

LA EXPRESIÓN
DE UNA LÍNEA
MUSEÍSTICA
SINGULAR

Tesis Doctoral Comunicación visual en Arquitectura y Diseño EGA I / UPC

Doctorando: JOSÉ MANUEL FALCÓN MERAZ

Director: JOAN PUEBLA PONS

2004-2007

CAPÍTULO I – El museo: proyecto y representación. Desde sus orígenes hasta la metamorfosis contemporánea. Del *Museion* al MOMA

*«En esto se diferencia un museo de todos los demás
medios que representan arte: El museo presenta la obra
de arte misma.*

*De ahí se deduce su misión. Es original, insustituible e
irrenunciable. Por el grado de cumplimiento de aquella sólo
puede medirse el museo.*

El museo es el lugar del arte.

*En nuestro siglo ha ocupado para el arte el sitio de la cueva de
los rituales, área de templos, catedral y palacio.*

*El arte del siglo XX ha sido concebido para ser presentado en
el marco del museo. En la medida que se somete el museo a
esta misión se ve envuelto en el conflicto de reivindicaciones
que compiten entre sí, a saber, del arte, del museo, de la
arquitectura.*

*El arte define siempre y en cada forma el espacio. Una vez
que se separó el arte de la arquitectura se transformó aquél en
reivindicación autónoma a articular por separado.*

*La arquitectura que se ha separado del arte reivindica el
derecho a ser obra de arte autónoma.*

*El museo culmina este conflicto. Lo hace suyo, pero sólo en la
medida en que se declara a sí mismo obra de arte.*

El museo es en potencia la obra de arte global del siglo XX.

*Cumple esta pretensión a medida que logra unir la
reivindicación geométrica de la arquitectura con el arte».¹*

—Johannes Cladders.

¹ CLADDERS, J., *Una teoría construida: El museo Abteiberg de Mönchengladbach*, en *El arquitecto y el museo. Ciclo de conferencias mayo-junio 1989*, LÓPEZ MORENO, L., LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R., et al., Editors. 1990, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental: Jerez; p. 51.

1.1 Entre el origen primitivo del museo y la arquitectura de firma

La Fundación Guggenheim, desde sus inicios, ha sido pionera en la experimentación arquitectónica, le ha brindado un especial cuidado al diseño del edificio contenedor y ha buscando siempre arquitectos de la élite internacional para el desarrollo de arquitecturas singulares que pasaran a ser piezas de su familia museística. Sus museos proyectados forman parte de una corriente que se viene desarrollando desde la segunda mitad del siglo pasado —donde la arquitectura asume un papel determinante frente a las colecciones— y cuyo modelo expansionista ha sido emulado recientemente por instituciones tan reconocidas como el museo de Louvre y el Centre Georges Pompidou.² En su crecimiento, este tipo de edificación ha sido, y es, símbolo de pluralidad.

Este desarrollo museístico no parece detenerse, ya que cada día se puede ver publicado en una revista un nuevo concurso para la construcción de algún museo, el crecimiento de otro, o distinguir alguno como telón de fondo en alguna serie, escenario de una película —o de una novela— o imagen de un comercial de televisión. En definitiva, los museos ahora forman parte de la cultura popular.

Como apunta Johannes Cladders: «Los museos hoy día están *“in”*. Cada país, cada región, cada ciudad tiene que competir, no se puede quedar atrás. La situación recuerda un poco el medioevo tardío, donde ciudades, municipios y monasterios competían por conseguir la catedral más hermosa»³. El panorama actual muestra que aquella antigua figura del arquitecto que materializaba «la gloria de Dios en la Tierra», construyendo catedrales o templos, ha evolucionado en la vía del constructor de museos cuyo nombre es reconocido internacionalmente.

Esta situación se debe a que en la actualidad los museos son tan importantes para la arquitectura como lo fueron las catedrales en la Edad Media. Como pocas tipologías, de un museo se espera que sea capaz de suscitar la emoción de las masas y de esperanzar con su atractivo al

² El museo de Louvre planea abrir en 2009, una nueva sede en Lens, proyectada por los japoneses Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. Así mismo, encomendó el diseño de un museo para la ciudad de Abu Dhabi a Jean Nouvel (2007). Por otra parte, el Centre Georges Pompidou construye actualmente una sede en Metz, a cargo del equipo ganador del concurso: Shigeru Ban y Jean de Gastines (2004).

³ CLADDERS, p. 40.

ciudadano, además de ilustrar al visitante con su contenido. Como menciona Lance Brown: «Diseñar un museo es diseñar para la eternidad. Nadie más va a construir pirámides, sino que se construyen museos, como depositarios del arte de nuestra civilización, de modo que cualquier arquitecto con un poco de ego calcula que por qué no diseñarlos también como arte». ⁴ Por tradición, el museo ha merecido especial atención por parte de los arquitectos, como ha señalado Richard Meier, concordando con la idea: «En tanto que arquitectos, nosotros debemos hacer museos que sean obras de arte para procurar el placer de los visitantes». ⁵

Como se ha observado, por su gran trascendencia, la proyectación contemporánea de museos está prácticamente acaparada para los arquitectos de mayor fama y prestigio internacional. En este sentido, la «arquitectura de firma», a pesar de que representa sólo una pequeña proporción de la práctica arquitectónica, actualmente es una gran fábrica de museos emblemáticos; es aplaudida, celebrada y premiada con el Pritzker, ⁶ la medalla del RIBA o cuanto galardón esté disponible. Así, arquitectos como Gehry (Vitra, Guggenheim Bilbao, EMP Seattle, etc.), Nouvel (Quai Branly, Ampliación del Reina Sofía, Guggenheim Río, etc.), Meier (Getty Center, MACBA, etc.), Libeskind (Danish Jewish Museum, Imperial War Museum, Jüdisches Museum Berlín, etc.), Hadid (Rosenthal Center Cincinnati, Guggenheim Taichung, Guggenheim Tokio, etc.), Coop Himmelblau (Groninger Museum, Musée des Confluences, etc.) y Eisenman (Ciudad de la Cultura de Galicia, Wexner Center Ohio, etc.), entre una larga lista, se han destacado como asiduos participantes de concursos de museos, y con su imagen han propulsado esta tendencia internacional, extendida ahora localmente. No pocos de estos arquitectos también son reconocidos por sus

⁴ Lance Brown citado en FRANKEL, D., *Los museos y los espacios neutros de la galería. Una visión colectiva*, en *El arquitecto y el museo. Ciclo de conferencias mayo-junio 1989*, LÓPEZ MORENO, L., LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R., et al., Editors. 1990, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental: Jerez; p. 99.

⁵ Richard Meier citado en AA. VV. *Architecture et musée. Actes du colloque organisé au Musée royal de Mariemont les 15 et 16 janvier 1998*. 1998. Mariemont, Belgique: La Renaissance du Livre; p. 17.

⁶ De los 31 arquitectos galardonados con el Pritzker, sólo Luis Barragán no diseñó al menos un museo. Sin embargo, el arquitecto mexicano participó como asesor de Mathias Goeritz en el Museo Experimental «El Eco» (1953), construido en la calle de Sullivan, en la Ciudad de México. Incluso las ceremonias para otorgar los premios de la Fundación Pritzker suelen celebrarse en los más famosos museos del mundo. Véase FERNÁNDEZ-GALIANO, L., *Medallas y museos*. AV Monografías, 1998. V-VI(69-70): p. 4-7.

estilos representacionales, siendo la producción gráfica y modelística que sustenta sus proyectos tan distintiva y venerada como sus propias obras construidas (Fig. 1).

Como pocos edificios, los museos son un campo ideal para que los arquitectos desaten toda su destreza tanto arquitectónica como representacional, mostrando el lado más libre de su lenguaje expresivo. «Más que un monumento cívico, el museo se ha convertido en el más importante vehículo de expresión del arquitecto —su lienzo épico, en efecto».⁷

Y es que desde los mismos dibujos y maquetas quedan plasmadas las características particulares de cada diseño, sus contenidos arquitectónicos, lo que el arquitecto trata de comunicar a otros de su propuesta que la vuelve única. Así, en este constante deseo de impactar, el museo navega cada vez más cerca de la utopía, proponiendo formas más arriesgadas, casi imposibles de construir y que, paradójicamente, remite a propuestas antiquísimas como los diseños megalómanos de Boullée y las academias francesas.

Sin embargo, los primeros museos tuvieron un inicio bastante diferente, alejado del mundo actual de fama y de los Pritzker, ya que la necesidad de un diseño arquitectónico específico fue muy posterior a la necesidad primigenia del hombre de propagar el conocimiento y la cultura, de coleccionar y exhibir imágenes, y de protegerlas dentro de un recinto preexistente. Los dibujos de bisontes en las cavernas de Lascaux y Altamira y las pinturas de Çatal Höyük —obras artísticas cumpliendo una función ritual— son algunos de los más notables ejemplos de ello.⁸

Muy poco o nada importaba la forma del contenedor, lo sobresaliente era la obra, plasmada sobre la misma superficie natural del lugar. En esas épocas se trataba de cuevas rituales donde las pinturas eran parte de la

⁷ DAVIS, D., *The museum transformed. Design and culture in the post-Pompidou age*. 1990, New York: Abbeville Press Publishers; p. 16.

⁸ Las pinturas prehistóricas de las cuevas de Lascaux, Francia, datan aproximadamente del 13.000 a.C. y fueron realizadas con pigmentos rojo y ocre, soplados a través de huesos huecos sobre la roca, o aplicados con juncos o ramas aplastadas después de mezclarlos con grasa animal. Caso similar son las cuevas de Altamira, que han sido denominadas como la «Capilla Sixtina del arte cuaternario», contienen dibujos, que se remontan a unos 14.000 años, donde se pueden ver, sobre todo en los techos de las cuevas, representaciones de bisontes, ciervos, jabalíes y caballos. Por otra parte, durante el mesolítico y neolítico existió un poblado denominado Çatal Höyük, en el sur de la Península de Anatolia (actual Turquía), donde se crearon unos pequeños santuarios adornados con relieves que representaban a la diosa madre, figuras de animales y pinturas murales de escenas de cacería.

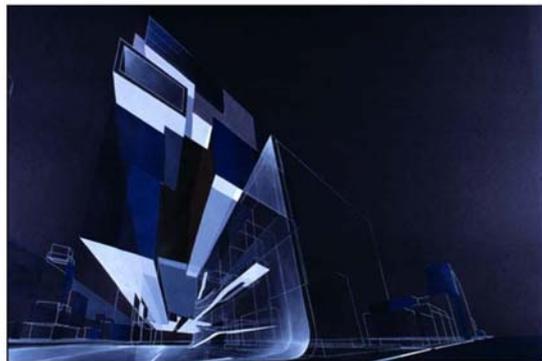


Fig. 1. La arquitectura del museo y el lenguaje distintivo de sus autores: maqueta de formas abigarradas del proyecto del Jewish Museum en Copenhague de Daniel Libeskind (1996-2004) y fotografía del interior; vista del exterior y perspectiva de formas oblicuas del Rosenthal Centre Cincinnati de Zaha Hadid (1998-2002); maqueta —que refleja las formas como una topografía artificial del lugar— y fotografía de la cubierta de la Ciudad de la Cultura de Galicia de Peter Eisenman (1999-).

decoración que rodeaban al visitante; el crear un museo aún era algo impensable (Fig. 2).

Se dice que las primeras ideas de museo vienen de la antigüedad griega y romana, de los espacios del tesoro de Delphi y Olimpia, y la Villa Adriana en Tivoli (118-138 d.C.), la Acrópolis de Atenas o más directamente del *Musaeum* de Alejandría en el siglo III a.C. De este último edificio helenístico, fundado por Tolomeo, proviene el término «museo»⁹, del griego *museion* (*musaeum* en latín) que significa «casa de las musas», las nueve hijas de Zeus (en griego Ζεύς) y Mnemósine (Μνημοσύνη).¹⁰ Por otra parte, el término de «Pinacoteca» ya lo utilizaba Vitruvio en su VI Libro de Arquitectura.

Sin embargo, el concepto de museo empieza a tomar forma en la Edad Media. Durante esa época se forman grandes tesoros catedralicios, componiendo estas colecciones, maravillas de la naturaleza, curiosidades, animales, huesos, fósiles, etc. La Iglesia monopoliza la actividad artística y se configura como la única forma de museo público. Los objetos preciosos que recibe como donaciones reales o populares forman el tesoro eclesiástico y son minuciosamente inventariados por monjes ilustrados. Fuera del ámbito monástico, acaparador de las demandas artísticas de carácter artesanal, la actividad y el comercio de arte sólo tenían lugar, y en muy pequeñas cantidades, en los dominios reales y de las grandes cortes señoriales.¹¹

Las guerras de conquista y los saqueos que les sucedieron lograron enriquecer varias colecciones, tanto de regiones como de particulares. Hasta el Renacimiento, el término «museo» no se utilizaba para referirse a una colección de objetos bellos y valiosos. La acción de coleccionar fue continuada por los mecenas, los reyes y la Iglesia, patronos que llamaban a los artistas para llenar sus espacios privados de obras de arte y ampliar sus posesiones.

⁹ LEE, P., *The Musaeum of Alexandria and the formation of the "Museum" in eighteenth-century France*. Art Bulletin, 1997. LXXIX(3): p. 385-412; p. 385.

¹⁰ Hesíodo en su *Teogonía*, es el primero que menciona los nombres de las nueve musas canónicas: Clío (Κλειώ, 'la que celebra'); Euterpe (Ευτέρπη, 'deleite'); Talía (Θάλια, 'florecer'); Melpómene (Μελπομένη, 'cantar'); Terpsícore (Τερψιχόρη, 'deleite de la danza'); Erato (Ἔρατώ, 'amorosa'); Polimnia (Πολυμνία, 'muchos himnos'); Urania (Ουρανία, 'celestial'); y, la más importante, Calíope (Καλλιόπη, 'la de bello rostro').

¹¹ LEÓN, A., *El museo. Teoría, praxis y utopía*. 1978, Madrid: Ediciones Cátedra; p. 20-21.

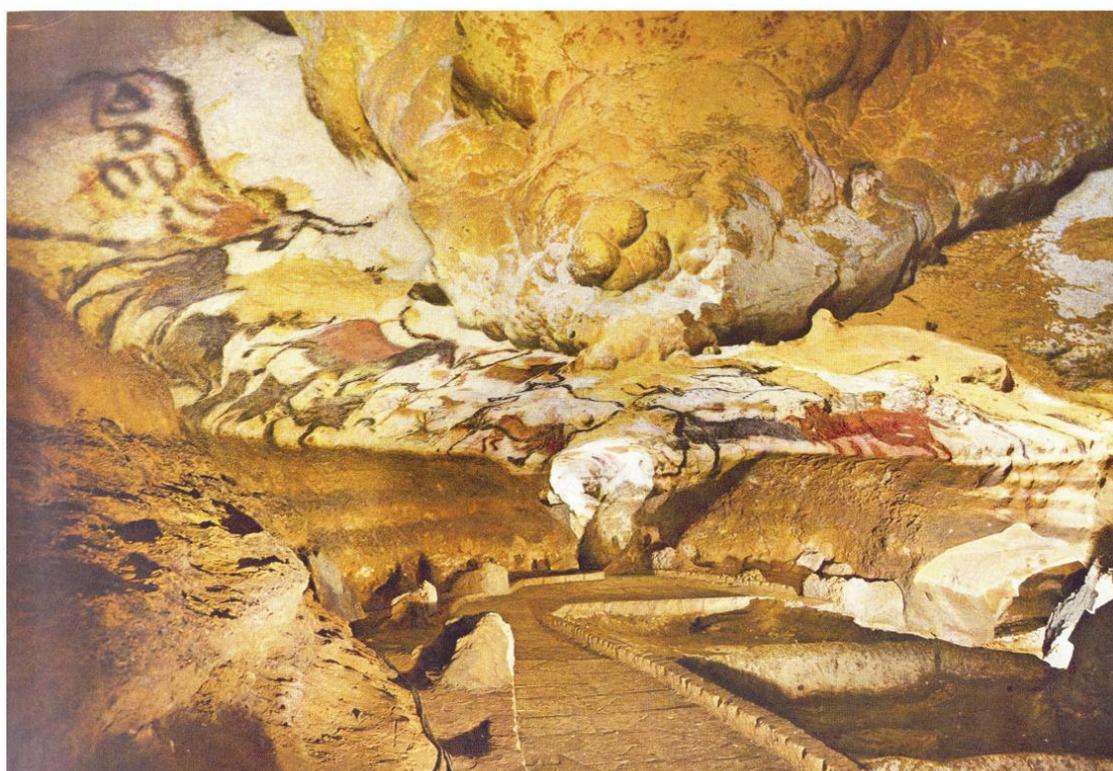


Fig. 2. Entre el origen ritual del arte y la necesidad ancestral de protegerlo y exhibirlo: imágenes de las excavaciones de Çatal Höyük y de las cavernas de Lascaux.

El museo público, tal y como se conoce hoy, no se desarrolló hasta los siglos XVII y XVIII. Algunos autores consideran que la primera organización que se dispuso a recibir una colección privada, erigiendo un edificio para albergarla, y poniéndola a disposición del público, fue la Universidad de Oxford; el resultante Ashmolean Museum abrió en 1683.

Sin embargo, no sería hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el fenómeno se disemina y se comienza a abrir al público algunas colecciones de arte en diversas partes de Europa: en Londres —Museo Británico¹² (1759)—, en Florencia —la Galería de los Uffizi¹³ (1765)—, en los Estados Pontificios —Museo Pío-Clementino¹⁴ (1771)—, en Kassel —Museo Fridericianum¹⁵ (1779)- y en París —Museo de Louvre¹⁶ (1793).

Sin embargo, en los inicios de los museos, el acceso a las colecciones no era tan libre como hoy en día, ni mucho menos se pensaba en atraer a las masas. Este acceso era muy restringido, en ocasiones se realizaba mediante un pago o bajo estricta cita y en días determinados, y sólo un acontecimiento solemne era el único motivo para que sus dueños abrieran las puertas al público. Los Museos Vaticanos, por ejemplo, podían ser vistos por ciudadanos y turistas un único día al año para festejar la catolicidad.¹⁷

En el mismo siglo XVIII, incluso antes de la apertura del Museo Británico, se habían realizado dos proyectos que planteaban, por primera vez, el construir edificios dedicados exclusivamente a la exposición de tesoros

¹² El origen del museo está en una serie de más de 80.000 artículos procedentes de la colección privada de Sir Hans Sloane, médico y naturalista. Este médico, dono su colección privada al estado británico según está recogido en su testamento en el año 1753, el mismo año en que se emite el acta de su fundación. Su primera ubicación fue la casa Montagu, una mansión del siglo XVI, y la inauguración al público se realizó el 15 de enero de 1759.

¹³ Construida por Giorgio Vasari entre 1560-1581, se configuró como un espacio donde, mediante un método historiográfico, se exponía la colección privada de su propietario, la familia Medicis. Aunque bajo previa cita era posible visitarla en el siglo XVI, abrió oficialmente sus puertas al público en 1765.

¹⁴ Los Papas fueron los primeros soberanos que pusieron sus colecciones de arte y sus palacios a disposición de la cultura y del público en general. Los Museos Vaticanos y las Galerías Pontificias nacen con Clemente XIV y Pío VI, de ahí su nombre.

¹⁵ Concluido en el año 1779, fue la primera construcción neoclásica en Alemania y uno de los museos más antiguos del continente europeo. Utilizado primero como gabinete de curiosidades, y más tarde también como biblioteca, tuvo como directores y bibliotecarios a los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm.

¹⁶ El Palacio del Louvre fue destinado, por decreto de mayo de 1791, a funciones artísticas y científicas. Para 1792 ya era la sede de las colecciones de la corona, y el 8 de noviembre de 1793, una parte del Palacio fue abierta por primera vez como museo. Según la *Grande Encyclopédie*, éste sería el primer museo en el sentido moderno de la palabra (la primera colección pública).

¹⁷ LEÓN, p. 51.

artísticos. El proyecto más antiguo de éstos es una propuesta plasmada gráficamente que, sin encargo alguno, fue realizada por Leonhard Christoph Sturm en 1704.¹⁸ Su propuesta, dibujada únicamente en planta, constaba de un palacio formado por tres cuerpos. El cuerpo central posee una escalera y un semi-ábside —indicado en planta por unas escaleras—, y se sitúa entre los otros dos cuerpos simétricamente. En esta propuesta se le brinda especial importancia a la zona del acceso y a la simetría de las salas.¹⁹

Este proyecto era un intento por organizar las colecciones separándolas por áreas temáticas. Existía la intención de separar las actividades plásticas y creativas, de aquellas más propias del coleccionismo y artesanía. Entre los dos niveles de que constaba el diseño se dividían las especialidades de las salas. Así, en el nivel bajo se disponían antigüedades y tesoros, y aparecían salones para objetos de historia natural, mientras que en el nivel más alto se exhibirían pequeños cuadros, dibujos y esculturas.²⁰ La estructura arquitectónica se deriva del pequeño palacio renacentista, el cual continuaría vigente durante todo el periodo barroco.²¹ Aunque finalmente los dibujos de Sturm no se llevarían a la ejecución, serían importantes, ya que contenían ideas germinales que proponían la separación de los palacios reales y el inicio de una tipología museística independiente.

