisionalidad, es una de las cualidades que pueden permitir adivinar, bajo su apariencia, su carácter como museo o centro de Arte. Es evidente que todo lo dicho tiene que ver con una parte, quizás cuantitativamente menor, de la producción museística contemporánea; pero también lo es que esa parte ha llegado a ser la más 'llamativa' en estricto sentido. La que pretende, entre otras cosas, llamar la atención. Publicitando y publicitándose.

Para ser correctamente entendido, el fenómeno del museo contemporáneo necesita ser incluido como parte de un sistema cultural que traduce las condiciones aceptadas de hecho como dominantes en un paradigma en revisión. En esta sociedad, el museo, considerado como institución cultural, pasa a convertirse en empresa recreativa o de entretenimiento y, como tal, debe justificar el coste de la inversión pública realizada y convertirse en un reclamo constante de visitantes. Es imprescindible, para ello, la mercadotecnia asociada.



FIG. [11] MAXXI, ASPECTO EXTERIOR.

(26) Incluyendo en esta denominación a las más diversas manifestaciones culturales que se caracterizan por su capacidad de sorprender tanto como de afirmar y simultáneamente desautorizar los criterios establecidos; pretendiendo tanto la crítica como la adulación al sistema de valores dominante, en cualquier tipo de soporte, incluso si éste no existe o es virtual. Es decir, se aceptará, como de hecho sucede, como arte contemporáneo a toda manifestación que afirme serlo.

(27) Algo que, en nuestro ámbito cultural, ya fue detectado con precisión por Simón Marchán a principios de los años 70 del pasado siglo. (Ver Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*. Comunicación. Madrid, 1972).

(28) Al no encontrar otra razón evidente en su forma, es precisamente su exotismo lo que puede facilitar relacionarlos, pero no necesariamente como pertenecientes al tema museo (a no ser que museo pueda ser otra cosa).



FIG. [12] RICHARD MEYER, 1934.



FIG. [13] ZAHA HADID, 1950.

(29) En una sociedad que está acusando los problemas de las redes sociales, donde se vive la vida a través de un escaparate, en función de sus espectadores, comprobamos que nos faltan experiencias propias. Por ello la necesidad de compartirlas, como si no se compartieran no fueran a ser reales. Un fenómeno de alienación generalizado donde, sin embargo, la información está al alcance de todos de manera instantánea y global.

El museo contemporáneo es una experiencia lúdica per-se, un laboratorio social. Como arquitectura del espectáculo que pretende ser, esa experiencia se centra en sí misma, convirtiéndose en contenedor y contenido a la vez; aunque también sea cierto que dentro de los ejemplos más vanguardistas de esta tendencia se puedan encontrar valores arquitectónicos notables, recordando que, en cualquier caso, todo museo debería favorecer la exposición de sus contenidos.

El Museo Nacional de Artes del siglo XXI y el Museo Ara Pacis.

En un intento, quizás por mantenerse al día mediante estas últimas vanguardias arquitectónicas, el jurado del concurso internacional celebrado en Roma en 1998 para la construcción del Museo Nacional de Artes del siglo XXI, MAXXI, aceptó la propuesta de la arquitecto anglo-iraquí Zaha Hadid entre los 273 proyectos presentados. Sin duda un reclamo mediático necesario para justificar el desproporcionado gasto para la falta de contenidos concretos de un edificio autodenominado museo. Y es que el tipo, como hemos visto, está en crisis.

En su propia web, el museo se autoproclama como laboratorio experimental, como una antena que transmite los contenidos de Italia al mundo y a su vez recibe flujo de la cultura internacional, un lugar de comprensión de las culturas, de innovación, de superposición de lenguajes, máquina para la producción de contenidos estéticos de nuestro tiempo, donde el arte como medio de comunicación icónico y simbólico se inserta en un edificio que supera la idea del edificio-museo dada su complejidad de volúmenes, sus paredes curvas, su trama espacial y funcional articulada que el visitante recorre siguiendo caminos siempre inesperados, con ambientes múltiples en una extraordinaria secuencia de espacios públicos capaces de interpretar la potencialidad de la nueva institución...

