

Evolució de la forma i l'espai expositiu

L'obra d'art condiona l'arquitectura museística?

Evolution of form and exhibition space

Does the artwork condition the museum architecture?

Font-Bennàssar, Maria

Universitat de Girona, Catalunya, Espanya

Abstract

Based on an analysis of the evolution of museum architecture and its respective characteristics in each period, this article highlights the existence of a dialectical relationship that can be established between architecture and museology. However, there are several roles played by museum architecture, which is why this document focuses on the analogy between the work of art and the exhibition space. A series of specificities are highlighted that will give rise to a typological analysis methodology through a critique of history that will be structured into three main groups, depending on the degree of relationship established between the object (text) and the museum (context). Both are understood as narrative structures and are studied depending on the relationship of subordination between each of them.

Keywords: *Exhibition space, Museum architecture, Museum, Museology and Artistic exhibition.*

Resum

Partint de l'anàlisi de l'evolució de l'arquitectura dels museus i les seves respectives característiques de cada època, aquest article posa en rellevància l'existència d'una relació dialèctica que es pot establir entre l'arquitectura i la museologia. No obstant, són diversos els papers que juga l'arquitectura museística, per aquest motiu el present document es focalitza en l'analogia entre l'obra d'art i l'espai expositiu. S'extreuen una sèrie d'especificitats que seran les que donaran lloc a una metodologia d'anàlisi tipològica a través d'una crítica de la història que s'estructurarà en tres grans grups, depenent del grau de relació que s'estableix entre l'objecte (text) i el museu (context). S'entenen els dos com a estructures narratives i s'estudien depenent de la relació de subordinació que es du a terme entre cada un d'ells.

Paraules clau: *Espai expositiu, Arquitectura museística, Museu, Museologia i Exposició artística.*

Introducció

En els espais d'exposició, els límits de l'obra arquitectònica entren en discussió: les obres d'art condicionen l'arquitectura interior dels museus? En aquest treball s'analitza l'evolució de les edificacions museístiques per extraure certs paràmetres característics al llarg de les diferents èpoques. L'objectiu específic del present article és posar en rellevància l'existència d'una relació dialèctica que es pot establir entre l'arquitectura i la museologia a partir de determinades especificitats. Per evidenciar-ho, s'utilitzarà una metodologia d'anàlisi tipològica a través d'una crítica de la història que s'estructurarà en tres grans grups, depenent de l'analogia que s'estableix entre l'obra d'art i l'espai expositiu: relacions contextuais, relacions intertextuals i els no-museus.

Es pretén estudiar com el que es produeix en l'interior del museu, és a dir, la disposició dels components, els recorreguts, el contingut interior i la relació amb els visitants, juga un rol molt important en el desenvolupament, comprensió i visita de les exposicions.

Com poques tipologies, un museu ha de resoldre diverses qüestions i s'ha d'estudiar des de múltiples perspectives, pel fet que ha de plantejar un discurs a la societat, de manera objectiva i subjectiva, mentre que també ha d'educar i culturitzar al visitant. Com a conseqüència, s'ha transformat en un projecte idoni on expressar al màxim el potencial arquitectònic, a causa de la gran responsabilitat de l'arquitectura davant una àmplia diversitat de rols.

No s'ha d'oblidar que en el procés de museïtzació també es manifesta una decisió política molt significativa. El museu, com un espai d'exposició, té com a finalitat rescatar alguns objectes, és a dir, "retirar determinades coses de la vida" per convertir-les en "objectes de museus" (Schärer 2000:1), els quals seran conservats i exposats d'acord amb valors que se'ls atribueixen, en referents d'una cultura i com a testimonis de la memòria individual o col·lectiva.

1. El museu i l'evolució històrica de l'espai expositiu

El concepte de museu ha anat evolucionant amb el pas del temps, a partir de les diferents èpoques i necessitats canviants de cada moment, tant en l'àmbit social, com cultural, com econòmic o, fins i tot, conceptual. Aleshores són imprescindibles els diferents papers que juga l'edifici del museu, però és interessant qüestionar-se si l'arquitectura és pràcticament irrellevant per a la societat o respon a unes demandes mínimes que aquesta li exigeix?

S'analitza des de la perspectiva interior l'origen de l'edifici de manera general, els museus moderns del segle XVIII i XIX, el segle XX i el nou concepte de museu i els museus de l'actualitat.

En tot cas, s'indagarà en l'important canvi sobre el concepte de la nova museologia a mitjans del segle passat i el gran impacte que va causar aquest, que està present fins al dia d'avui. Aquesta transformació ha tingut lloc a causa d'una nova interpretació de si mateix. S'ha deixat de percebre el museu com una realitat estàtica i invariable per convertir-se en una peça dinàmica i artística (Hernández 2011).