Por otra parte, el segundo diseño dieciochesco fue un proyecto teórico, descrito en 1742 por el conde Francesco Algarotti bajo encargo de Augusto III.²² Este proyecto, destinado a la ciudad de Dresden, se expresó literariamente como: «[...] un edificio cuadrado con un gran patio y en cada lado una logia²³ corintia y una sala en cada uno de estos lados. Estas ocho galerías desembocaban en cuatro salones en ángulo, alumbradas cada una por una pequeña cúpula. Otra cúpula mayor está en el centro de cada lado iluminando la sala principal detrás de la galería correspondiente».²⁴ Este esquema remite a la tribuna de los Uffizi y se repetirá en el «museo ideal» de Durand algunas décadas después.

¹⁸ RICO, J.C., *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*. 1994, Madrid: Sílex; p. 55.

¹⁹ *Ibidem*; p. 54-55.

²⁰ PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*. 2a ed. 1980, Barcelona: Gustavo Gili; p. 134.

²¹ RICO, p. 55-56.

²² PEVSNER, p. 135.

²³ La palabra, logia (Del italiano. *loggia*), en este contexto significa pórtico.

²⁴ PEVSNER, p. 135.

El proyecto teórico de Algarotti es el primer ejemplo que posibilita el giro del recorrido de los visitantes, un factor importante para los futuros prototipos museísticos. La disposición de la colección no fue tomada en cuenta en la memoria, aunque por su tipología bien pudiera ser la cronología simultaneada con la iconografía (Fig. 3).²⁵

A pesar de estas incipientes ideas, los museos emergen como instituciones públicas entre el final del siglo XVIII y los albores del XIX. En ocasiones, una sección de una residencia de nobles, o en otras una edificación completa fueron consolidadas como galerías pictóricas, pero el museo, en el sentido moderno de la palabra, no había tomado aún su forma. Estas galerías premodernas eran un «espacio absoluto de representación», en ellas se reproducía la imagen del poder del monarca.²⁶ Pero solamente una estructura independiente en un sitio urbano podría comenzar a jugar su rol de protagonista cultural. A diferencia de los grandes teatros que precedieron a los museos, y las estaciones ferroviarias que les siguieron, los primeros destellos de arte hicieron su aparición en numerosas ciudades con una rapidez sorprendente. A medida que el nuevo concepto de museo se fue consolidando, reclamó un tipo de edificio civilizado y universalmente reconocido.

1.2 El *Musaeum* de Alejandría y su reinterpretación en la academia francesa

Entre 1770 y 1800, mientras que filólogos, anticuarios y académicos continuaban definiendo la historia del *Musaeum* de Alejandría, los arquitectos franceses comenzaron a diseñar un museo mediante diferentes propuestas sometidas a concurso. Durante esos treinta años, escuelas parisinas tan diferentes, como la tradicionalista, Académie des Beaux-Arts, y la pragmática, École des Ponts et Chaussées, presentaron diversos dibujos para un «*museum*». La sola alusión al término —y no el de *museé*— sugiere que los autores de estos proyectos tenían aún el modelo alejandrino como referencia histórica, lo que es posible corroborar con los programas que acompañan los dibujos.²⁷

²⁵ RICO, p. 57.

²⁶ BENNETT, T., *The birth of the museum*. 1995, London: Routledge; p. 9.

²⁷ YOUNG LEE, P., *The Musaeum of Alexandria and the formation of the "Museum" in eighteenth-century France*. Art Bulletin, 1997. LXXIX(3): p. 385-412; p. 391.

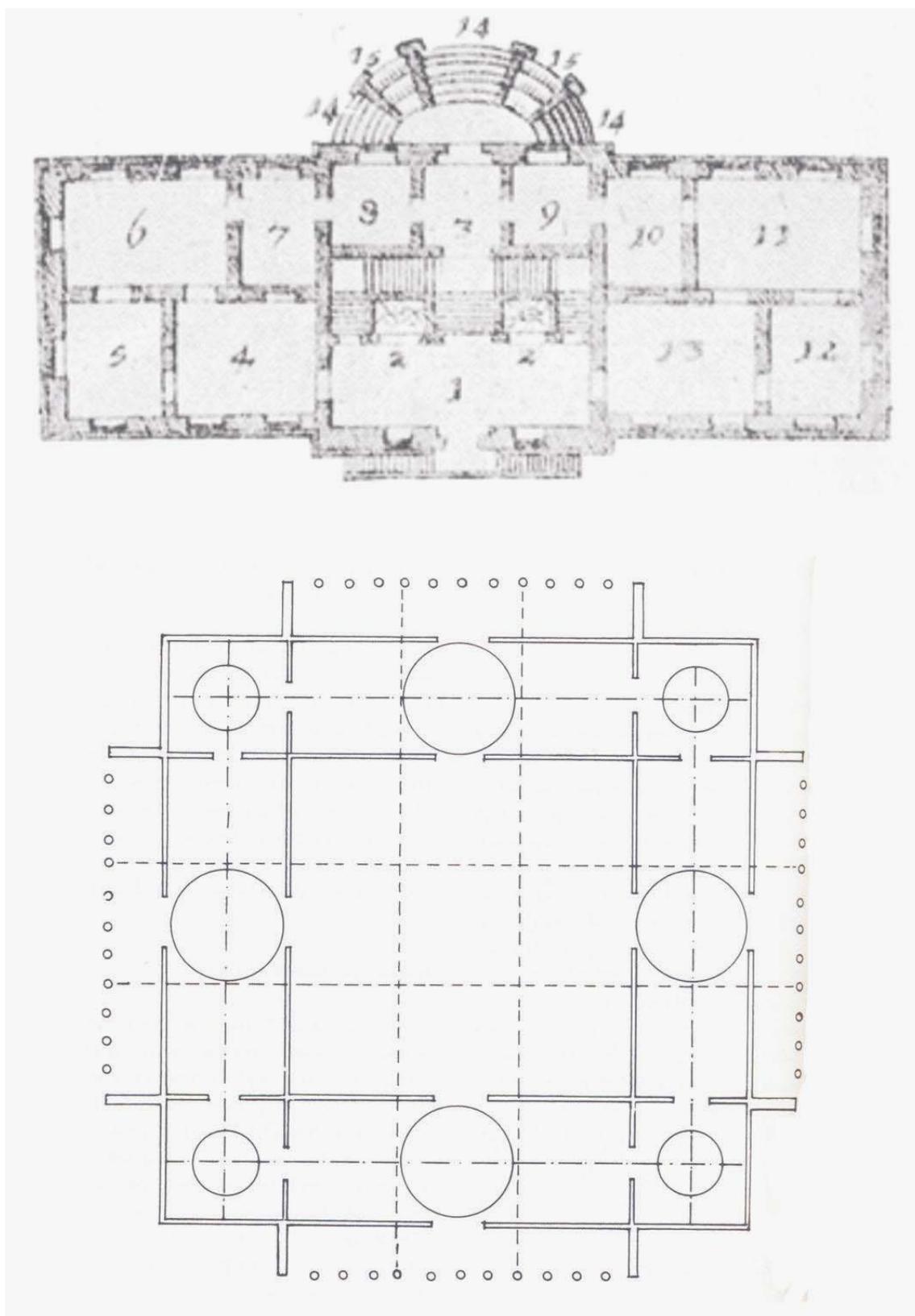


Fig. 3. Los primeros proyectos teóricos de museo. Una propuesta dibujada y una propuesta escrita: planta dibujada por Leonhard Christoph Sturm (1704) y planta acorde al texto descriptivo del Conde Algarotti (1742).

En 1774 se solicitó el diseño de un *museum* para el *prix d'emulation*, la competición mensual administrada por la Académie des Beaux-Arts de Paris. Para la competición de noviembre, se estipuló el diseño de «un *museum* o un edificio dedicado a las letras, ciencias y artes».²⁸ El vencedor aparentemente fue Charles-Joachim Bénard, con un diseño de planta circular de enormes dimensiones, una rotonda y cuatro patios interiores (Fig. 4).

En 1778, el examen de admisión para la Académie des Beaux-Arts establecía el diseño de un museo y, un año después, la academia solicitó el mismo tema, pero esta vez para el *Grand Prix de Rome*, el concurso más importante para los estudiantes de Francia. Se estipulaba que: «Todos los pupilos y estudiantes de arquitectura son admitidos al concurso, sin distinción, mientras que sean ciudadanos franceses o naturalizados franceses y que aún no hayan llegado a la edad de treinta».²⁹ Los proyectos tenían muy altas aspiraciones; planteaban temas que difícilmente se producirían en la realidad. Los ganadores se seleccionaban en base a un bosquejo que contenía los elementos principales del edificio. El proyecto definitivo venía después, y debía ser desarrollado de una forma «no muy pintoresca» y en correspondencia con el boceto original o el estudiante sería descalificado.

El programa resumido de 1779 requería un edificio plurifuncional: «[...] Un edificio destinado a formar un *muséum*,³⁰ conteniendo las producciones y el depósito de las ciencias, el de las artes liberales³¹ y el de los objetos de historia natural. Este edificio estará sobre un terreno de cien *toises*³² de frente y ciento cincuenta de profundidad, independientemente de la indicación de un jardín destinado al cultivo de plantas extranjeras o al paseo público. El

²⁸ PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M., *"Les Prix de Rome" : concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII siècle*. 1984, París: Berger-Levrault; p. 133.

²⁹ DAVID, M., ed. *Ruins of Ancient Rome. The drawings of french architects who won the Prix of Rome 1786-1924*. 2002, Paul Getty Museum: Los Angeles; p. 14.

³⁰ Aquí el término aparecía ya acentuado, acercándose a la palabra francesa *musée*.

³¹ El término artes liberales, heredado de la antigüedad clásica, designaba los estudios que ofrecían conocimientos generales y destrezas intelectuales por encima de destrezas profesionales especializadas. Son llamadas liberales (*Lat.liber*, libres) porque sirven al propósito de entrenar al hombre libre, en contraste con las artes iliberales, que tienen fines económicos. En número son siete y pueden organizarse en dos grupos, abarcando el primero la gramática (*lengua*), retórica (*ratio*) y dialéctica (*tropus*), en otras palabras, las ciencias del lenguaje, de la oratoria, y de la lógica, mejor conocidas como las artes sermocinales, o estudios de la lengua; el segundo grupo comprende la aritmética (*numerus*), geometría (*angulus*), astronomía (*astra*) y música (*tonus*), es decir, las disciplinas matemático-físicas, conocidas como las artes reales, o *physicae*.

³² Unidad de medida francesa introducida en 1766, cercana a los 1,949 metros.

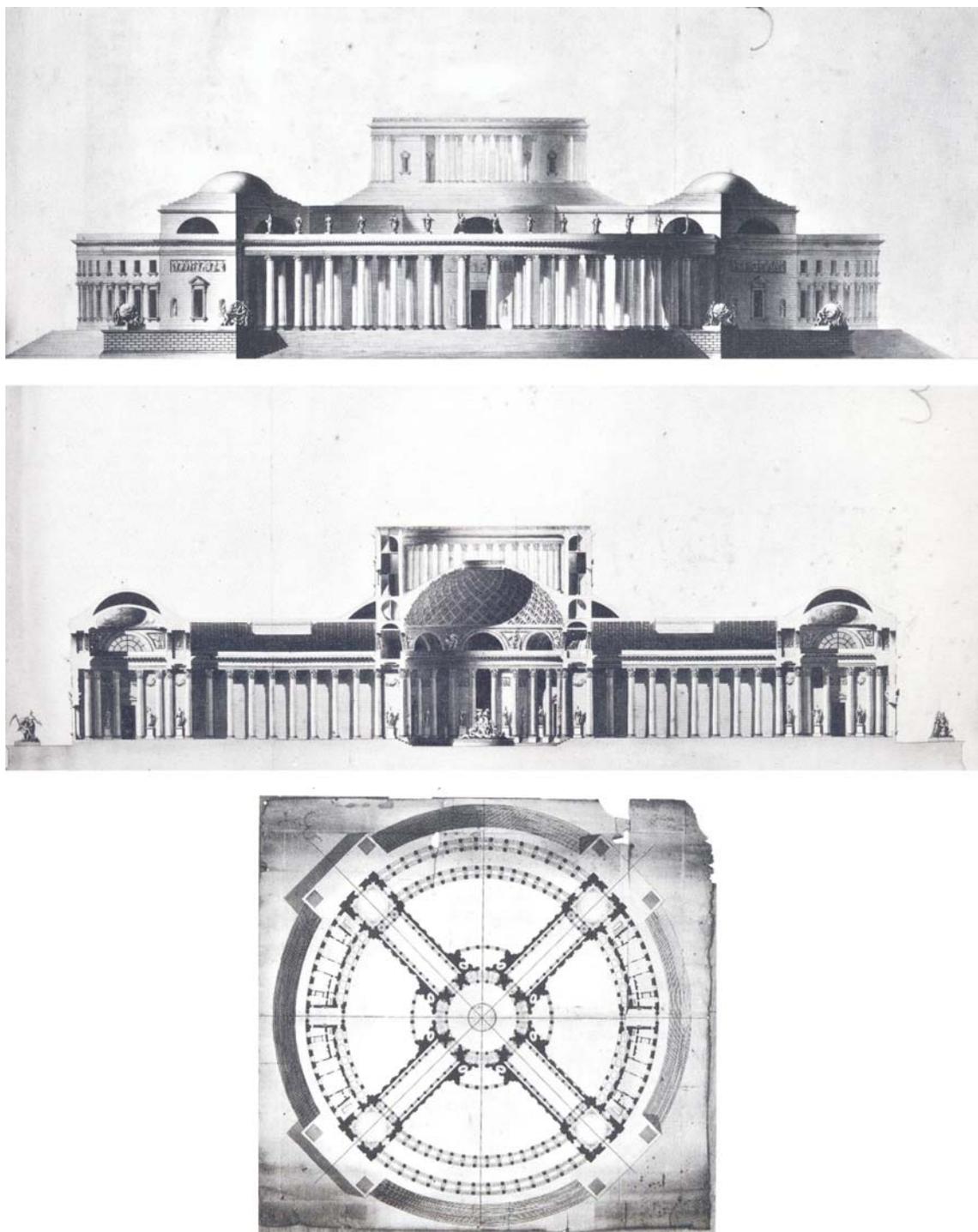


Fig. 4. El primer proyecto de museo de las academias francesas. Clasicismo y monumentalidad en una planta circular: proyecto de museo (1774) de Charles-Joachim Bénéard.

depósito de las ciencias comprenderá una biblioteca, un gabinete de medallas y bastantes salas para la geografía y las estampas. El de las artes comprenderá salas y galerías para la pintura, la escultura y la arquitectura. El de historia natural comprenderá salas para los depósitos de anatomía, inyecciones, conservación de animales, plantas y conchas: se dispondrá dentro de la planta un salón común precedido por una sala, vestíbulo y una gran escalera. [...]El proyecto no contendrá alguna sala de asamblea destinada a las diferentes academias. Se practicará en el nivel principal, y en seguida de cada una de las partes del *muséum*, se dispondrán gabinetes para las personas destinadas al servicio público y para el estudio de científicos y amateurs. Todas las salas y gabinetes del *muséum* serán dispuestos en diferentes niveles elevados sobre la planta baja donde la habitación será destinada a tener una imprenta, algunos laboratorios, almacenes y otros objetos de servicio indispensables. Las habitaciones del director y del intendente se formarán dentro de una parte del piso principal, y la disposición no debe entorpecer la simetría de la decoración exterior ni la comodidad interior del edificio. Los alumnos realizarán una sola planta del nivel principal y podrán acomodar las habitaciones particulares en los entresuelos. Presentarán una fachada principal, una sección en el sentido más interesante del edificio; también presentarán una planta general de las áreas del jardín. Presentarán los esquemas de planta, sección y alzado requeridos, la escala de los esquemas será de una línea y media por *toise*; la escala de los dibujos en limpio será de seis líneas por *toise*».³³

Entre los alumnos, Jean-Nicolas-Louis Durand presentó su propuesta, así como Guy de Gisors, Jacques-François Delannoy y Jacques Barbier (Fig. 5). No está claro quién resultaría vencedor, pero existieron dos primeros premios para Gisors y Delannoy. Ambos proyectos consisten en un cuadrado con cuatro patios, formando los brazos que los separaban una cruz griega. Las fachadas carecían de ventanas, pero en sustitución de éstas, había pórticos y columnatas de grandes dimensiones.³⁴ Cada una de las partes estaba sobredimensionada, en parte por la poca experiencia de los jóvenes

³³ PÉROUSE DE MONTCLOS, p. 162-163.

³⁴ PEVSNER, p. 140-141.

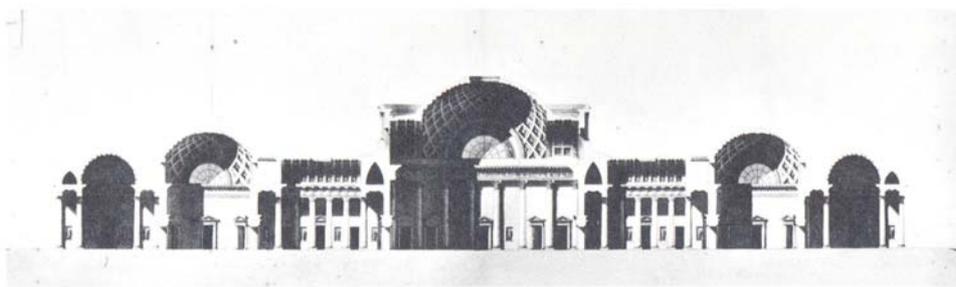
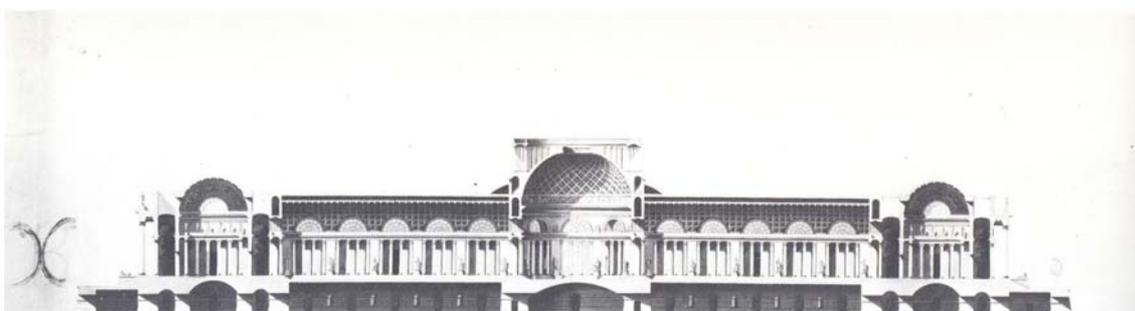
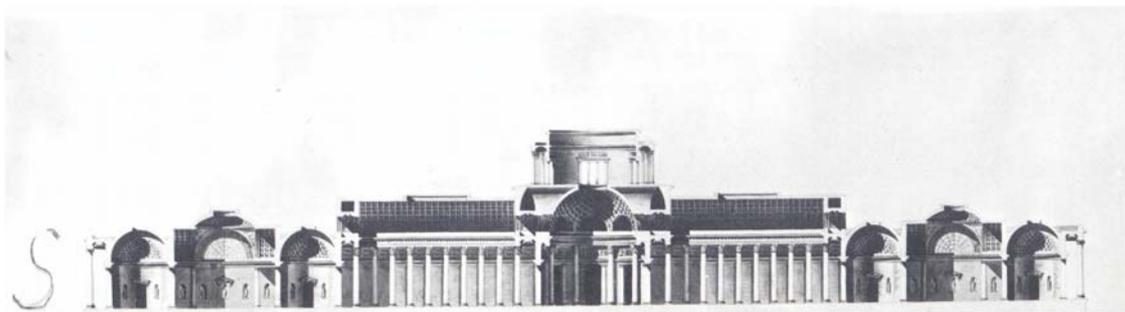


Fig. 5. La evidente similitud de las ideas de arquitectura y de estilos gráficos, propiciados por el excesivo detalle del programa y la rigidez en el sistema compositivo de la Académie des Beaux-Arts: proyectos de museo de Durand, Delannoy, Barbier y Gisors, presentados al Grand Prix de 1779.

arquitectos y en parte por las influencias de los grabados de Giambattista Piranesi.

Todavía en 1781, el tema del museo es recurrente en la academia francesa. Pierre Magu, alumno del conde Angivillier, gana el *prix d'emulation* de enero con un proyecto de planta cruciforme más austero en sus dimensiones y decorado que los anteriores, que más que un complejo plurifuncional, parece un pabellón (Fig. 6).