Por si había dudas, las citas anteriores evidencian que, según sus promotores, cualquier edificio que se titule museo puede serlo sin tener que responder ya a un contenido ni a unos criterios arquitectónicos o funcionales, sin responder a la tipología.

Y no sólo eso. También se ha sustituido la necesidad de una colección (de un contenido capaz de justificar un museo) por la necesidad de atender a un público insaciable de imágenes; y la maquinaria se ha puesto al servicio del marketing, incluso en la propia metodología de exposición. Se requieren museos atractivos y no aburridos, reclamos continuos, que proporcionen experiencias nuevas cada vez, compartibles y fotografiables (29), y que las nuevas colecciones también se adapten a estos requisitos de temporalidad y volatilidad.

Pocos años antes, otra estrella mediática de la arquitectura, tal vez partidario de una expresión más contenida, Richard Meier, fue el encargado de la construcción del Museo Ara Pacis. Nos encontramos en las antípodas del MAXXI. Un museo pequeño frente a los 30.000 m². del MAXXI, y con un contenido concreto, construido ex profeso para albergar el Ara Pacis, un altar de

sacrificios datado en el año IX antes de Cristo. El MAXXI es, sin embargo, otro museo más, un museo sin contenido (30), sin programa, sin propósito, un ejemplo de museo líquido, de museo virtual, de imagen publicitaria, que no parece estar pensado para contener absolutamente nada más que a sí mismo. Porque, entre otras cosas, requiere de toda nuestra atención para poder guiarnos por él sin tropezar o caernos. Eso sí, posee un indudable efectismo formal para atraer patrocinadores y eventos múltiples, multiculturales y polivalentes.

Basta con la simple inspección de sus plantas para comprobar cómo los supuestos 13.500 m². dedicados a museo de Arte son espacios de paso para el desarrollo de magníficas escaleras, pasarelas, vistas y trayectos ondulantes, cinematográficos y espectaculares, donde las obras expuestas son secundarias ante el espacio que las acoge. En la web de la arquitecta Hadid se habla del proyecto como un edificio que supera la noción de museo como objeto, y que forma parte del grupo de edificios accesibles a todos, sin límites fijos entre lo que está dentro y lo que está fuera, partícipe de una nueva realidad representada por líneas que confluyen y muros que se interseccionan y se separan constantemente para crear los espacios exteriores e interiores. Una estructura flexible en acero, hormigón y cristal que busca las percepciones cambiantes para un museo innovador, multicultural e interdisciplinar que se recorre a modo de circuito peatonal a través de pasarelas y puentes.

Es fotogenia pura, 'videogenia' más bien, porque el museo de Hadid parece estar creado para ser percibido en cuatro dimensiones y es difícil retratarlo sin el movimiento al que incita, difícil describirlo sin recorrerlo. Una virtud de las nuevas vanguardias que necesitan la experiencia '3D' para hacer comprensible el proyecto (31). Los fuertes volúmenes quebrados y rotundos en el MAXXI, contrastan con las muy marcadas líneas compositivas del Museo del Ara Pacis; líneas que sobresalen de sus propios límites remarcando así los ejes principales y señalando la entrada y los recorridos. Recuerda a Mies en Barcelona cuando recalca los recorridos que cabría denominar libre-inducidos.

Frente al MAXXI, el museo de Meier está proyectado como parte del esfuerzo por proteger el legado de Roma y sus valores permanentes; reemplaza a la anterior y ya deteriorada caja (32) que albergaba el altar. El contraste entre la suave luz del espacio de la entrada y el grandioso espacio central iluminado cenital y lateralmente, de estructura rigurosamente simétrica, encauza/incita a una progresiva circulación natural, casi procesional, evocando el efecto de la sumisión de los pueblos antiguos y resaltando la grandeza del altar que se presenta magnífico, inmutable y monumental. Resalta, en fin, la obra expuesta.