A pesar de sus diferencias, se puede observar en los concursos una extraordinaria similitud en las arquitecturas ideadas. Factores como el marcado clasicismo, las plantas cruciformes, la simetría, el exceso de columnas, los pórticos, la ausencia de ventanas, etcétera, se debieron a los detalladísimos programas,³⁵ las condicionantes en su propia representación gráfica, y a que todos proyectaban con las mismas normas de composición. Aunque gozaban de una mayor libertad compositiva que sus maestros, trataban de rendir tributo al reconocido sentido de la forma de éstos. Este panorama creaba un ambiente poco idóneo para la experimentación.

Por su parte, el estilo gráfico empleado de los alumnos hacía aún más evidentes las similitudes de la composición, ya que era prácticamente idéntico: el uso de contrastes acusados entre los volúmenes iluminados y los ensombrecidos para destacar algunos elementos, el rellenado de los muros para mostrar el esquema, el detalle de los suelos para distinguir las áreas, las sombras proyectadas siempre en ángulo de 45°, la ausencia de paisaje y de figura humana, etcétera.

A pesar de la sorprendente calidad de los dibujos —presentados en enormes pliegos de papel que dificultaron su difusión—, no se debe olvidar que sólo se trataban de ejercicios de composición dentro de su formación académica y que serían sometidos a la crítica de un jurado. Aunque ninguna de sus propuestas se construiría, se observa que a medida que el concepto de museo iba tomando forma en la sociedad, encontraba ya en paralelo su «arquitectura dibujada». Debiéndose entender ésta como una producción que asume la expresión gráfica como objetivo último de la operación proyectual;

³⁵ Aunque actualmente los programas se encuentran ampliamente documentados, en realidad sólo se conocen pequeños resúmenes, ya que aquellos eran aún mucho más extensos y específicos.

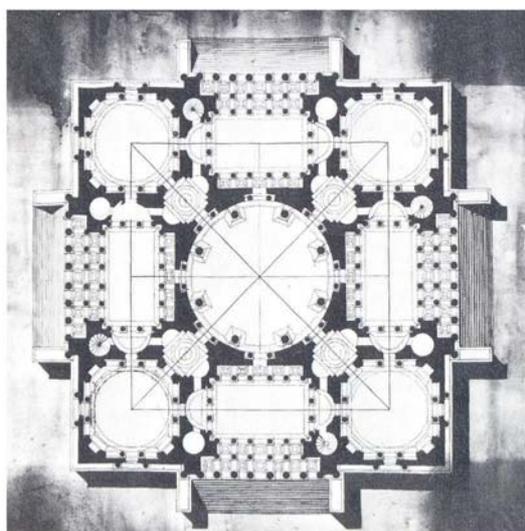
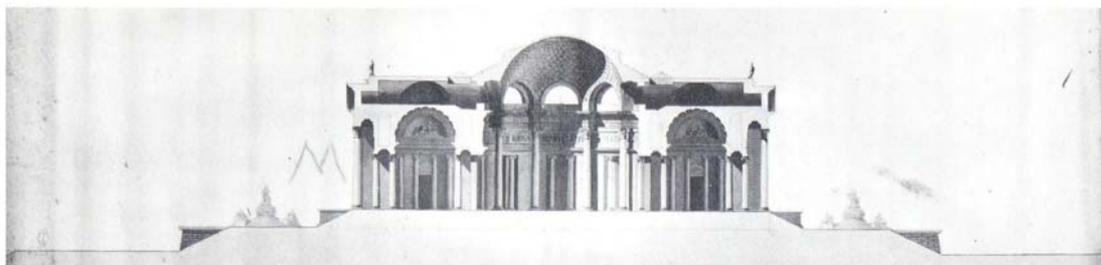


Fig. 6. Un nuevo programa de museo; un pabellón expositivo de menores dimensiones y austeridad en la decoración: proyecto de museo (1781) de Pierre Magu.

no la que por razones externas al arquitecto vio interrumpido el proceso de construcción.

1.3 Del «museo dibujado» de Boullée a la planimetría del «museo ideal» de Durand

Continuando con el empleo de la «arquitectura dibujada», quien tendría mayor importancia y reconocimiento para el desarrollo de una tipología museística, sería el arquitecto de los llamados revolucionarios o visionarios, Francis Étienne-Louis Boullée. Su «museo dibujado», presentado en 1783, se constituye como el proyecto de museo de características utópicas más célebre, diseño que influenciaría futuras concepciones y sería una contribución fundamental para el desarrollo de este género de edificación.

El arquitecto francés, tras diversos cargos en la administración de obras públicas francesa y su designación como miembro de primera clase de la academia de arquitectura en 1781, tuvo la base material para poder renunciar a la práctica del oficio y dedicarse a la ideación de gran variedad de edificios utópicos que no podían —pero que tampoco pretendían— ser construidos.³⁶

La arquitectura de Boullée fue principalmente una «arquitectura sobre el papel», que estaba sumamente vinculada a su obra como crítico y pensador. Sus posicionamientos teóricos se encuentran recopilados en *Architecture, Essai sur l'art*. En este texto, que permaneció desconocido entre sus contemporáneos, condensó sus ideas referentes a la arquitectura y a las artes visuales en general, así como a su propia filosofía de la vida. Para entender el carácter de la obra de Boullée, es importante conocer que su vocación inicial era la pintura, pero sería su padre, quien tenía un cargo de arquitecto en la corte real, quien lo indujo a seguir la misma profesión.³⁷ En este sentido, Boullée fue capaz de realizar una armoniosa síntesis entre las artes de la pintura y la arquitectura, y ha sido profundamente admirado por su capacidad para resaltar sus proyectos arquitectónicos mediante el juego del

³⁶ VILLANUEVA BARTRINA, L., *Historia de la representación arquitectónica y del diseño I : sistemas y convenciones. De los orígenes a los inicios de la fotografía*. 2004, Barcelona: Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I. Secció de Geometria Descriptiva. ETSAB. UPC; p. 81.

³⁷ ROSENAU, H., *Boullée and Visionary Architecture. Including Boullée's Architecture, Essay on Art*. 1976, London: Academy Editions; p. 9.

claroscuro, mostrando formas arquitectónicas innovadoras dentro de verdaderas pinturas.

Además del mencionado «museo dibujado» (1783), se destacan sus dibujos para una «Catedral Metropolitana» (1781), y para el «Cenotafio de Newton» (1784). Estos diseños, conocidos a lo largo de Europa, se caracterizaban por la audacia en el manejo de las formas regulares como cubos, pirámides y principalmente la esfera. Partiendo de formas conocidas, Boullée consiguió nuevas combinaciones, era consciente de que la forma debía ser un fin primordial para el arquitecto. Según señalaba: «Ya he dado una definición parcial de la arquitectura como el arte de crear perspectivas mediante el acomodo de volúmenes».³⁸

La preocupación de Boullée era el expresar edificaciones de aspecto monumental aun sabedor de que sus diseños no se materializarían. La arquitectura de Boullée es la arquitectura de la megalomanía, de las sombras, de la teatralidad. Como apunta Lluís Villanueva: «La arquitectura se presenta como una imagen que resulta del efecto de los cuerpos; Boullée habla constantemente de *tableaux* y de *images*, cuyo efecto ha de ser entendido en un sentido “poético”. Los proyectos [...] han de servir como modelos para un museo imaginario de arquitectura: “Con el tiempo existirá un museo de arquitectura que conservará todo lo que se puede esperar del arte gracias a los esfuerzos de quienes los cultivan”».³⁹

Boullée al referirse al término «museo» lo hacía como un recinto devoto a las artes, y no como un almacén de arte. Su proyecto de «museo dibujado» consiste en un cuadrifolio; un recinto cuadrado con una cruz griega inscrita en una rotonda y cuatro gigantescos pórticos semicirculares en el centro de cada lado del cuadrado. La rotonda, llamada «*Temple de la Renommée destiné à contenir les statues des grandes hommes*», podría estar pensada para ser a la vez un monumento nacional.⁴⁰ La parte destinada a museo serían los cuatro brazos y los cuatro lados del cuadrado, aunque nunca se dieron más detalles de la función y la disposición. Este museo pudo

³⁸ Extraído del *Essay sur l'art* contenido en *Ibidem*; p. 113.

³⁹ VILLANUEVA BARTRINA, p. 81-82.

⁴⁰ PEVSNER, p. 141.

estar destinado a contener pintura, escultura y arquitectura o a albergar distintas colecciones de ciencias, artes e historia natural (Fig. 7).⁴¹

En el proyecto existe un predominio de la regularidad y la simetría, entendidas como constantes perceptivas de la forma. Según Boullée: «lo que hace que seleccionemos volúmenes regulares en particular es el hecho de que su regularidad y su simetría representan orden, y el orden es claridad. [...] La simetría es placentera por su imagen de claridad y debido a que la mente siempre está buscando el entendimiento, fácilmente acepta y capta todo lo que es simétrico».⁴²

La parte central del diseño está cubierta con una cúpula totalmente lisa que se apoya directamente en el suelo. En el exterior no sobresale, ya que se cubre con un tambor rodeado de columnas. Boullée rechaza la ornamentación barroca y a diferencia de sus predecesores y antecesores, se sentía atraído por las moradas de las clases proletarias, donde en sus paredes y superficies desnudas veía un medio para la expresión estética, ya que según él, este modo de construir de bajo coste podía ser adaptado a la construcción de palacios y edificios cívicos, como en el caso del museo.

Su museo es un diseño claro, preciso y con poca ornamentación, a pesar de que expresa una arquitectura de sublime grandeza, una edificación de escala inmensa donde Boullée estaba especialmente enfocado al juego de la luz y la sombra, y la variación en las conexiones entre volúmenes —con sus respectivas proporciones— le fascinaban. «Como en la naturaleza, el arte de brindar la impresión de grandeza en la arquitectura, consiste en la disposición de los volúmenes que forman el conjunto general, de manera tal que hay un gran acuerdo entre el juego de ellas, que sus masas tengan un movimiento noble, majestuoso, y que sean susceptibles al más grande desarrollo. Dentro del conjunto, el orden de las cosas debe tener tal combinación que nosotros podamos claramente observar de un vistazo la

⁴¹ A pesar de que este importante trabajo no se encuentra descrito en detalle en su *Essai sur l'art*, y la planta no tiene mayores indicaciones que «templo de la fama», «escaleras» y «patios», se afirma en PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M., *Étienne - Louis Boullée*. 1994, París: Flammarion; p. 111; que estaría destinado a tres de las bellas artes: pintura, escultura y arquitectura. Por otra parte, el mismo tema es tratado en PEVSNER, p. 141; y en YOUNG LEE, P. *Reading Boullée's Library: An Essay in Interpretation*. en *Annual Meeting of Society of Architectural Historians*. 1997. Baltimore; llegándose a la conclusión de que, además del arte, estaría dedicado a la ciencia y a la historia natural.

⁴² E.Boullée citado en VILLARI, S., *J.N.L. Durand (1760-1834). Art and science of architecture*. Essays on Architecture, ed. OCKMAN, J. Vol. 3. 1990, New York: Rizzoli; p. 19.

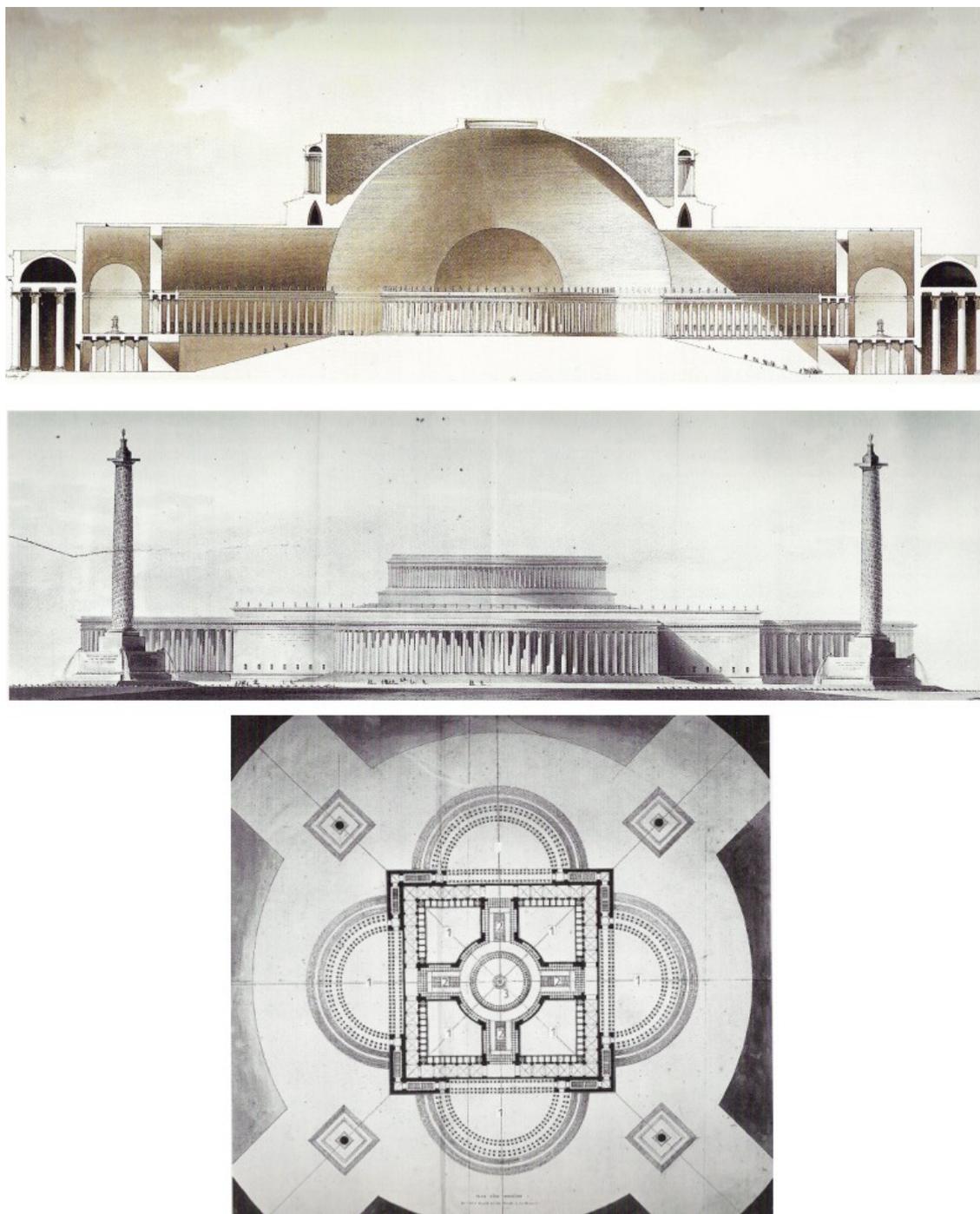


Fig. 7. Representación diédrica, que con un estilo gráfico pintoresco — no muy lejano al establecido por la academia—, ilustra un edificio de rotunda monumentalidad donde la función pasa a un segundo plan: proyecto de museo (1783) de Étienne Louis Boullée.

multiplicidad de objetos que lo componen. El juego de la luz en este acomodo de volúmenes debe producir los más extensos, impactantes y variados efectos que son todos multiplicados al máximo».⁴³

Boullée se apoyó al máximo en su habilidad pictórica para representar una arquitectura museística ideada para no salir del papel. Su propuesta compositiva es similar a los diseños de la Académie des Beaux-Arts; el tratamiento gráfico de planta, alzado y sección es idéntico; pero a diferencia de los anteriores concursos, su inspiración quedó finamente expresada mediante apuntes perspectivas creando un sitio imaginario. En estas perspectivas utilizaría las variables gráficas de luz y sombra —en clara correspondencia con los contenidos arquitectónicos— para dramatizar las escenas y resaltar la tridimensionalidad, combinando su carácter poético con el monumental.

La monumentalidad es aún más evidente en la representación del interior. La entrada al museo se encuentra enmarcada por dos antorchas que simbolizan la idea de la llegada a buen puerto. La disposición de columnas y esculturas tiene evidentes referencias de la Piazza San Pietro de Bernini (1656-1667), aunque según se sabe, Boullée nunca visitó el Vaticano; según algunas hipótesis pudo haberse basado en relatos o dibujos. En cuanto a la escala y el uso del edificio, que no quedaban claramente definidos en la proyección ortogonal, fueron representados en las perspectivas, donde recurriría a la figura humana de carácter realista con dos objetivos: resaltar la enorme escala de su diseño e indicar las diversas situaciones que se desarrollarían en esos espacios. Así, en una de estas perspectivas, a manera de *La Scuola di Atene* (1509-1510) de Raffaello, aparecen alrededor de setenta figuras, desde niños hasta ancianos, dándole vida al diseño. «La intención didáctica y moral no se oculta. El tamaño de los proyectos, su elaboración detallada, en parte a colores, supera los límites de un plano de arquitectura para pasar a ser un cuadro de arquitectura [...] (Fig. 8)».⁴⁴

Años después, sería precisamente el más influyente de los discípulos de Boullée, Jean Nicolas Louis Durand, quien, con su diseño de «museo ideal», contenido en su libro *Précis des leçons d'architecture* (1802-1805), iniciara la evolución de la tipología; lo que le daría un gran prestigio y su

⁴³ Extraído del *Essay sur l'art* contenido en ROSENAU, p. 124.

⁴⁴ VILLANUEVA BARTRINA, p. 82.

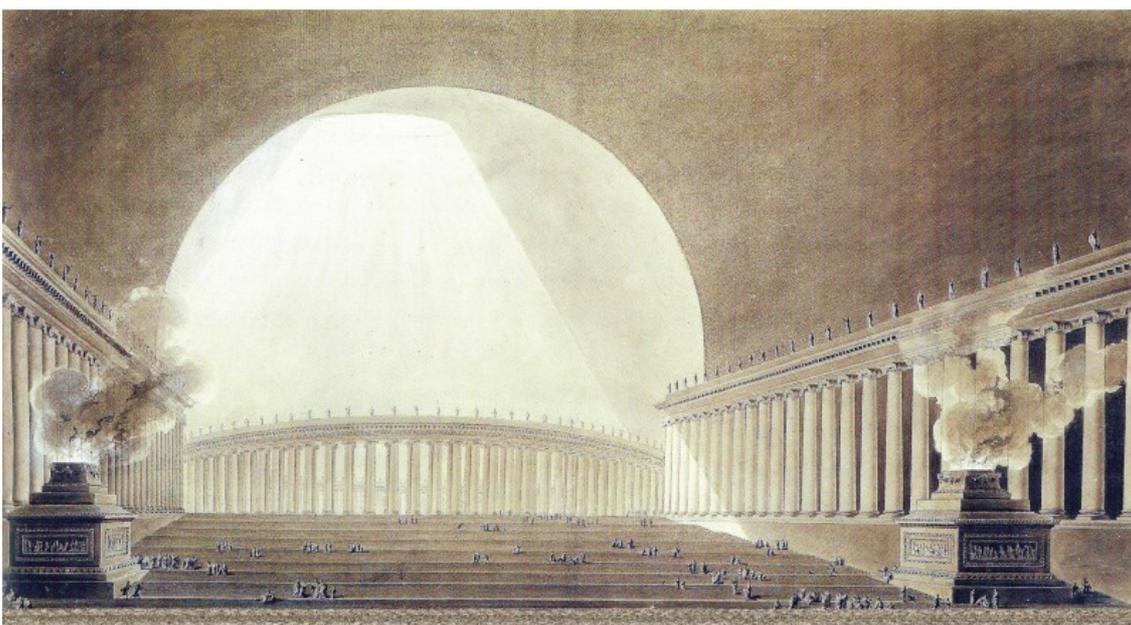
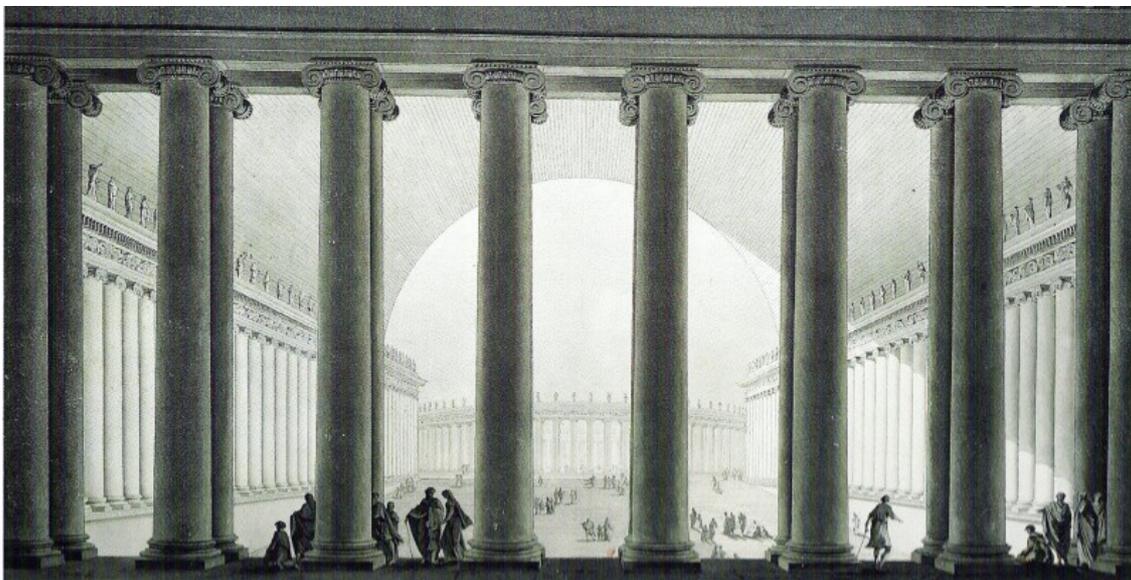


Fig. 8. La utilización de luz y sombra para imprimir dramatismo y resaltar la monumentalidad en las perspectivas representativas de una visión utópica de museo: proyecto de museo (1783) de Étienne Louis Boullée.

nombre quedaría asociado para siempre al concepto de museo como una institución pública. En este célebre tratado de composición, utilizado para sus lecciones en L'École Royale Polytechnique, Durand analiza todo el trabajo realizado por los arquitectos de la época, y siguiendo los parámetros de sus maestros, propone soluciones sintéticas.⁴⁵ Los diseños de este libro conservan la pasión por la simetría y las columnas voluminosas, aunque son más factibles que lo anteriormente producido por sus maestros. De sus diseños se distingue su particular grafismo, proponiéndose a sí mismos como modelos para los estudiantes de la escuela, manteniéndose vigentes por generaciones y convirtiéndose en paradigmáticos.⁴⁶ Como afirma Rafael Moneo: « [...] El pensamiento de Durand, su método, se hace [...] explícito a través de la representación, y a la evidencia con que su teoría se mostraba a través de la imagen sintética de las láminas, debió Durand, en buena medida, su éxito».⁴⁷

Durand rompe abiertamente con su maestro Boullée, con la tradición vitruviana, con la doctrina de la imitación, con la teoría de la cabaña primitiva de Marc-Antoine Laugier y tiene un carácter sumamente radical. Reduce la arquitectura a los principios de *convenance* y *économie*; donde el primero incluye los conceptos de *solidité*, *salubrité* y *commodité*, y el segundo los conceptos de *symétrie*, *régularité* y *simplicité*.⁴⁸

Estos principios son tomados en cuenta para su modelo teórico. El texto para el museo dice: «En las grandes ciudades puede haber varios museos de los que algunos mostrarían los más raros productos de la naturaleza, otros las principales obras de arte. En ciudades menos importantes un solo museo puede servir para estos propósitos diversos. Para ahorrar dinero incluso puede combinarse con él la biblioteca».⁴⁹

Durand en su formulación del «museo como hipótesis» se basa en el cuadrado y el ángulo recto, formando un edificio modélico de marcado neoclasicismo con cuatro galerías abovedadas de grandes dimensiones en

⁴⁵ RICO, p. 118.

⁴⁶ VILLARI, p. 71.

⁴⁷ Del prólogo de DURAND, J.-N.-L., *Compendio de lecciones de arquitectura : parte gráfica de los cursos de arquitectura / J.N.L. Durand ; prólogo de Rafael Moneo*. 1981, Madrid: Pronaos; p. X.

⁴⁸ KRUFIT, H.-W., *Historia de la teoría de la arquitectura / Hanno-Walter Krufit ; versión española de: Pablo Diener Ojeda*. Vol. 1. 1990, Madrid: Alianza forma; p. 483 – 485.

⁴⁹ PEVSNER, p. 145.

torno a patios, una rotonda central con cúpula y columnatas en fachada. A diferencia del museo de Boullée, Durand parte del programa y en la planta se representa claramente el funcionamiento interior del museo, separando las exposiciones temporales de las permanentes, y las artes entre sí. Los espacios rectos se destinan a escultura, pintura y arquitectura, mientras que el cuarto brazo es para exposiciones anuales. La rotonda es una gran sala de reuniones (Fig. 9).

Durand propone para la iluminación una mezcla entre cenital, proveniente de las bóvedas de las intersecciones y, lateral, que se utiliza en las galerías exteriores. El efecto se matiza mediante un porche corrido. Los brazos tendrían iluminación cenital, ya que los paramentos están ocupados por los gabinetes.⁵⁰

Para su mecanismo de composición parte de articulaciones y combinaciones horizontales y verticales; no parte del espacio arquitectónico, sino de la planta y el alzado, de cuya amalgama resulta un edificio con cualidades volumétricas. Como dice Durand: «[...] De la unión de estas dos clases de combinaciones resultan una multitud de decoraciones arquitectónicas diferentes, y todas igualmente satisfactorias, ya que son el resultado exacto de la disposición y de la construcción».⁵¹

Su modelo de museo estaba muy relacionado con sus posturas con respecto al dibujo y al proyecto, es por eso que no se tienen dibujos en perspectiva y su representación diédrica carece incluso de sombras y de elementos ornamentales. Para Durand, el dibujo: «Es el lenguaje natural del arquitecto; todo lenguaje, para conseguir su objetivo, debe hallarse en perfecta armonía con las ideas que expresa; ahora bien, la arquitectura, siendo esencialmente simple, enemiga de toda inutilidad, de toda búsqueda, el género de dibujo que usa debe de estar libre de cualquier dificultad, pretensión o lujo, entonces, contribuirá singularmente a la rapidez, a la facilidad del estudio y al desarrollo de las ideas; en caso contrario, no hará más que entorpecer la mano, volver perezosa la imaginación y a menudo incluso muy falso el juicio. [...]Para dar una idea completa de un edificio es necesario hacer tres dibujos, que se denominan planta, sección y alzado, [...]Las personas que creen que la arquitectura tiene como fin esencial

⁵⁰ RICO, p. 120.

⁵¹ DURAND, p. 116.

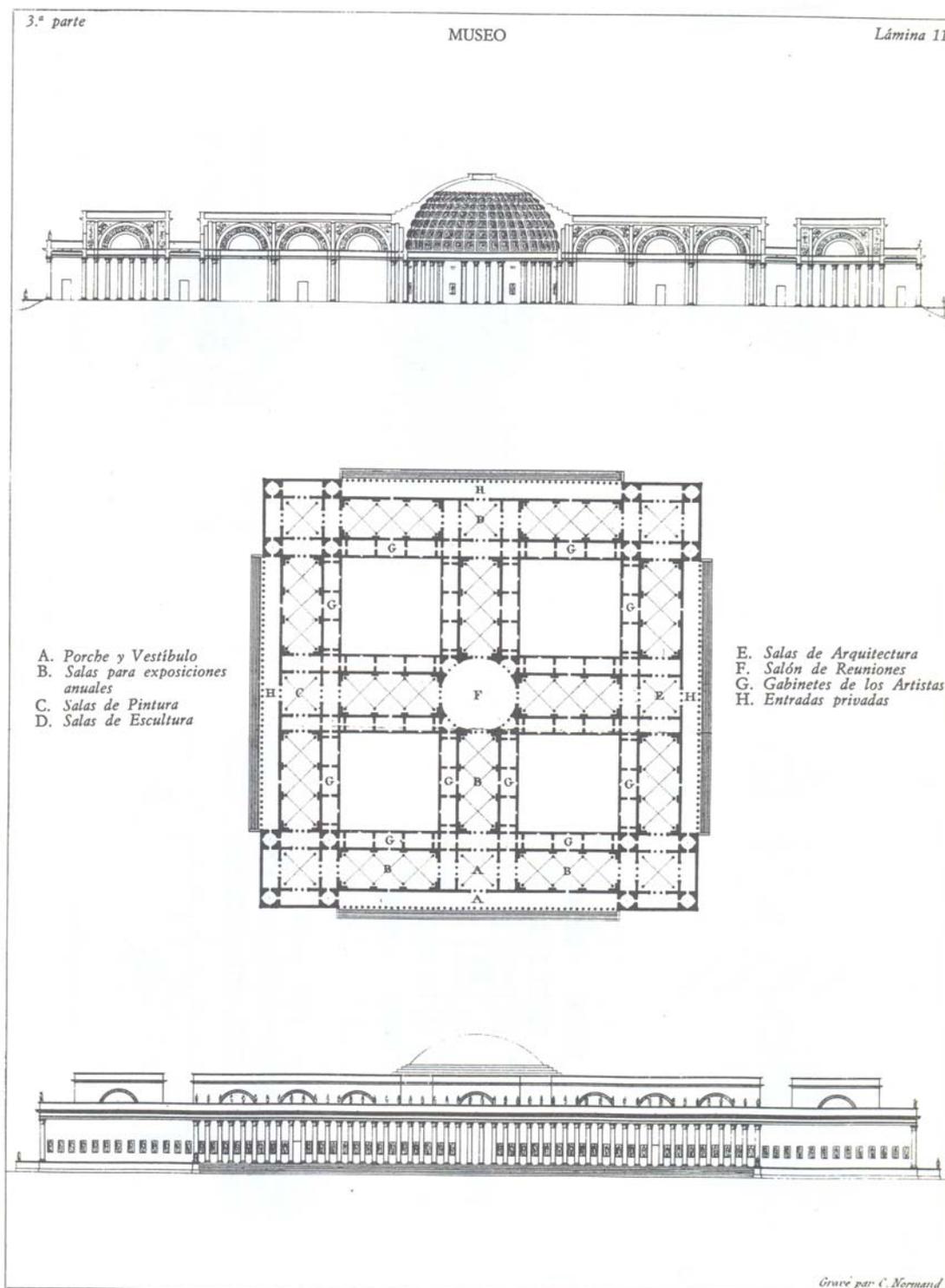


Fig. 9. «El museo ideal», visión modélica de indiscutible influencia para los museos de la primera mitad del siglo XIX: figura contenida en el Précis, que ilustra la visión del museo de Jean-Nicholas-Louis Durand (1802-1805).

complacer a la vista, como consecuencia natural miran al lavado de los dibujos geométricos como algo inherente a la arquitectura; pero si la arquitectura no era en efecto más que el arte de hacer imágenes, al menos sería necesario que estas imágenes fueran verdaderas, que nos presentasen a los objetos tal y como los vemos en la naturaleza: ahora bien, ésta no nos ofrece nada geometrizado; en consecuencia, el lavado de los dibujos geométricos, lejos de añadir algo que clarifique el efecto de estos dibujos, no hace más que enturbiarlos y hacerlos equívocos; cosa que no les hace más útiles, ni tan sólo más capaces de complacer a nuestros ojos.⁵² Durand defendía con esta postura un sistema de signos que no tuviera ambigüedad de lectura⁵³ y esos mismos principios los utilizaría para la representación de su «museo ideal».

Aunque el museo era uno más de los diseños contenidos en su tratado, y el objeto de éste era reflejar el proceso seguido por el arquitecto en el proyecto, la imagen de ese museo tendría enorme influencia, y fue la culminación —o estandarización— de una tipología, en vez de ser el inicio de la búsqueda por encontrar una. « [...] Como tantas otras veces en la historia de la arquitectura, lo que se ofrece como genérico se convierte en específico y concreto, de suerte que muchos de aquellos ejemplos de *combinaisons* y *assemblages* pasaron a ser modelos de trazados de los que los arquitectos europeos se sirvieron durante casi un siglo».⁵⁴

El proyecto de Durand inspiraría a muchos de los arquitectos decimonónicos, y a no pocos de la primera mitad del XX.⁵⁵ Un ejemplo es que durante el último tercio del XIX, se construye en Madrid el Palacio de las Bibliotecas y Museos Nacionales (1866-1892), proyectado por Francisco Jareño y Alarcón, y todavía entonces, la planta reproduce con fidelidad el modelo del *Précis*.

En la prefiguración de los museos iniciales predominó un patrón que recordaba la Grecia antigua, tratando de representar a la vez, el potente valor de la república y la democracia, y todas aquellas ideas de conocimiento e inspiración. Las fachadas, los pórticos, las columnas, la ornamentación

⁵² CALVO SERRALLER, F., ed. *Ilustración y Romanticismo*. Fuentes y documentos para la historia del arte. Vol. VII. 1982, Gustavo Gili: Barcelona, p. 176-178.

⁵³ SAINZ, J. y VALDERRAMA, F., *El dibujo de arquitectura*. 1990, Madrid: Nerea; p. 53.

⁵⁴ MONEO, R. en DURAND, p. XII.

neoclásica, todo sirvió para demostrar el civismo y nobleza del estado y sus reclamos por obtener los valores históricos del imperio romano. La estructura espacial del museo tenía que ser expresión de los ideales de sus promotores. Éste es un rasgo que se mantiene sumamente vigente en la actualidad, y el caso analizado en esta tesis es un claro ejemplo de ello.

1.4 La expresión de la luz en el primer museo construido de Soane, la multipropuesta de Von Klenze al concurso de la Gliptoteca y las representaciones lineales escenográficas del Altes Museum

El primer edificio que se construye de forma independiente como galería pictórica suele decirse que fue la Dulwich Gallery (1811-1814), siendo proyectada por John Soane en Londres, para exhibir la colección privada de Sir Peter Bourgeois, un coleccionista francés, amigo del arquitecto. Este museo —que además funcionaría como mausoleo del propio cliente— adopta el esquema de galería con iluminación cenital; se puede afirmar que es un gran hito en la historia de la tipología, más que por ser el primero, por la maestría que demuestra Soane en el uso matizado de la luz natural; un rasgo que ahora parece común al visitar gran cantidad de museos contemporáneos.

Esta pinacoteca fue proyectada por Soane cuando se encontraba en su etapa de mayor éxito profesional y había adquirido un lenguaje formal propio. La Dulwich Gallery fue tal vez su obra más personal, a la que se dedicó por completo —como se puede comprobar por un sinnúmero de dibujos que se realizaron en el proceso— desde su gestación en 1811 hasta su terminación tres años después.

Los ambiciosos diseños iniciales planteaban un edificio cuadrangular y el museo se desarrolló en torno a esa directriz compositiva. En el primero de los proyectos se mostraban dos versiones de diferentes estilos, tratando de armonizar con la construcción existente, ambas en tensión entre elementos clásicos y góticos. Sin embargo, ninguna fue un éxito. Siguiendo una serie de escritos en los que las plantas se reorganizaron, los planos finales surgieron con un diseño mucho más sencillo y requiriendo una remodelación estilística substancial que constituyó la última fase del proceso. Fue la búsqueda de una

⁵⁵ FERNÁNDEZ-GALIANO, L., *El arte del museo*. AV Monografías, 1998. V-VI(71): p. 4-7; p. 5.

solución menos costosa la que condujo el cambio hacia una versión más sencilla en la que destaca claramente su afirmación de temas clasicistas drásticamente simplificados (Fig. 10).⁵⁶

El diseño final tenía cinco salas principales tomando como modelo la Real Academia de Somerset House, y estudios a todo lo largo de esta sucesión de salas. La Dulwich combina galería y mausoleo en uno, a la manera de las antiguas iglesias medievales que enterraban en ellas a su fundador. El mausoleo se proyecta en la parte de atrás, flanqueado por asilos, su efecto es producto de la sutileza de la decoración griega y de la atmósfera bizantina. Su disposición en el conjunto hace que la fachada más destacable sea precisamente la posterior (Fig. 11). El mausoleo posee una linterna semioculta que proporciona una luz apagada en la cámara del sarcófago para crear el mismo efecto que Soane admiraba en las iglesias francesas.

El sistema de iluminación cenital empleado en el museo fue duramente criticado, aunque se terminaría convirtiéndose en una moda y, con el paso de los años, paradigma de la tipología. Para reflejar esas cualidades de la obra en el proyecto, John Soane trabajaría en su representación pictórica junto con Joseph Michael Gandy; también arquitecto, pero que ejercía como dibujante. Juntos lograrían una serie de seductoras acuarelas con fuerte carácter visual. En ellas se resalta el factor de la iluminación, mediante la apropiada utilización de las variables gráficas de luz y sombra. Soane y Gandy concedían a la luz el papel principal para la configuración del interior, y en este caso, la representación arquitectónica se encuentra en total correspondencia con los conceptos arquitectónicos finalmente ejecutados (Fig. 12).

La Dulwich Gallery era uno de los proyectos más singulares de Soane, por el que nunca cobró y que incluso estaba dispuesto a pagar para completar la realización. Fue un desafío personal que resultó ser la perfecta expresión de su amistad con Bourgeois. Resultado de numerosas fases de diseño, una idea sin mayores pretensiones terminó por ser una de las expresiones más particulares de la arquitectura de Soane y catalogada por muchos como el mayor de sus logros.⁵⁷

⁵⁶ AA. VV., *John Soane*. Architectural Monographs. 1983, London: Academy editions; p. 123.

⁵⁷ AA. VV., *Ibidem*; p. 123.

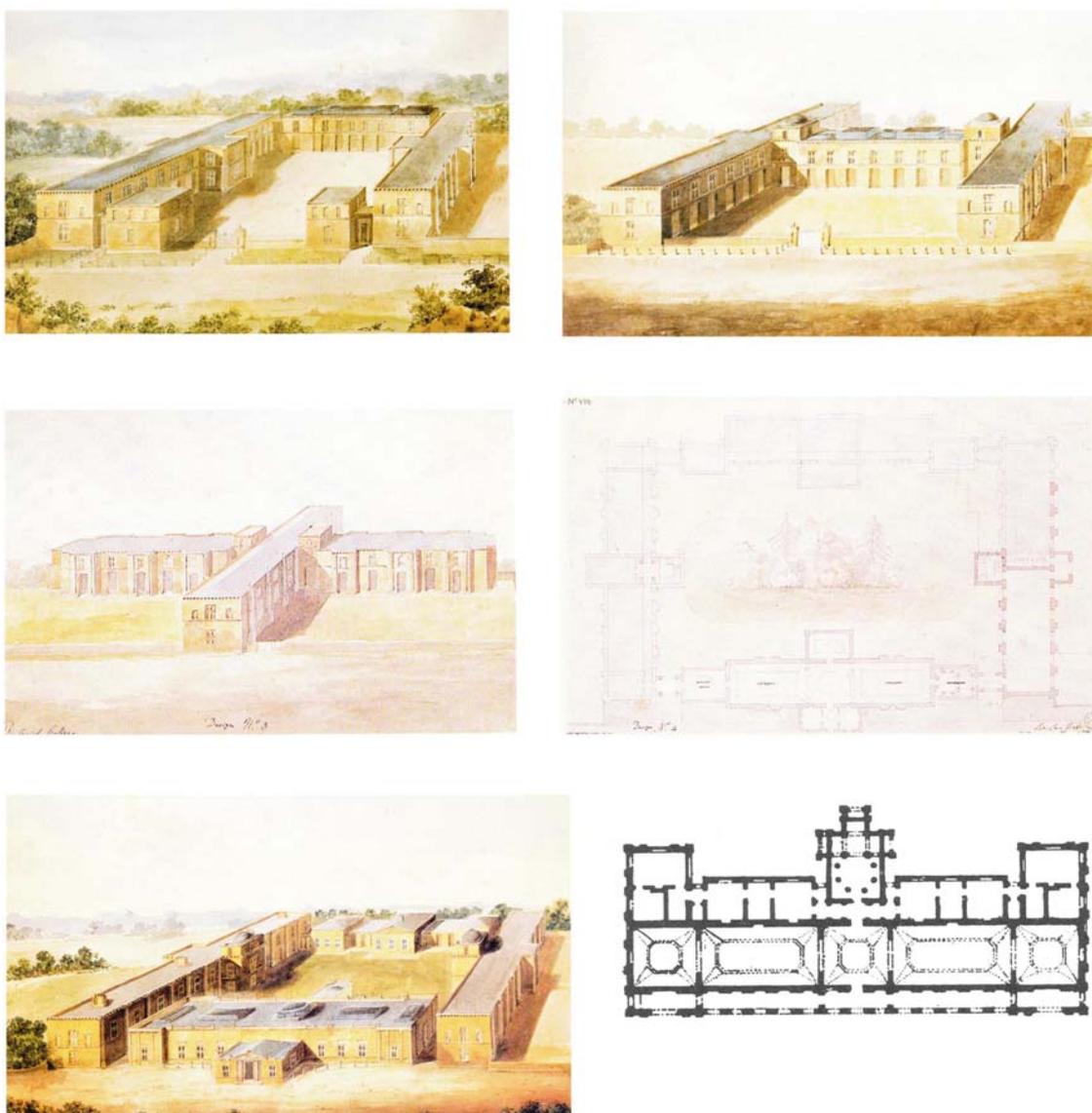


Fig. 10. Cronología de diferentes esquemas para la configuración de la pinacoteca Dulwich: acuarela del 17 de abril de 1811 con la galería en la parte superior de la imagen y el mausoleo junto a la capilla; perspectiva de la misma fecha donde se propone la galería al centro con un edificio en forma de «H»; acuarela del 3 de abril de 1811 donde se propone una planta cruciforme; planta de mayo de 1811 donde por primera vez se da una idea clara del acomodo de la galería, aún se mantiene el mausoleo junto a la capilla; acuarela de mayo de 1811 de donde surge el proyecto final; y la planta definitiva, una versión menos costosa.