Además de albergar el altar, principal objetivo del museo, el nuevo edificio también contiene espacios para exposiciones temporales e instalaciones. La terraza exterior sobre el auditorio funciona como parte esencial de la circulación del museo y ofrece vistas sobre el Mausoleo de Augusto hacia el Este y hacia el Tiber por el oeste. La propia planta incita a la percepción

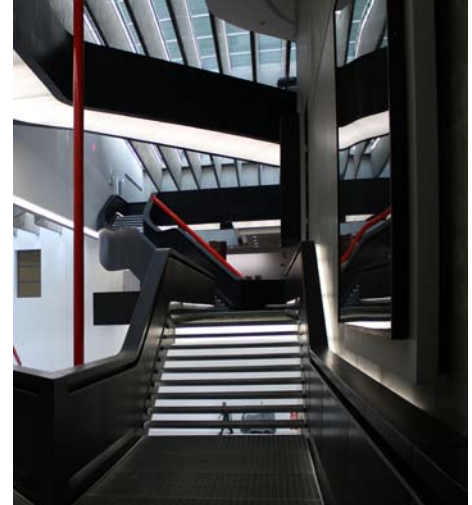


FIG. [14] MAXXI, VISTA DEL ESPACIO INTERIOR.

(30) Su contenido se ha adquirido ex profeso para dotar/justificar al museo. Sus colecciones se clasifican en: Arquitectura del siglo XX y XXI, con documentación-croquis, fotos, maquetas... proveniente de los archivos de algunos de los arquitectos italianos más influyentes —como De Carlo, Scarpa, Nervi, Superstudio, Rossi—, que han sido adquiridos por el museo y que sirven como fondo de archivo y para el montaje de exposiciones; Arte, con 300 obras de las últimas tendencias —net-art, video-arte, fotografía...— compradas, donadas o de producción directa a través de premios o encargos y el Centro de Archivos y Fotografía que en su mayoría se dotan de los fondos de arquitectura.

(31) De Hecho, en la web de Zaha Hadid muchos proyectos vienen ilustrados con videos; en ella es donde realmente es posible conocer sus espacios futuristas.

32) En enero de 1937 se propuso reconstruir el altar en diversas ubicaciones pero finalmente fue Mussolini quien decidió reconstruirlo junto al Mausoleo de Augusto bajo un pabellón porticado proyectado por el arquitecto Vittorio Morpurgo. "El Ara Pacis se reconstruyó en el interior de un pabellón de via Ripetta en menos de un año y medio... las obras concluyeron pocos meses antes del 23 septiembre, fecha fijada para la inauguración. Morpurgo no tuvo más remedio que aceptar la simplificación del proyecto... El pacto tácito no escrito entre el arquitecto y el Gobierno era acabar de forma provisional las obras para poder inaugurar el monumento y construir la protección externa después, pero el coste añadido de las obras, la incertidumbre de los tiempos y la guerra asomando en el horizonte echaron el pacto en saco roto... Hasta 1970 no se construyó la estructura externa de protección." [Información extraída de la página web oficial del museo: www.arapacis.it].



FIG. [15] MAXI, ASPECTO DEL INTERIOR.

perfecta del altar a través de un camino inevitable en el que la luz se va 'abriendo' y los espacios 'ensanchando' tras haber previamente ascendido hasta llegar al cúlmen, la sala donde se encuentra el altar. Todo ello a modo de secuencia dinámica. La sección longitudinal es coherente con ello y acentúa el recorrido y la proporción.

En su edificio, Meier analiza la arquitectura desde un punto de vista global; como un arte que asume la complicación de su materialidad, de su necesidad de ser construido, y por tanto de la técnica, del lugar, de la escala, y... fundamentalmente de la función. Su desarrollo es la materialización de unas ideas sobre un espacio preconcebido en un proyecto. Y es que todo museo, como obra civil, necesita resolver todas estas dificultades, más el añadido de su significado asociado y de su especial función que ha de poner en relación el arte de su contenido con el arte de la arquitectura.

La arquitectura de Meier no se desentiende del programa ni del lugar, ni de la técnica; es práctica y funcional; y, además, controla las escalas que intervienen y la relación entre ellas. Meier logra el objetivo de crear una estructura permeable y transparente en el contexto urbano, sin que ello afecte a la conservación del monumento ni suponga renunciar a las últimas tecnologías (33).

En los días nublados queda remarcada la extraordinaria luminosidad del interior. La circulación incita a rodear el altar, lo que permite ver con detalle los bajorrelieves, la transparencia del edificio permite ver la ciudad y el altar sin sombras inducidas por la luz artificial. Se echa quizás en falta la posibilidad de una vista desde arriba para poder ver el interior, aunque su percepción en planta es la fundamental al reproducir el efecto original. El mármol travertino está tratado como en el Getty Center de Los Ángeles y, en el exterior, los parasoles recuerdan al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, ambos del mismo autor.