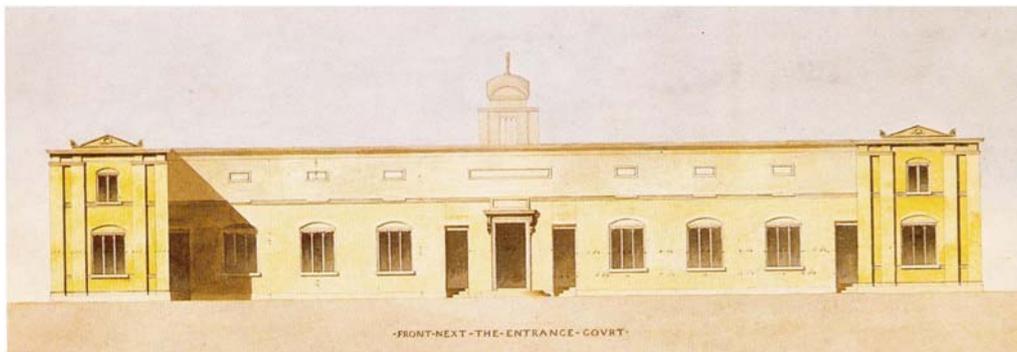


Fig. 11. El mausoleo, parte más relevante del exterior que propiciaba la variedad y el juego entre la masa con la luz y la sombra como un todo: dibujo de la elevación oeste del 29 de julio de 1811 de donde se deriva la versión final; uno de los bocetos realizados por los pupilos de Soane durante la construcción en 1812; perspectiva con la visión final de Soane que incluso hasta 1832 intentaba completar; acuarela probablemente exhibida en la Royal Academy que expresa una imagen más romántica y clásica que la finalmente ejecutada; y vista fotográfica del aspecto actual de la Dulwich Gallery, Londres (1811-1814), de John Soane.

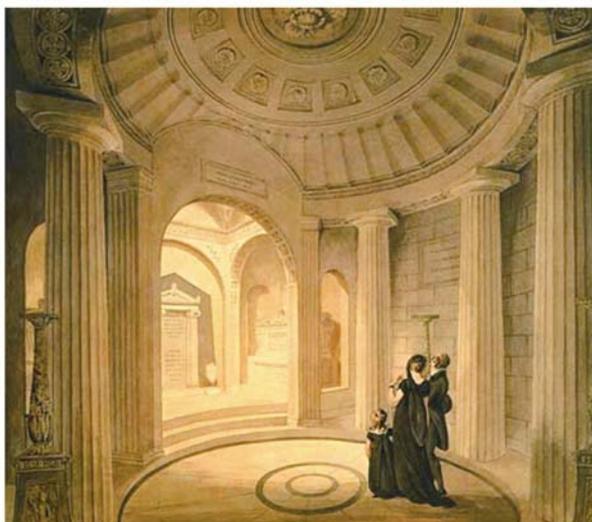
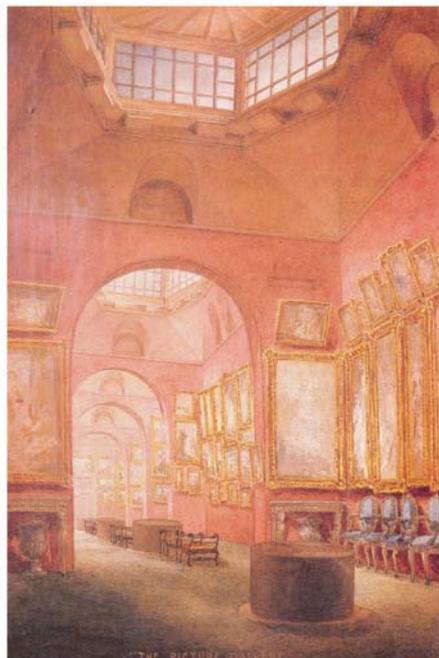


Fig. 12. La pintura a la acuarela como recurso de la representación de una arquitectura bajo el efecto de la luz: Dulwich Gallery, Londres (1811-1814) - John Soane.

Otros museos de inicios del siglo XIX, catalogados como grandes obras de sus autores, son: en Munich, la Gliptoteca (1814-1830) y la Antigua Pinacoteca —Alte Pinakothek— (1826-1830), ambas de Leo von Klenze, y, en Berlín, el Antiguo Museo —más conocido como el Altes Museum— (1823-1830), de Karl Friedrich von Schinkel. Aunque se consideran reinterpretaciones tipológicas del diseño de Durand, se distinguen como proyectos de gran importancia y singularidad.

Estos proyectos fueron controvertidos por la misma innovación que representaban, siendo sus diseñadores parte del grupo de autores alemanes del siglo XIX que, compatibilizaban e incluso frecuentemente amalgamaban, su trabajo arquitectónico con su gran dedicación a la pintura romántica, asumiendo y explotando al máximo su «instrumentalización emotivista de la perspectiva». En ellos la perspectiva adquiere un notable grado de desarrollo, autonomía y personalidad.⁵⁸

El primer proyecto, la Gliptoteca de Munich, destinado para el pueblo bávaro, fue subvencionado por el príncipe heredero de Baviera, Luis I, quien tenía la idea de volver atractiva esta ciudad para los viajeros, y el museo, el primero de la historia dedicado específicamente a la escultura, era una parte importante de ese plan para atraer turismo. En la actualidad, es una práctica habitual el regenerar tejidos urbanos y atraer al turismo con construcciones de envergadura y atractivo arquitectónico.

En 1813, Luis I decía en una carta a Haller von Hallerstein que deseaba conseguir proyectos «de los mejores arquitectos [...] para un edificio apto para la exposición de las obras de escultura. [...] Del más puro estilo griego, con un pórtico de columnas acanaladas de orden dórico».⁵⁹ La Gliptoteca sería uno de los múltiples museos que serían construidos en un desarrollo suburbano de Munich. Estas nuevas arquitecturas ayudaron a impulsar una zona marginada de la capital bávara. La Gliptoteca sería la piedra angular de la Königsplatz, una plaza que conmemoraba la formación de la monarquía en 1806 y marcaba el nuevo acercamiento a la ciudad.⁶⁰

⁵⁸ OTXOTORENA, J.M., *Sobre dibujo y diseño. A propósito de la proyectividad de la representación de la arquitectura*. 1996, Pamplona: T6 Ediciones S.L; p. 86-87.

⁵⁹ PEVSNER, p. 147.

⁶⁰ GIEBELHAUSEN, M., ed. *The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts*. 2003, Manchester University Press: Manchester; p. 5.

Para tan importante realización, se convocó un concurso en febrero de 1814 y el fallo se daría en 1816. El proyecto no estaba aún muy alejado de la arquitectura palaciega, ya que debería tener sala de fiestas y conciertos, cocina y pastelería.

A tan importante concurso participarían Haller von Hallerstein, Karl von Fischer y Leo von Klenze. El proyecto de von Hallerstein contenía un pórtico con ocho columnas, además de un patio interior y una rotonda detrás de éste. El de von Fischer tenía también un pórtico de ocho columnas corintias y una cúpula (Fig. 13). Sin embargo, el proyecto ganador sería el de Leo von Klenze.

La disposición del interior de su proyecto establecía galerías abovedadas en torno de un patio central mostrando, al igual que los otros arquitectos, la evidente influencia de Durand. En cuanto a la configuración del exterior, Klenze presentaría una «multipropuesta» formada por tres proyectos distintos: uno griego, otro romano y finalmente un renacentista.⁶¹

Las tres fachadas presentadas lucen similares en cuanto a proporción y tratamiento gráfico. Sin embargo, a diferencia de los dibujos del *Précis*, aquí se hace un especial hincapié en las sombras y las texturas para dar una correcta idea de las diversas profundidades volumétricas como en el caso de los nichos.

Cada uno de los tres proyectos tenía una cita: la griega de Platón, la latina de Ovidio y una italiana de Tasso. El proyecto romano tiene siete arcos con dos columnas en el interior sosteniendo un cornisamiento, un motivo romano que Ledoux recogió en su *Barrière des Bonshommes*, y que Klenze conocía. El proyecto renacentista tenía también un pórtico, pero éste de doce columnas dóricas romanas y edículos vacíos a los lados. La propuesta griega, que fue la que finalmente se construyó, contenía un pórtico con ocho columnas jónicas, en lugar de dóricas, como lo deseaba el monarca. Klenze logró convencerle de la mayor «agilidad» de este orden (Fig. 14). En la fachada, las columnas son lisas y los muros a ambos lados del pórtico carecen de ventanas, pero tienen edículos de origen renacentista que sirven para alojar esculturas. Este proyecto, desde su idea germinal, seguido por las

⁶¹ PEVSNER, , p. 148.

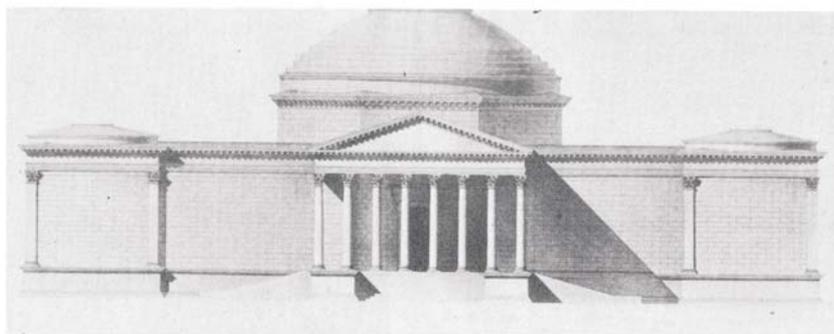
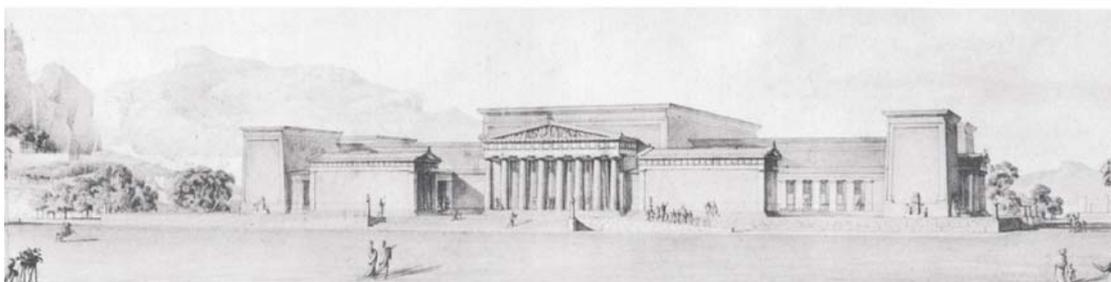


Fig. 13. El concurso para el nuevo museo de escultura, icono de la ciudad y atrayente de viajeros: perspectiva de la propuesta de Haller von Hallerstein, un diseño monumental con un pórtico de ocho columnas; fachada de von Fischer con la rotonda como elemento dominante; y perspectiva de von Klenze donde se ilustra la mirada del viajero conforme se aproxima al «templo de la escultura». Gliptoteca de Munich (1814-1816).

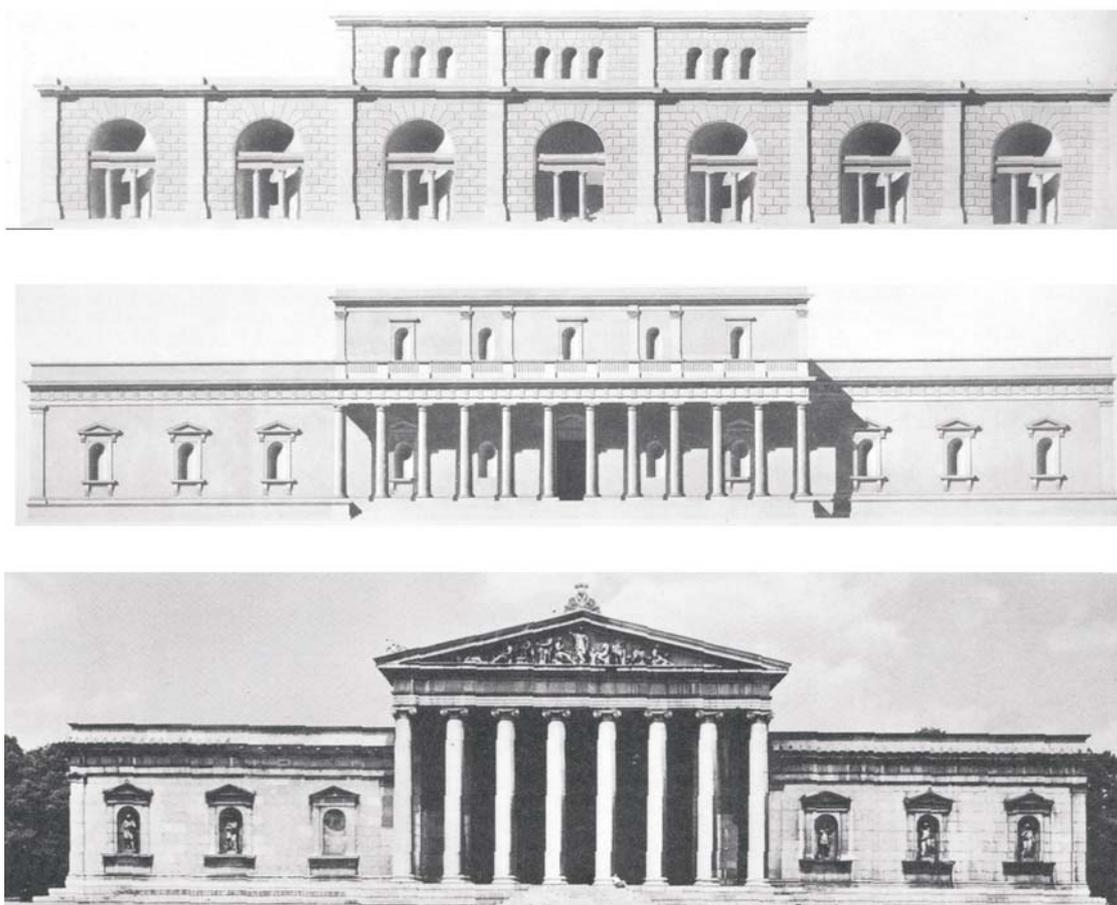


Fig. 14. La «multipropuesta» de Klenze. Presentación de diferentes opciones de aspectos exteriores que hacían más versátil su participación al concurso: fachadas correspondientes a los proyectos romano, renacentista y griego para la Gliptoteca de Munich (1814-1816) de Leo von Klenze.

decoraciones y acabados interiores, y hasta el acomodo de la colección, estuvo sumido en la completa polémica.⁶²

Y es que, en todos los museos públicos de principios del siglo XIX destaca el exceso de colores y decorado. Como bien ha señalado J.M. Montaner, con estas edificaciones se inicia la controversia entre conservadores de museo y arquitectos sobre las cualidades que debería de tener el contenedor; una eterna disputa que está más que viva en el momento de esta investigación. Sin embargo, quizás esa misma abundancia de recursos ornamentales les ha asegurado una vigencia mayor. «Estos primeros museos, convertidos hoy en monumentos históricos, no son nada neutros, sino que son “cajas decoradas” que protegen con su ornamentación los objetos a exponer. Y es precisamente la alta definición formal de estos contenedores lo que les ha otorgado su capacidad de permanencia (Fig. 15)».⁶³

Casi simultáneamente, las controversias de Munich se reprodujeron en Berlín, donde Karl Frederich Schinkel, destacado arquitecto, escenógrafo, pintor y dibujante, proyectó y construyó el Altes Museum. Este museo berlinés combinaba una orientación eminentemente educacional con una localización privilegiada a un costado del palacio real. Schinkel ya planteaba el emplazamiento como elección eventual en un memorándum en enero de 1823. El proyecto fue aprobado en abril del mismo año, después de su consideración por parte del rey; finalmente se grabó y publicó en 1825.⁶⁴

Anteriormente, Schinkel —a escasos diecinueve años de edad— había realizado un proyecto de museo utópico. Este proyecto del año 1800, tenía claras influencias de su maestro Gilly y de la arquitectura de Ledoux, carece de ventanas al exterior y proponía dos patios en su interior y dos rotondas. Pero para el diseño del Altes, Schinkel utilizó la mitad del modelo de Durand, incluyendo la rotonda con cúpula y la columnata.

Sin embargo, entre el «museo ideal» y el proyecto del Altes Museum existen marcadas diferencias. Por una parte, Schinkel dibuja un capitel jónico

⁶² *Ibidem*, p. 149-151.

⁶³ MONTANER, J.M., *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*. 1994, Barcelona: Gustavo Gili; p. 7.

⁶⁴ PEVSNER, p. 151.

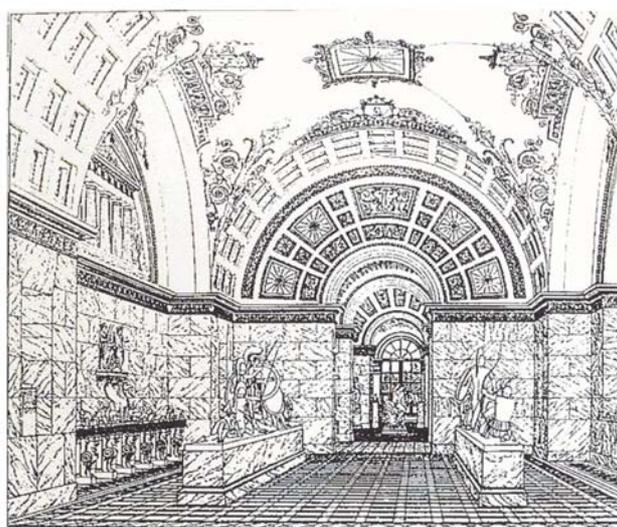


Fig. 15. La decoración excesiva del contenedor. Inicio de una eterna disputa entre profesionales del museo: acuarela, perspectiva lineal y fotografía del interior. Glyptoteca de Munich (1814-1816) - Leo von Klenze.

sumamente detallado en la sección del Altes, y lo repite con suma destreza en una perspectiva interior de la zona del balcón. Este capitel se corresponde con el que se erige en el Erecteión de la Acrópolis. En cuanto al basamento de la columna, Schinkel toma como modelo el templo de Atenea Polias en Priene, ya que «este tipo de basamento es más delicado y más apropiado para el orden jónico que el basamento que es normalmente utilizado».⁶⁵ Por otra parte, para Durand la cuestión del detalle de los órdenes era un tema sin mayor importancia, un aspecto que debía ser definido hasta que se tuviera terminada la totalidad del trazo de la composición (Fig. 16).

De cualquier manera, es sabido que Durand utilizaba preferentemente el orden corintio de la arquitectura romana, aprendido de su maestro Boullée y de otros arquitectos franceses de finales del siglo XVIII. Mientras que en el caso de Schinkel la arquitectura griega tomaba un rol ejemplar. «Si uno puede preservar el principio espiritual de la arquitectura griega, transportándolo en términos de las condiciones de nuestra propia época... entonces uno puede encontrar tal vez la más genuina respuesta a nuestra discusión».⁶⁶ La serie de dibujos de arquitecturas utópicas de Schinkel donde representaba formas imaginarias de la antigua Grecia parece haber sido un lugar para la experimentación que, con el tiempo, le ayudaría en la proyectación del Altes Museum: «[...] Un libro de texto tridimensional del lenguaje clásico de la arquitectura».⁶⁷

El Altes llevó a la realidad esas extensiones de largas columnatas tan indiscriminadamente plasmadas en el papel por los arquitectos de la Revolución Francesa.⁶⁸ Como lo decía Schinkel, esta «pantalla de columnas» se colocaba con el objetivo de impresionar al visitante: «El sitio requería un edificio sumamente monumental. Por lo tanto, preferí un orden gigante en vez de dos expresiones individuales para los dos niveles principales... El edificio rodeado por sus cuatro lados por el entablamiento jónico o el vestíbulo con columnas jónicas, con pilastras jónicas en las cuatro esquinas, forman una

⁶⁵, K. F. Schinkel citado en SNODIN, M., ed. *Karl Friedrich Schinkel: A universal man*. 1991, Yale University Press: London; p. 32.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁶⁷ SEARING, H., *New American art museums*. 1982, New York: Whitney Museum of American Art; p. 19.

⁶⁸ PEVSNER, p. 151.

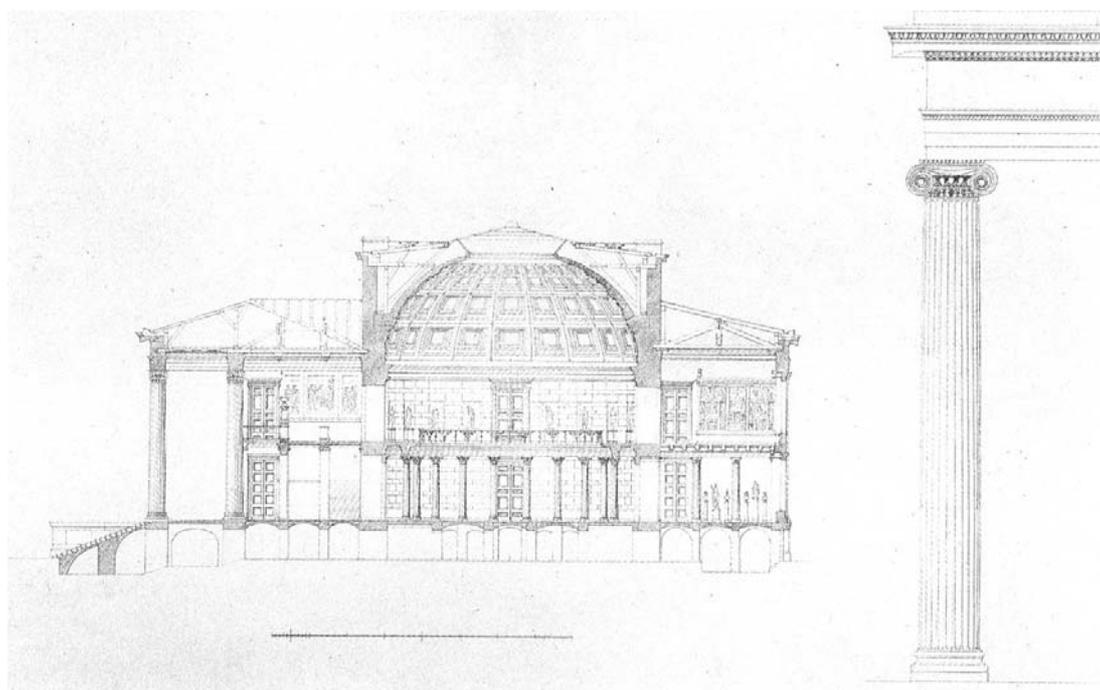


Fig. 16. El esmerado detalle en las columnas del nuevo «templo del arte»; elemento de gran importancia en el diseño: sección del Altes con el detalle de la columna jónica y vistas fotográficas de los modelos de donde se compone la columna de Schinkel: capitel de la fachada norte del Erecteión y basa de la columna del templo de Atenea Polias en Priene. Altes Museum, Berlín (1823-1830) - Karl Frederich Schinkel.

simple pero importante estructura en la cual se insertan los dos niveles de forma subordinada». ⁶⁹

Su imponente fachada y su amplio vestíbulo incitaban a los visitantes desde el Lustgarten a acceder al nuevo «templo del arte». Es posible distinguir desde el exterior, por detrás de la columnata, una doble escalera real necesaria por la distribución del edificio en dos niveles. Si Schinkel hizo de su escalera un motivo externo e interno, es decir, si es visible desde fuera a través de la columnata y de la segunda columnata más corta detrás de la primera, y si esta escalera queda más retraída con respecto a las salas de exposición a ambos lados, es porque quería hacer una composición en dos plantas que quedara patente a primera vista. ⁷⁰

La planta baja fue destinada a antigüedades mientras que en el primer piso se narraba la historia de la civilización mediante un desarrollo pictórico cronológico. «Aquí la galería se distingue por su sistemática proyección sobre todos los periodos de la pintura». ⁷¹ Además en este primer piso existe un balcón desde donde se puede observar una excelente panorámica de la ciudad.

Con esta concepción de museo, Schinkel trajo una nueva institución burguesa frente a frente con el palacio real, donde la monarquía acostumbrada al goce personal e íntimo del arte se veía de pronto en contacto con el público.

Localizado a un costado de la catedral y próximo al arsenal y a la universidad, en la isla del Spree, el museo fue inicialmente situado y proyectado para servir a los objetivos que, en una ocasión el filósofo berlinés Hegel, había atribuido al templo de la Grecia antigua: «entre estas columnas sencillas y dobles que guían hacia el espacio abierto, vemos a la gente moverse con libertad, en grupos o en solitario [...] En este sentido el templo parece simple y grande, pero a la vez sereno, abierto, y placentero; en la medida en que el edificio completo es apto para ofrecer un lugar para pasear, para reunir, para llegar e ir con voluntad». ⁷²

⁶⁹ SNODIN, ed. , p. 34.

⁷⁰ PEVSNER, p. 152.

⁷¹ W. Von Humbolt citado en *Ibíd.*; p. 152.

⁷² FORSTER, K.W., *Guggenheim Bilbao Museoa*. 1998, Stuttgart/London: Axel Menges; p. 6.

Esta ambivalencia del museo quedaba diferenciada desde la misma representación gráfica del proyecto. Schinkel, a diferencia de Durand, no sólo utilizó la proyección ortogonal, sino que era un verdadero amante de la perspectiva, en la que daba su toque de singularidad al realizarlas como verdaderas «narrativas gráficas». En la perspectiva exterior del Altes se reproducía el cambio del paisaje con el nuevo edificio monumental insertado en él, ilustrando los deseos del rey: un edificio que pareciera nacer de las aguas del río Spree. (Fig. 17). Como es común en la obra gráfica de Schinkel, la vista perspectiva no alinea la fachada principal con el plano de cuadro —el observador está situado al otro lado del río—, sino que expande la visión para dar una idea del entorno tanto natural como artificial y permite una visión añadida del aspecto lateral del museo. En la misma imagen se distingue una dosis de contenido social, no se niega lo cotidiano. Se representa a diversos hombres del pueblo trabajando en el río Spree, pero, estos mismos pescadores observan la nueva configuración del paisaje y conversan sobre él, se les representa como espectadores de los cambios, trabajadores que ahora se les brinda una incipiente identidad ciudadana.

Para la representación del interior, Schinkel realizaría perspectivas completamente lineales y desprovistas de cualquier otra variable gráfica. Los dibujos del arquitecto alemán son reconocidos entre los mayores logros de la representación lineal de la arquitectura.⁷³ Analizando una perspectiva interior, situada en el segundo nivel del museo, se observa que mientras algunos visitantes fijan su atención en los cuadros, un visitante se toma tiempo para observar entre un bosque de columnas una panorámica de la ciudad, siendo ésta una parte importante de la imagen. Las dimensiones de las columnas crean una conexión metafórica con árboles y el efecto visual es similar a la *Sala delle Prospettive* (1508-1511) de Baldassarre Peruzzi y recuerda un dibujo en perspectiva que Schinkel había realizado varios años atrás para una «sala con columnas con vista al mar» (1802).

Retomando la perspectiva interior del Altes, el agrupamiento de figuras humanas captadas en el momento de quedar maravilladas ante las exposiciones pictóricas o inmersas en una íntima conversación mientras caminan por el edificio, actúan como personajes en un escenario que se

⁷³ SAINZ y VALDERRAMA, p. 151.

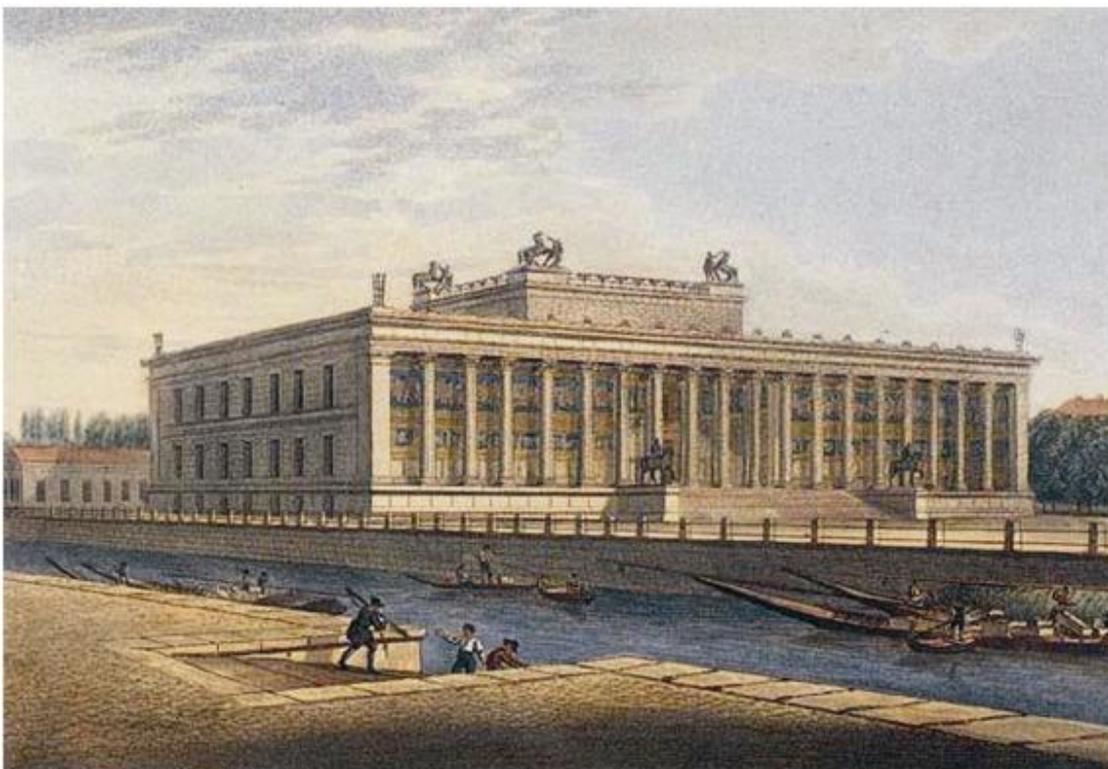


Fig. 17. El Altes, un museo construido hacia la ciudad: representación pictórica de la nueva configuración del paisaje berlinés con su correspondiente impacto social, y vista fotográfica del aspecto actual del Altes Museum, Berlín (1823-1830) de Karl Frederick Schinkel.

posicionan en el lugar del espectador. Se distinguen rasgos de teatralidad en los dibujos de Schinkel, es evidente que aflora el pasado del arquitecto en el campo de la escenografía. El minucioso dibujo de las columnas, la detallada decoración del techo, y la vestimenta y actitud de las figuras humanas, crean una interior museístico que se percibe aún muy cercano al de un palacio real (Fig. 18).

La distinción entre la representación del interior y del exterior, y de la técnica gráfica empleada en la labor, se corresponde con el peculiar manejo de la forma arquitectónica que hace Schinkel, la cual bien produce ciertos efectos de tipo lineal y astringente o, por el contrario, pintorescos y poéticos. Basta ver el contraste entre la distribución simétrica de la fachada —y su larga columnata— con el sublime interior de la rotunda, emulando al Panteón de Roma (Fig. 19).

Schinkel, de forma brillante, inauguró un edificio con una doble función:⁷⁴ por una parte, el acceso público al arte y, por otra, crear un punto de observación donde la panorámica de la ciudad asumía una nueva coherencia y significado, relacionando a la ciudad con el museo. Ya no se trata sólo de un diseño hacia adentro, sino también hacia afuera. Una definitiva influencia para arquitecturas museísticas futuras, ya que se podría pensar que el origen del museo-espectáculo está en ese «construir hacia la ciudad».

1.5 Del esbozo al detalle estructural: el Crystal Palace, el precedente del moderno contenedor museístico

Como se ha intentado mostrar, mientras que la historia del coleccionismo de arte es antigua y complicada, el museo es una institución relativamente nueva, con apenas poco más de dos siglos de cambios radicales. Así, los museos encontraron su identidad inicial en la casa del tesoro real y en las colecciones privadas de antigüedades. Gradualmente se expandieron para acomodar una mayor cantidad de objetos, y para dar acceso a una mayor cantidad de gente durante el siglo XIX; pero es tiempo después cuando toman un lugar determinante dentro del desarrollo cultural. El

⁷⁴ En el verano de 1829 el museo terminado fue abierto al público sin colección; iniciándose el cuestionamiento de qué papel desarrolla el arte, si a la gente le basta con contemplar la arquitectura. A lo largo de la tesis se observarán otros casos.

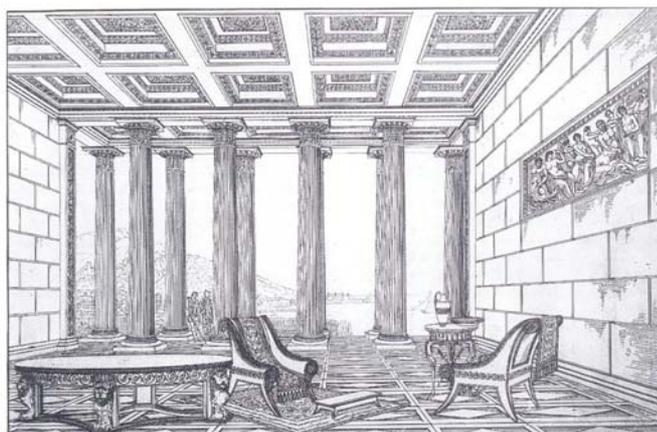
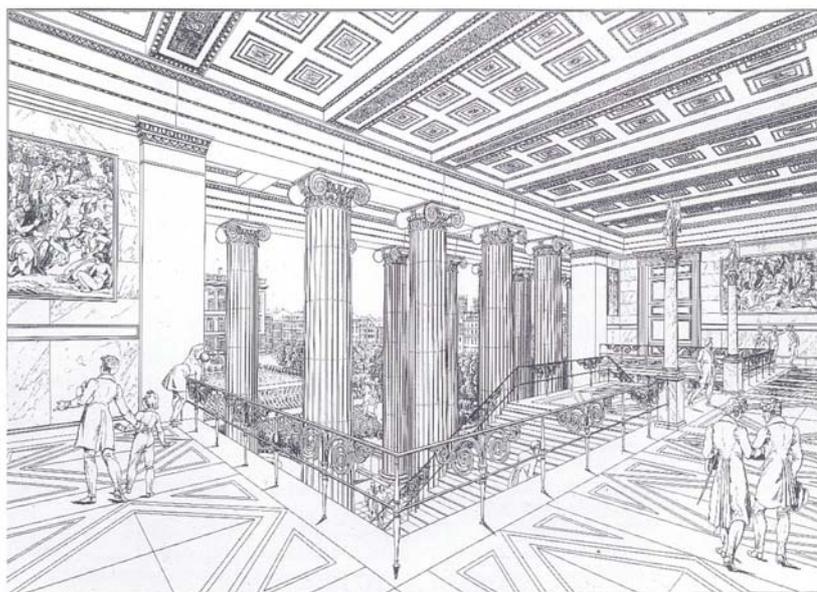


Fig. 18. El Altes, entre la panorámica de la ciudad y la narrativa pictórica: perspectiva interior de marcada teatralidad del Altes Museum de Berlín (1823-1830), donde se ilustra el área del balcón con columnas; una escena de apariencia similar al dibujo de «sala con columnas con vista al mar» (1802) y a la Sala delle Prospettive de Peruzzi (1508-1511).

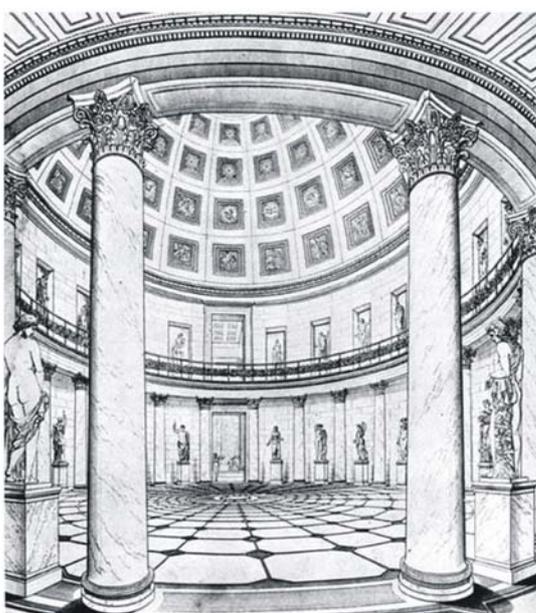
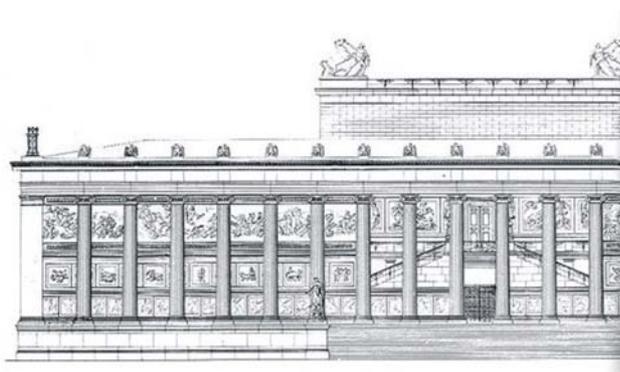


Fig. 19. Entre el efecto lineal y el efecto poético: dibujos de Schinkel de la fachada y de la rotonda del Altes Museum, y vistas fotográficas del referente construido. Altes Museum, Berlín (1823-1830) - Karl Frederick Schinkel.

concepto de museo durante el siglo XIX fue modernizado para darle su rol prioritario como civilizador, alejándolo del esplendor de la realeza y acercándolo al público con un objetivo educador y de regulador social.

Junto a los mencionados proyectos de Boullée, Durand, Soane, von Klenze, y Schinkel, también merece una mención especial la Galería del Louvre, inaugurada como museo público en 1793, es producto de la adecuación de un palacio real como área de exposición para el recreo artístico y la pedagogía histórica. En definitiva, aunque en su origen el edificio no fue concebido para fines museísticos, ha sido influencia permanente y poderosa para los arquitectos de museos.

Un importante fenómeno para la metamorfosis de los espacios expositivos surge a mediados del siglo XIX, se trata de las exposiciones universales. Estos importantes acontecimientos encuentran su origen en las exposiciones temporales de la Edad Media, eventos como los carnavales, la fiesta barroca, los arreglos de cruces del 3 de mayo, el teatro o el circo. Existe una vinculación entre la diversión y lo festivo en un espacio efímero no sacralizado. De estos montajes temporales surgen las exposiciones universales, que se convertirían en emblema del triunfo de la burguesía. La necesidad popular de espectáculo y diversión va a ser encaminada en estos grandes eventos hacia un lugar intermedio entre la feria barroca, donde se exponía lo sobrenatural, lo extraordinario y lo grotesco; y los museos, aún reservados a la cultura de las élites. Las exposiciones eran el símbolo del poderío local, ocasión de exhibir las grandes obras tecnológicas y mostrar al mundo el engrandecimiento de las ciudades.

La primera fue la Gran Exposición Internacional de Londres de 1851, en la que se exhibiría el poderío industrial británico buscando superar el antecedente de la Exposición Nacional de París de 1849.⁷⁵ En palabras del Príncipe Alberto: «La Exhibición de 1851 es para darnos una verdadera prueba y una imagen viviente del punto de desarrollo al que toda la humanidad ha llegado. Será una imagen de “paz, amor y apoyo entre los individuos y entre las naciones”».⁷⁶

⁷⁵ *Exposition Nationale des produits de l'industrie agricole et manufacturière.*

⁷⁶ MCKEAN, J., *Crystal Palace : Joseph Paxton and Charles Fox.* Architecture in detail. 1994, London: Phaidon; p. 9.

En 1850, el comité organizador convocó un concurso internacional para construir un edificio expositivo temporal que fuera expresión del evento para el que fue creado, ya que para ellos « La aceptación o adopción de cualquier diseño en particular sin competición no se encuentra en el espíritu de la naturaleza de la empresa. [...] No existe un objeto para ser exhibido tan peculiarmente adaptado para la competición como el diseño y construcción del vasto edificio por sí mismo. La habilidad en la construcción, la economía en la construcción y la rapidez en la construcción traerían a la vista todos aquellos recursos por los que Inglaterra se distingue». ⁷⁷ Como se puede ver, por primera vez se diseñará un espacio expositivo con la premisa de ser «el primer objeto que se exhibe a sí mismo», un fenómeno común en los museos contemporáneos.

Para el popular concurso se recibieron doscientas cuarenta y cinco propuestas. Finalmente, de entre la multiplicidad de esquemas, se otorgaron dieciocho menciones honoríficas, y se galardonaron dos diseños, el de Richard Turner y el de Hector Horeau.