En efecto, si toda arquitectura comunica, si puede ser leída y o comprendida por la mente cuando utiliza un lenguaje propio constituido por formas, elementos constructivos, materiales, recorridos etc., la arquitectura de un museo tiene esta función/característica enfatizada, porque el hacerse legible mediante la experiencia del visitante es parte intrínseca de su ser, o debería serlo. Y ser legible, para un museo, significa ser recorrido y percibido de manera adecuada a las obras expuestas. Los espacios han de favorecer la muestra, no dificultarla, y si se desconoce el contenido por inexistente o temporal, todo museo requiere crear espacios polivalentes y adaptables.

Meier no defiende un museo tipo de validez universal; es más, justifica la falta de reglas generales —formales— en el diseño de un museo por la necesidad de adaptar cada modelo a circunstancias específicas; pero aun adaptándose a cada situación, mantiene que la tipología debe respetar una la función en cuyo diseño intervienen tres factores trascendentales a tener en cuenta: la relación entre el edificio

(33) "El vidrio templado que encierra el Ara está compuesto por dos capas de 12 mm cada una, separadas por espacio relleno con gas argón y compuesto de una capa de iones de metal noble para filtrar los rayos de luz. Su tecnología, estudiada para obtener una relación óptima entre el resultado estético, la transparencia, el aislamiento acústico y térmico, y el filtrado de la luz, se lleva hasta el límite de las actuales posibilidades técnicas... Una cortina de aire sobre los ventanales impide la condensación del aire y estabiliza la temperatura. Una gruesa capa de poliestireno bajo el pavimento permite que fluya agua templada, caliente o fría, según las necesidades, para crear las condiciones climáticas ideales. El gran salón del Ara posee, además, un sofisticado equipo para la circulación del aire con un elevado grado de filtración para situaciones de gran influencia de hasta dos veces el máximo previsto". [Información extraída de la web oficial del museo: www.arapacis.it].



FIG. [16]. MAXXI, CONJUNTO DEL EDIFICIO.

y las obras expuestas, la experiencia de la percepción de dichas obras y el contexto del edificio —que influye en el diseño, en la percepción del mismo, en la experiencia del visitante... Controlar estos tres factores a la vez es una labor que implica controlar el funcionamiento de un museo en todas sus escalas.

Ninguno de estos tres factores parece haber sido tomado en cuenta en el MAXXI de Zaha Hadid, donde prima la experiencia personal de la percepción del propio edificio, que prevalece sobre la obra expuesta, y donde el museo ha adquirido una autonomía total respecto a su función en pro de esa visibilidad requerida.

El diseño de un museo implica el control de la luz, del espacio, del programa, del recorrido, de los flujos circulatorios, de lo público y privado, de la historia y la memoria..., de la escala, y todo ello sin renunciar a valores estéticos sociales asociados. Meier lo hace. Controla el proceso en cada caso. Controla la tipología, sin buscarla, sin reinterpretarla siquiera. Cada museo es un modelo para la función asignada.

¿Qué modelo prevalecerá? ¿El resuelto por Meier o el propuesto por Hadid? Lo que está claro es que este nuevo museo contemporáneo de Hadid, que representa las vanguardias arquitectónicas, es un modelo más 'universal' y 'accesible', en cuanto a que requiere menos preparación por parte del visitante, dada la carencia o el segundo plano de los contenidos; y si, además, es promovido por el poder y la política, no deja de representar intenciones 'maliciosas' cuando trata de reducir las aspiraciones educativas de un pueblo al que basta con mantener entretenido. Menos esfuerzo y todos contentos. Panen et Circensis (34), de nuevo, en la Roma del siglo XXI. ■

(34) Uso esta proclama de los tiempos del Imperio Romano, que produjo el Ara Pacis, para señalar cómo ahora podemos aplicarla, no al contenido, sino al contenedor; un reclamo de entretenimiento en la era de la globalización en la capital del que fue probablemente el primer Imperio Global de la Historia.

Recepción: 15/09/2014. Aceptación: 14/10/2014.