El proyecto de Turner proponía una estructura de hierro y vidrio que describía un enorme arco de más de sesenta metros de anchura. En la parte central un pequeño tranvía transportaría a los visitantes alrededor. Además, proponía un transepto de forma arqueada con un domo en el cruce. Por otra parte, Horeau, un arquitecto graduado de la École des Beaux Arts de París, proponía un esquema de apariencia más ligera y esbelta, el cual incorporaba un crucero repleto de árboles maduros. Los elementos de hierro estaban espaciados considerablemente y era bastante ancha su sección. En el exterior, se muestra que partió de la sección para el desarrollo de la forma

Ambos arquitectos proponían en las techumbres grandes áreas opacas separadas por largas tiras de madera colocadas a gran altura, las cuales parecían unos elegantes costillares curvos. No se mencionaría un ganador definitivo por lo costoso de sus proyectos y las dudas generadas en cuanto al limitado periodo de ejecución. Tiempo después, el propio comité organizador de la exposición supervisó la realización de otro proyecto diferente, suma de los conceptos más relevantes contenidos en los dibujos de

⁷⁷ Ibidem, p. 9.

los concursantes, una especie de «lluvia de ideas» gráfica. El edificio sería de ladrillo, con un domo de hierro y sería permanente. Finalmente terminó siendo desechado por ser demasiado costoso y catalogado como poco estético (Fig. 20).

Es así como Joseph Paxton, un jardinero y constructor de invernaderos, aparece en escena. Ante las dificultades del comité para realizar algún proyecto, Paxton se ve interesado en realizar una propuesta y convence a los miembros de la Comisión Real que le den una oportunidad.

Mientras presidía un tribunal disciplinario de un ferrocarril en Derby, el 11 de junio de 1850, Paxton dibuja el primer esbozo del alzado del testero y de la sección transversal. Haciendo honor a la espontaneidad de estos dibujos germinales, los cuales usualmente se encuentran plasmados en los lugares más inverosímiles, Paxton realiza múltiples anotaciones sobre una almohadilla de papel secante en el tribunal. Un colega le dice —refiriéndose a las cuestiones del tribunal: «Como obviamente habrás notado la totalidad de la evidencia [...]. Tomaremos la decisión que tu aconsejes». Y Paxton contesta: «De hecho, conozco el caso por completo». Y añade: «Esto», sosteniendo el papel, «es un diseño para la Gran Exhibición Industrial que se celebrará en el Hyde Park».⁷⁸

El boceto inicial de Joseph Paxton para concebir este espacio se encuentra entre los más famosos de la historia, y es uno de los ejemplos más puros de expresión artística, mitificado por el mismo autor al afirmar que: «La parte más excepcional conectada con el Crystal Palace [...] es aquel boceto en el papel secante que indica las cualidades principales del edificio como ahora se erige, tanto como los dibujos más terminados que se han hecho desde entonces (Fig. 21)».⁷⁹

Finalmente, Paxton promete tener un juego completo de dibujos en diez días, y una vez terminado el anteproyecto y tras varios viajes y reuniones, su publicación en la prensa y la polémica aceptación popular, la Comisión Real elige su propuesta por encima del diseño de un comité furioso.

⁷⁸ Ibidem, p. 13.

⁷⁹ Ibidem, p. 13.

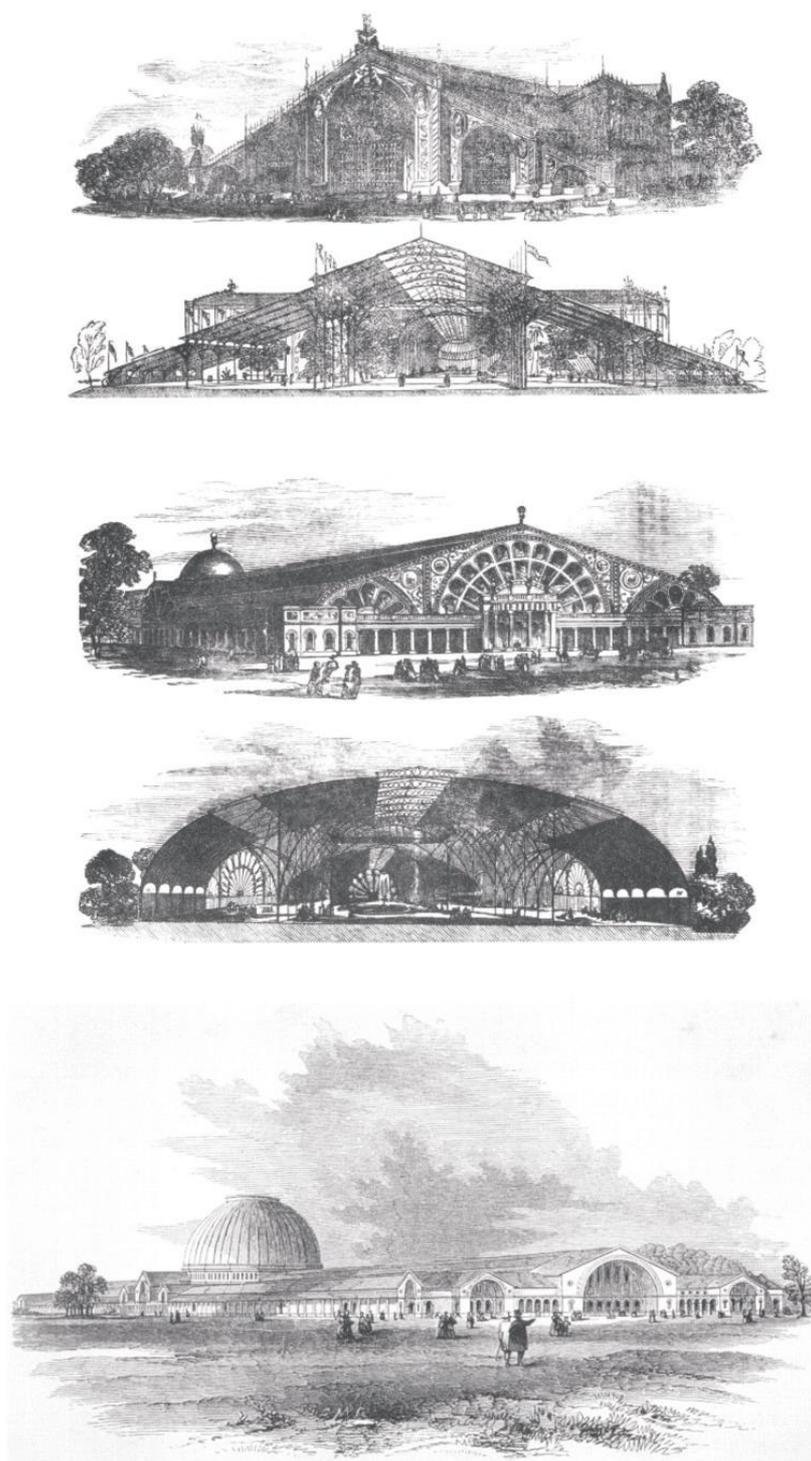


Fig. 20. Las propuestas no realizadas para el edificio de la Expo de Londres 1851: perspectivas arquitectónicas en acuarela —de sección y del alzado— de los proyectos de Hector Horeau —de forma triangular con apariencia ligera— y de Richard Turner —con su forma de arco de más de sesenta metros—; y acuarela del proyecto del Comité, utilizada para la publicación de su desafortunada propuesta. Concurso para el edificio de la Exposición de Londres (1851).

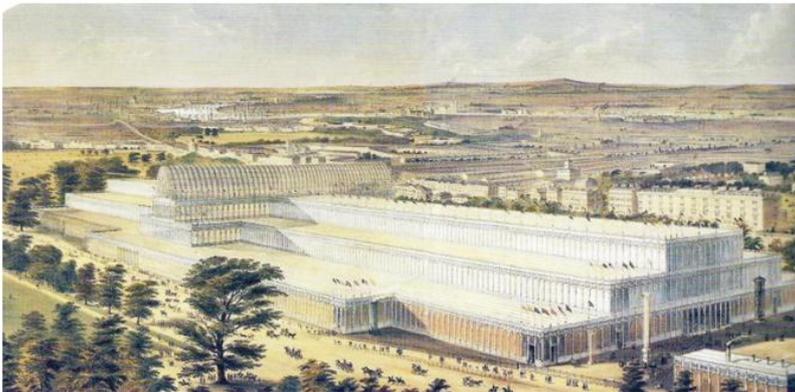
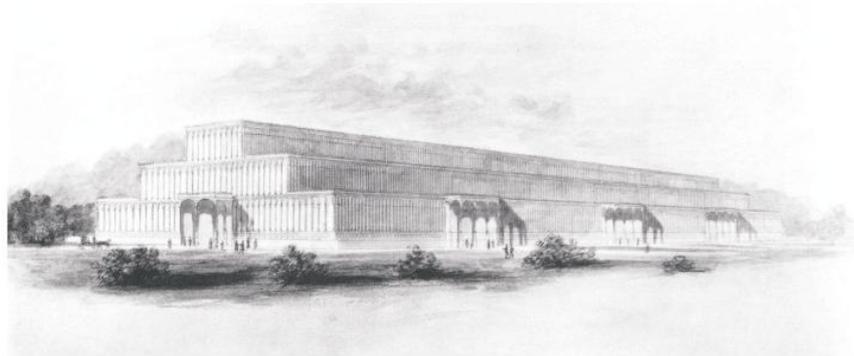
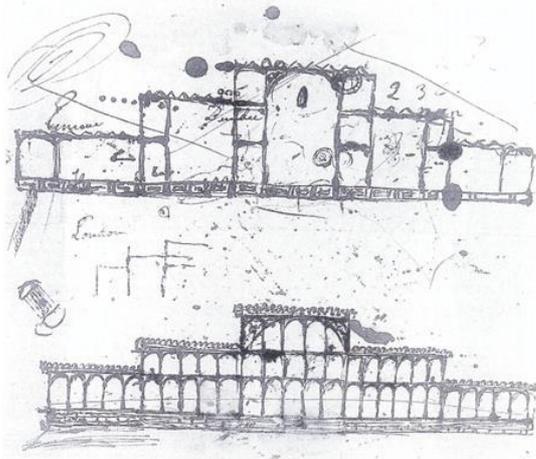


Fig. 21. Del boceto a la perspectiva pintada. Crystal Palace, Londres (1850) - Joseph Paxton.

Su afortunada elección permitiría a Paxton construir uno de los principales precedentes del museo moderno: el Crystal Palace, una gran estructura de hierro y vidrio para la exhibición de múltiples y variados objetos, que representaba el polo opuesto del debate museístico. Un espacio homogéneo, transparente y neutro que servirá de modelo para algunos de los museos más importantes de la segunda mitad del siglo XX.⁸⁰ Como dice Richard Lucae, crítico del siglo XIX, con el Crystal Palace: «No existe más un verdadero interior o exterior, la barrera erigida entre nosotros y el paisaje es casi etérea. Si imaginamos que el aire puede ser vertido como un líquido, entonces tendrá, aquí, una forma sólida, una vez removido el molde en el que fue vertido. Nos encontramos dentro de un segmento recortado de atmósfera. Es, en mi opinión, extremadamente difícil de llegar a tener una clara percepción del efecto de forma y escala en este espacio incorpóreo».⁸¹

El Crystal Palace fue construido en sólo nueve meses, criticado e incluso negado como arquitectura, a pesar de su impactante efecto estético. Un espacio innovador para la época que ha sido interpretado de diversas maneras; su estructura de hierro y cristal desarrollaba el gusto megalómano que se derivó de la tendencia sublimista del primer Romanticismo, que encuentra ahora una forma de realización que va a exaltar las virtudes del progreso. Los resistentes elementos de hierro fundido, fabricados en serie y de fácil ensamblaje, permitieron elevar y prolongar de forma colosal la nave central a base de módulos regulares, y especialmente el crucero, formando tres niveles en altura. El Cristal Palace fue un verdadero corolario de los fundamentos de composición del *Précis* de Durand; su planta arquitectónica se proyectó sobre una cuadrícula y se privilegió la expresión del proceso constructivo como sistema por encima de la forma. Cada elemento estructural, cada tornillo, cada tuerca, se dibujó intensivamente en siete días, en jornadas de dieciocho horas, pero ese mismo empeño en el detalle fue el secreto de su exitosa realización dentro del presupuesto y tiempo planeados. Paxton con el Crystal Palace sienta las bases de la construcción en serie.

Si entre 1800 y 1850 se desarrolló una época de innovación que abarcó de Durand a Paxton, y que incluyó a Soane, Von Klenze y Schinkel; tras Paxton, habrá que esperar un siglo para que se reanude el ímpetu

⁸⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO, *El arte del museo.*, p. 5.

⁸¹ R. Lucae citado en MCKEAN, p. 32.

innovador. De hecho, la eclosión de los museos durante la primera mitad del siglo XIX no conoce otro momento de fervor hasta la segunda mitad del XX. Los cien años intermedios contemplan un flujo regular de realizaciones, pero la importancia cualitativa de las mismas no son comparables a los de las obras de los periodos inmediatamente anterior y siguiente.⁸²

Durante la misma primera mitad del siglo XIX, además de los cambios en la arquitectura museística, los museos se van especializando —arte, arqueología, ciencias naturales, etc.— y se va perfeccionando uno de los contenidos arquitectónicos centrales del museo: la iluminación natural, ya sea a través de ventanas laterales, lucernarios cenitales, cúpulas con óculos, linternas, etc.⁸³

Paulatinamente, los museos que eran considerados lugares de contemplación, donde los trabajos de arte se seleccionaban rigurosamente para posteriormente ser objeto de la admiración del público, con el transcurso del tiempo, comenzaron a renovar sus colecciones recibiendo obras de fotografía, cine y video; los museos iniciaron, desde este importante aspecto, la renovación de su tradicional identidad.

En el siglo XX, un nuevo tipo de exhibición inspirado en la experiencia de las exposiciones universales del siglo XIX se hizo realidad. Las exhibiciones a préstamo aparecieron en escena, emocionando al público con su naturaleza teatral y sus frecuentes objetivos nacionalistas. A pesar de parecer raras y efímeras en un principio, las exhibiciones temporales transformaron por completo el museo moderno y permanentemente alteraron la percepción del público del arte en general.⁸⁴

Únicamente una pequeña parte de museos se mantuvo al margen de este fenómeno, rehusando el préstamo de obras y exhibiendo únicamente sus colecciones permanentes, mientras que las exhibiciones especiales se han convertido en la forma mediante la cual los museos mantienen el interés del público. Lo que ha sucedido, en efecto, es contradictorio al objetivo inicial del museo. Ya no es la misión primaria el realzar el valor exclusivo y seleccionado de trabajos de arte; por el contrario, ahora se muestra y se propaga una gran variedad de trabajos que inclusive pueden competir entre sí. El museo ya no

⁸² FERNÁNDEZ-GALIANO, *El arte del museo.*, p. 5.

⁸³ MONTANER, p. 8.

⁸⁴ FORSTER, p. 6-7

es una bodega de los valores más apreciados de una sociedad, sino un objeto fuera de tiempo y lugar donde su historia ha sido adecuadamente capturada por «narraciones oficiales» y escrita por las mismas instituciones. Se reveló como una institución vital en la formación de ideologías, categorías e identidades, perpetuando mitos nacionales o proveyendo un basamento cultural para el orden socio-político.⁸⁵

Todos los cambios que sufrió la institución no dejaron las formas de los edificios inalterada. Si los museos fueron concebidos inicialmente para exhibir trabajos individuales, pronto comenzaron a presentar gran cantidad de obras especializadas, asumiendo gradualmente una identidad cada vez más cercana a la del teatro, donde se representan diferentes espectáculos periódicamente en el mismo recinto.

Hoy, los museos de arte son objeto de un escrutinio intenso: académico, corporativo, gubernamental y periodístico. Albergan un espacio sujeto a los crecientes excesos de la modernidad y de toda su ambigüedad, disfrutando un crecimiento global sin precedentes que también se ha transformado más allá de los límites de lo museológico que fueron conformados en la edad moderna.⁸⁶ Los museos se han convertido en espacios de exhibición de trabajos artísticos de lugares diversos, ensamblados de acuerdo a diferentes ideas y estándares museográficos, y desplegados por una corta temporada para continuar su travesía por diferentes ciudades. De esta manera, instituciones como la Fundación Guggenheim —objeto de esta investigación— poseen una colección permanente en cada una de sus sedes y otra parte itinerante; además de realizar préstamos recíprocos con otros organismos museísticos, que como se verá más adelante, incluso ha llegado a establecer espacios de exhibición en sociedad.

Estos cambios dramáticos que han transformado los objetivos del museo no ponen en crisis sus orígenes, pero ciertamente han cambiado la naturaleza de sus operaciones. El mantenimiento de colecciones permanentes y las frecuentes modificaciones de su acomodo permanecen como el objetivo principal de muchas instituciones. Como dice Nick Prior:

⁸⁵ PRIOR, N., *Museums and modernity: art galleries and the making of modern culture*. 2002, Oxford: Berg; p. 9.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 8.

«Entre el elitismo y la democracia, religiosidad y secularismo, tradición y modernidad, el museo ha tenido que negociar constantemente su identidad en relación con su audiencia [...]. Pensar el museo, entonces envuelve el conocimiento de la naturaleza ambivalente de la modernidad, la habilidad para concebir la paradoja como esencia de la vida moderna. Ésta ha sido la histórica doble unión del museo».⁸⁷

1.6 El Museo de Arte Moderno y el Movimiento Moderno: la «máquina para exhibir», los diagramas del crecimiento ilimitado y el *collage* del contenedor de planta libre

En los albores del siglo XX, tal como sucedió en todas las artes, la ruptura promovida por las vanguardias se manifestó en la arquitectura museística, como institución y como espacio del coleccionismo donde presentar el arte moderno.⁸⁸ En 1909, Filippo Marinetti, creador del movimiento futurista e irónicamente nacido en Alejandría —la ciudad del *Musaeum*—, se expresaba con su singular retórica incendiaria: «Nosotros queremos destruir los museos [...]. Museos: ¡Cementerios! Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignorados! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas a lo largo de paredes disputadas».⁸⁹

No sólo los futuristas querían «incendiar» los museos; los constructivistas y los dadaístas también vivieron una profunda relación antagónica con las instituciones museísticas. De la misma manera que cada disciplina ponía en crisis sus ilusiones y figuraciones, el museo académico como institución tenía que desaparecer o transformarse completamente. El temor de las vanguardias al museo fue un punto de partida clave. Y el reto planteado fue tan grande que, en los primeros años, los arquitectos de las vanguardias casi no proyectaron ni construyeron museos.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 8.

⁸⁸ MONTANER, J.M., *Museos para el siglo XXI*. 2003, Barcelona: Gustavo Gili, p.2.

⁸⁹ MARINETTI, F.T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo (1909)*, en *Sintesi del Futurismo. Storia e documenti*, SCRIVO, L., Editor. 1968, M. Bulzoni: Roma, p. 3.

Este vacío creado por la búsqueda de una nueva concepción de los espacios del coleccionismo para el arte de las vanguardias se empezó a superar con obras como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Fue en el verano de 1929 cuando el MOMA abrió sus puertas por primera vez. El objetivo que perseguían sus fundadores era el de poner al alcance del público el arte moderno que tenía aún tintes muy elitistas. Bajo esta idea se agruparon distintos patrocinadores o mecenas entre los que estaban Lillie P. Dicha, María Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller, quienes colaboraron estrechamente con A. Congrio Goodyear, Frank Crowninshield y Paul Sachs. El MOMA fue el primer museo en invitar a otras artes como la fotografía, el cine y el diseño industrial a la «casa de las musas». Sería un centro de pruebas donde los norteamericanos eran incitados a aceptar la abstracción como fue formulada por la vanguardia artística europea y tendría un gran impacto en las artes, particularmente en la arquitectura. En 1931 el MOMA instauró un departamento de arquitectura y diseño, cuyo primer director fue Philip Johnson. Un año después, se celebró la muestra «International Exhibition: Modern Architecture» donde se exhibían los trabajos de Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius y Frank Lloyd Wright entre otros. Philip Johnson, con la ayuda de Henry-Russell Hitchcock, materializó un auténtico manifiesto, logrando reunir corrientes y tendencias muy distintas, detectando que eran estilísticamente similares compartiendo un propósito general, y las consolidó en lo que vino a llamarse el Estilo Internacional.

Después de su paso por el MOMA, la muestra dio la vuelta a los Estados Unidos por dos años, —acompañada de un documentado catálogo— introduciendo al país la versión ortodoxa de la arquitectura moderna. El museo, como todas las tipologías, sería transformado por esta visión de lo nuevo, lo bueno y lo hermoso.⁹⁰ Sería precisamente en la construcción del nuevo edificio del MOMA en 1939, proyectado por Philip L. Goodwin y Edward Durrell Stone,⁹¹ donde varias de las consideraciones modernistas abordadas en la exhibición fueron puestas a prueba.

⁹⁰ SEARING, p. 49.

⁹¹ El MOMA ha sido objeto de varias intervenciones: Philip Johnson en 1951 y 1964, Cesar Pelli en 1984 y, la más reciente, de Yoshio Taniguchi en 2004.

El nuevo edificio abandonó la axialidad, los grandes corredores y las galerías inmóviles, y apostó por las plantas de exhibición con posibilidad de ser compartimentadas para parecerse a los típicos apartamentos neoyorquinos de los patrocinadores del MOMA —inaugurando la «caja blanca» flexible—, un formato que ha sido conservado en la más reciente renovación y adición (2004). Éste sería el primer museo construido en altura y con ascensores; y aunque con seis niveles de altura —y dos subterráneos— no era precisamente un rascacielos, transgredía la altura de los museos convencionales. Goodwin y Stone siguieron los principios del flamante Estilo Internacional preconizando la arquitectura como volumen, no como masa; regularidad, pero no simetría; confianza por la satisfacción estética basada en la cualidad intrínseca de los materiales elegantes; finas proporciones; y perfección técnica en vez del ornamento aplicado.⁹²

Walter Benjamin comparó el efecto que el MOMA creaba como el de un gran almacén comercial. Diría que: «[...] La concentración de obras de arte en el museo las aproxima a las materias que ellas mismas ofrecen al transeúnte, mediante la idea que él debe también recibir una parte del material».⁹³ Ésta era una postura que comparaba al museo con el comercio⁹⁴ y donde Theodor W. Adorno, hablando del museo moderno, llegaría aún más lejos, definiéndolo como: «Una metáfora [...] para la producción anárquica de mercancías en una sociedad burguesa completamente desarrollada».⁹⁵ Si Le Corbusier en su *Vers une architecture* pronunciaba su famoso aforismo de «la casa es una máquina para vivir», Adorno, diría que quizás una manera mejor de describir al MOMA es llamarlo «máquina para mostrar pinturas».

Incluso aquella característica de tener el nombre en el exterior del museo fue heredada de la Bauhaus que creía que, como en los grandes

⁹² SEARING, p. 50.

⁹³ PACKWOOD, D., (2002). *AHO Teaching - Module 03, Week 07: Constructing Curatorial Histories of Modern Art: Alfred H Barr.*, [En línea]. Página Web, <<http://www.art-history-online.info/pages/ahoteachm03w07.htm>>. Título en el head: [Consulta el 1 de noviembre de 2004].

⁹⁴ Resulta interesante ver que en los museos el fenómeno de la aproximación entre arte y comercio se ha ido acentuando drásticamente, algo que incluso en el 2001, Koolhaas ha tratado en dos libros: KOOLHAAS, R. y OMA/AMO, *Projects for Prada Part 1*. 2001, Milan: Fondazione Prada Edizioni y KOOLHAAS, R., CHUNG, C.J., INABA, J., et al., eds. *Project on the city 2. Harvard design school guide to shopping*. 2001, Taschen: Köln. Así mismo, consúltese el apartado 6.2 de esta Tesis.

⁹⁵ SHERMAN, D.J., *Quatremère/Benjamin/Marx: Art museums, aura and commodity fetishism*, en *Museum culture*. 1994, Routledge: London; p. 123-143.

almacenes, el nombre en el exterior del edificio se debía leer desde lejos. El acceso directo al museo era también parte del pensamiento de la Bauhaus. Con sus texturas y colores, y su fachada reticular de vidrio y acero que se erige en el número 11 de la Calle 53, el MOMA se había convertido, en un buque insignia de un movimiento divulgativo de las tendencias artísticas modernas que pronto tendría continuadores, siendo el más importante de ellos la Fundación Guggenheim (Fig. 22).

Los grandes maestros del Movimiento Moderno, Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright no quedaron exentos de formular sus particulares propuestas de museo. Le Corbusier realizaría un proyecto para el *Mundaneum* en Ginebra (1928-1929): un complejo de vastas dimensiones ideado para conmemorar el aniversario de la Sociedad de las Naciones. Dentro de este complejo, el lugar privilegiado estaba destinado a un museo en el que se podrían exhibir obras de todo el mundo: el *Musée Mondial*. Le Corbusier lo visualizaba como una pirámide de dimensiones monumentales formada por el crecimiento de una espiral rectilínea en ascenso. El museo, de planta cuadrada, promovía una circulación continua y una compartimentación libre del espacio expositivo contenido dentro de la espiral.

El proyecto, promovido por Paul Otlet, no se ejecutó, pero fue utilizado como un prototipo personal que fue evolucionando durante la trayectoria del arquitecto. Es así como en 1931, Le Corbusier propone a la revista parisina *Cahiers d'Art*, la construcción de un museo de arte contemporáneo de forma piramidal en la ciudad luz. La idea era que el museo se construyera adicionando salas conforme se fueran adquiriendo fondos, siguiendo una trayectoria en espiral en base a una planta cuadrada. El recorrido tenía su inicio en el centro —y parte más alta del proyecto— y terminaba al nivel del terreno. Le Corbusier reflexionó sobre las futuras necesidades expansivas del museo y llegó a la conclusión de que presentaba el problema de su crecimiento, ya que el desarrollo de la pirámide se ve interrumpido al llegar al límite del suelo.

De esta manera, Le Corbusier propuso realizar esa misma planta en espiral cuadrada pero «aplanando» la pirámide, sin ascender más allá de dos niveles, comenzando desde el centro del cuadrado y enroscándose ilimitadamente alrededor del punto de inicio. «La planta es la generadora», lo



Fig. 22. El papel destacado de la arquitectura en la configuración del museo moderno: Maqueta del proyecto del MOMA donde se observa su similitud con el edificio de La Bauhaus (1923-1925), en Dessau; imagen de la exposición «International Exhibition: Modern Architecture» de 1932, realizada en el MOMA por parte del departamento de arquitectura; y configuración del museo actualmente —fotografía de la maqueta de la Rietveld Schröder House, una de las piezas de la colección dedicada a la arquitectura; y vista fotográfica por parte del autor del exterior del museo desde la calle 53.

muestra Le Corbusier. El proyecto establece una sala continua que Le Corbusier identifica con un túnel.⁹⁶

El diseño se reelabora cinco años después para Nesles-la Vallée y se presenta como «Centre d'esthétique Contemporaine» en la Exposición Internacional de París de 1937. En este proyecto la planta en espiral era sostenida por *pilotis*, conservando así el acceso e inicio del recorrido desde el centro. Este diseño es conocido como el «Proyecto C», primera versión del llamado «Musée à croissance illimitée» (Museo del crecimiento ilimitado). Para 1939, la idea vuelve a utilizarse en una propuesta de museo para Philippeville, en la Argelia francesa. Este último diseño proponía muros móviles dentro de la espiral y hasta 3.000 metros lineales de pared expositiva.

Los diagramas realizados por Le Corbusier para este museo de crecimiento infinito muestran en planta sus singulares características tipológicas. En uno de ellos, se expresa la intención de que el acceso condujera directamente al centro de la «espiral laberíntica», ya que ahí se encontraba el inicio del recorrido; en otro diagrama se indica la rigurosa distribución de la iluminación en el interior; mientras que en un tercero, se representa el sistema de circulaciones de visitantes que se proyecta en base a una forma denominada «esvástica» (Fig. 23). Adicionalmente a la producción gráfica, se realizaron maquetas de dos diseños, uno de 1.000 y otro de 3.000 metros lineales, donde además de indicarse por medio de la comparación directa el crecimiento de la espiral, con la cubierta desmontable posibilitaban el observar la compartimentalización del interior.

Le Corbusier, aun sin construir su prototipo original —al igual que Boullée y Durand—, dejaría huella en la historia con un diseño paradigmático donde reflejaba su pensamiento y creatividad, siendo éste a la vez fiel reflejo de la arquitectura racionalista. Evidentemente, la «espiral de planta cuadrada que se enrosca sobre sí misma» muestra una gran autonomía sobre el lugar, de hecho, podría estar en cualquier sitio; su forma y sus dimensiones provienen totalmente de la función.

Años después, el mismo Le Corbusier terminaría por aplicar, con ciertas variantes, los principios de organización de este prototipo en el Museo de Ahmadabad (1951-1956) y en el Museo Nacional de Bellas Artes de

⁹⁶ ALGARÍN COMINO, M., *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. 2006, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; p. 231.

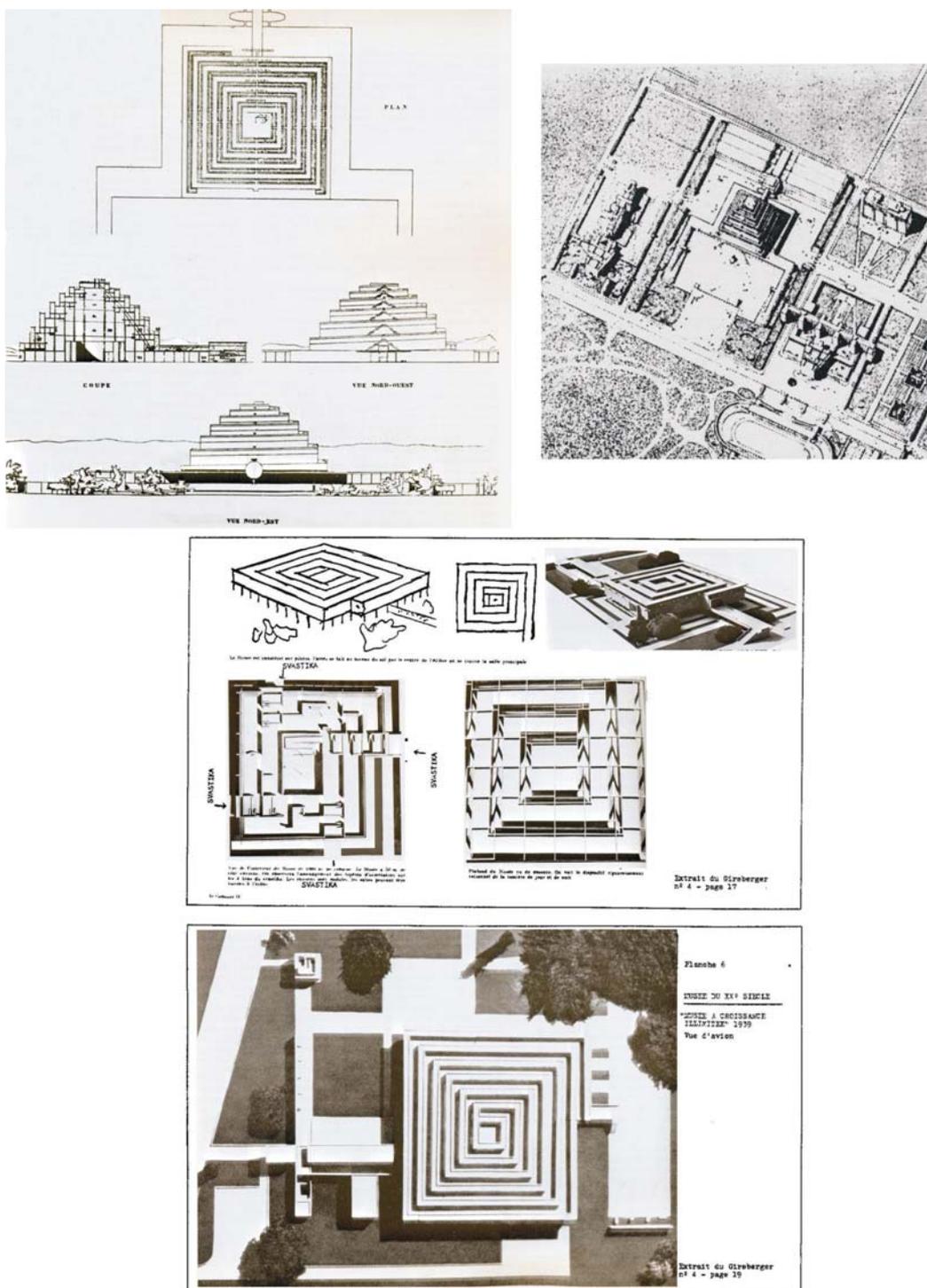


Fig. 23. El Mundaneum (1929), proyecto teórico de museo que exponía los grandes logros de la humanidad a través del tiempo, y el «Musée à croissance illimitée» (1939), edificio en forma de espiral rectilínea que crece junto con la colección. Las incursiones museísticas de Le Corbusier y sus representaciones diagramáticas: axonometría de conjunto y representación diédrica del Mundaneum; y axonometría, diagramas de ampliación, iluminación y circulación, y planta de conjunto del Musée à croissance illimitée.

Occidente en Tokio (1957-1959); no obstante, en estos casos el desarrollo excéntrico de la forma sí se limita a un sitio predeterminado y a una colección en particular.

En el otro extremo tipológico y representando una verdadera antítesis a los tradicionales museos de salas en enfilada, la singular propuesta de Mies van der Rohe, de un «Museo para una pequeña ciudad (1942-1943)», trataba de un utópico museo —ideal— de planta libre y flexible donde se realizaba una interesante comunicación entre el interior y el exterior. Si bien el Pabellón Alemán de Barcelona (1929) —proyectado en el mismo año que el «*Musée Mondial*» de Le Corbusier— era un auténtico museo sin colección, en éste nuevo diseño, ideado durante su etapa americana, la arquitectura intentaba ser casi imperceptible —«*less is more*»— y las pinturas y esculturas —para la que se construiría el museo— lo serían casi todo.

Sus ideas de apertura espacial se ven claramente ilustradas mediante sus particulares *collages*. En uno de ellos, se observa un valle y un lago a través de los muros de cristal, superponiéndose el edificio a la imagen de ambos. Existe una gran similitud entre este *collage* y el realizado para la Casa Resor en Wyoming (1938)⁹⁷; Mies en estos *collages* analógicos «de tijera y pegamento» lleva al extremo el rechazo de la arquitectura moderna por la representación tipológica: el museo pasa desapercibido, bien podría ser una casa,⁹⁸ un museo, un pabellón u otro tipo de edificación, únicamente las imágenes fotográficas de esculturas y pinturas superpuestas —el *Guernica* (1937) entre otras obras— dan una pista del uso museístico de la arquitectura y sólo los trazos lineales —a lápiz, sumamente delgados, casi transparentes— de la malla compositiva rectangular del suelo, el techo y las siluetas de unas esbeltas columnas de acero establecen limitantes visuales.

Apuntaba Mies que: «El primer problema es establecer el museo como un centro para el placer, no para el encierro del arte. En este proyecto la

⁹⁷ A pesar de que este proyecto no se ejecutó, el *collage* ilustra claramente las investigaciones de Mies con la arquitectura del predominio del cristal y el paisaje. Debido a que éste último es crucial para una casa de cristal, los elementos arquitectónicos son minimizados para privilegiar su vista. Véase BLAKE, P., *Mies van der Rohe: Architecture and structure*. 1963, Baltimore: Penguin Books; p. 68-70.

⁹⁸ Tan es así, que —según C. Gastón— una serie de tres dibujos —actualmente en el Centre Canadien d'Architecture, Montreal—, atribuidos a este diseño de museo, son en realidad de la «Mountain House» (1934). Véase GASTÓN GUIRAO, C., *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Arquíthesis. Vol. 19. 2005, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; p. 222-223.

barrera entre la obra de arte y la comunidad ha sido borrada».⁹⁹ El arquitecto expresa un espacio expositivo de total libertad, un espacio interior infinito que no acaba en el inicio del exterior, sino que por el contrario se comunica y amalgama con éste. Siendo un museo con muros perimetrales de cristal, las pinturas actúan como planos definidores del espacio (Fig. 24).

Esta singular idea no se proyectó expresamente para ser realizada,¹⁰⁰ como ya ha sucedido en la historia museística, se trata de una «arquitectura dibujada» —reflejo personal del arquitecto, expresión de sus teorías y de su sentido de la forma—, que sería reinterpretada y materializada por él mismo, en el Cullinan Hall (1954-1958) del Museum of Fine Arts de Houston y en la arquitectura de «piel y huesos» de la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1967), obra que se ha constituido como el arquetipo de los museos de planta libre, como se verá a lo largo de esta tesis doctoral.

A pesar de la gran relevancia de los diseños ideales de Le Corbusier y Mies, dentro de los proyectos generados por los maestros del Movimiento Moderno, el que tendría una mayor importancia y repercusión en el devenir arquitectónico museístico sería el Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright. Un proyecto gestionado durante 16 años, destinado a exhibir obras atesoradas durante décadas, diseñado con el objetivo de romper esquemas y, con ello, ser un verdadero monumento a la singularidad de su autor y de su promotor.

⁹⁹ Ludwig Mies Van Der Rohe citado en DAVIS, p 170.

¹⁰⁰ La revista Architectural Forum convocó a inicios de 1943, una consulta a la que invitó a algunos arquitectos a definir y caracterizar los tipos de edificio de mayor interés para los Estados Unidos en los años siguientes al fin de la Segunda Guerra Mundial. La revista publicó un número especial con el material recolectado con el título de *New Buildings of 194X*. La respuesta de Mies fue el tema del museo; en concreto el prototipo de museo para una pequeña ciudad.

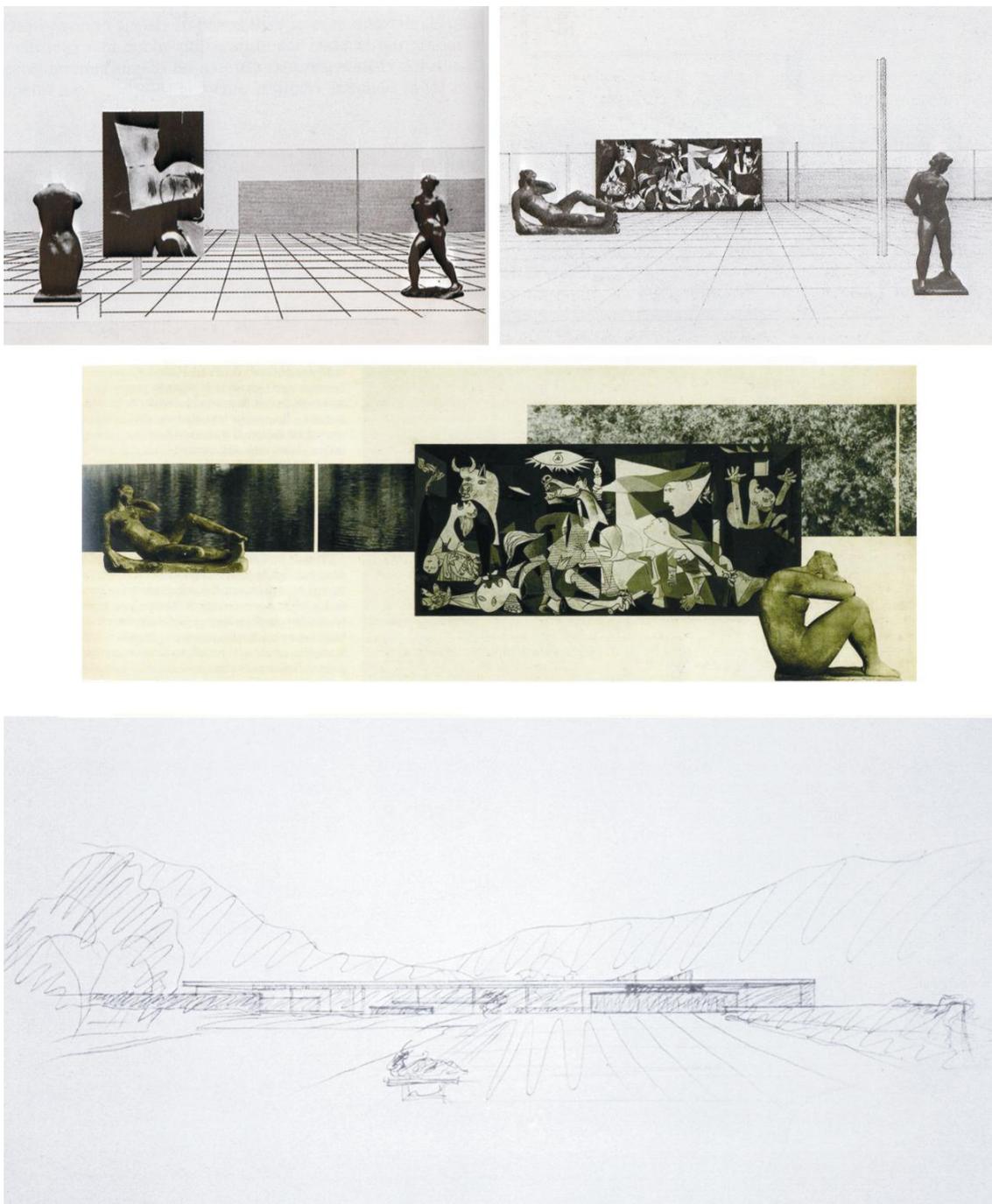


Fig. 24. Un proyecto idealista de un área expositiva de planta libre comunicada con el exterior. Una expresión singular del Movimiento Moderno: collages donde las pinturas y esculturas —elementos visibles cuya imagen se antepone al edificio— funcionan como planos divisorios interiores de un museo plenamente vinculado con el exterior; y boceto de la fachada del museo situado en un emplazamiento desconocido —con ecos de proyectos como el pabellón alemán de 1929. El «Museo para una pequeña ciudad» (1942) - Ludwig Mies van der Rohe.