Etapes del museu i l'espai expositiu

L'origen del concepte de museu fins al segle XVII

Malgrat que el col·leccionisme no es pot definir com a museu, va estar present des de l'antiguitat, però va ser a Grècia on la civilització va convertir quasi en una obsessió sagrada la

necessitat de reunir i conservar en els temples o altres edificis productes realitzats per l'humà, especialment, objectes artístics. Per tant, va ser en terres gregues on es varen posar les bases per a la invenció, consolidació i exportació europea del museu quasi vint-i-tres segles després (Alonso 2003).

Després de la Grècia clàssica i heretant les seves aficions, apareixen els orígens del col·leccionisme a Roma. A partir d'aquest moment el cristianisme adquireix un fort lideratge, i moltes esglésies i monestirs varen emplenar els seus espais de gran quantitat d'obres d'art i objectes manufacturats.

Tot i això, els escassos edificis de l'edat antiga i mitjana utilitzats per conservar algunes col·leccions són poc rellevants i coneguts per al concepte de museu que s'estudia en aquest treball. Majoritàriament, les primeres col·leccions que varen sorgir es limitaven a guardar i conservar obres d'art, però en cap moment l'edifici es considera un element d'importància o de referència, ni atractiu o per a l'exposició i socialització amb la població. Normalment, aquestes col·leccions eren privades.

Segle XVIII i XIX: de les col·leccions i gabinets al museu modern

No obstant, Francisca Hernández en el *Manual de Museologia* (2011) relata que l'origen del museu se situa a finals del segle XVIII a partir de la creació del primer museu amb caràcter públic on els valors culturals, polítics i pedagògics prenen importància. La col·lecció deixa de ser un element de prestigi i rellevant per a un propietari privat i passa a ser un espai on destaquen els valors històrics i el patrimoni de cada país.

L'origen del museu es focalitza, doncs, en dos fets imprescindibles que són el col·leccionisme i el pensament expandit per la Il·lustració¹. És per aquest motiu que es considera que el naixement del museu està, en part, en el segle XVIII, ja que es produeix un remarcad canvi en l'aspecte de la museologia. El projecte cultural i ideològic de la Il·lustració impulsa, indubtablement, que una de les principals característiques dels museus sigui convertir l'exhibició en un instrument d'aprenentatge, i que al mateix temps, també s'utilitzi l'art i les exposicions artístiques com a mitjà de comunicació de masses. Es promovia que tothom pogués tenir accés a la cultura i a l'art.

França va ser uns dels països europeus on els nous valors establerts durant el segle XVIII es varen veure especialment accentuats. En certa manera, es veu propulsat per la Revolució Francesa l'any 1789, una revolució social i ideològica, on es pretén ponderar la teoria que l'art era l'expressió del poble. Aquest fet influeix, sens dubte, en la creació del Museu del Louvre l'any 1793, on s'introdueix el caràcter públic, que clarament, va servir de referent per als grans museus nacionals europeus (Bartz 2001). La novetat que suposa la construcció del Louvre és la d'expressar un nou concepte de prioritat del públic respecte al patrimoni, on la seva funció principal és ordenar, conservar i mostrar a la població les col·leccions.

Entrant en el segle XIX, en territori espanyol i seguint el model francès del Louvre, cal destacar la creació del Museu del Prado, edifici projectat per Juan de Villanueva (Madrid, 1819), ja que va ser un dels primers museus públics europeus. Neix com a projecte il·lustrat vinculat al desenvolupament de la ciència, pel fet que es tracta d'un Gabinet de Ciències Naturals i, consegüentment, havia de respondre als avanços científics del moment.

¹ Moviment intel·lectual europeu, centrat en el període comprès entre la segona revolució anglesa del 1688 i la revolució francesa del 1789, caracteritzat pel racionalisme propi de la classe burgesa en la seva etapa ascendent de lluita per la consecució de l'hegemonia estructural del mode de producció capitalista i per la presa del poder polític, i de conformació de la seva ideologia com a dominant.

En tot cas, és imprescindible mencionar també l'Altes Museum (Fig. 1) de Karl Friedrich Schinkel de l'any 1830, l'arquitectura del qual, tal com la descriu el seu autor, amb "la seva representativa façana i la seva entrada, havia de ser el preludi de l'art presentat a la zona d'exposició". Segons Steffens, "l'arquitecte pretenia despertar un sentit del disseny en aquells que el visiten. Ho va produir amb els seus decorats per a escenaris i panoràmiques, ja que gaudir de l'art també havia de ser una experiència edificant" (2003: 12). També ho adquireix realitzant una rotunda central que respon, per una banda, de manera arquitectònica i compositiva i, per altra, com a espai expositiu, ja que en ella es disposaran les millors obres escultòriques del museu.

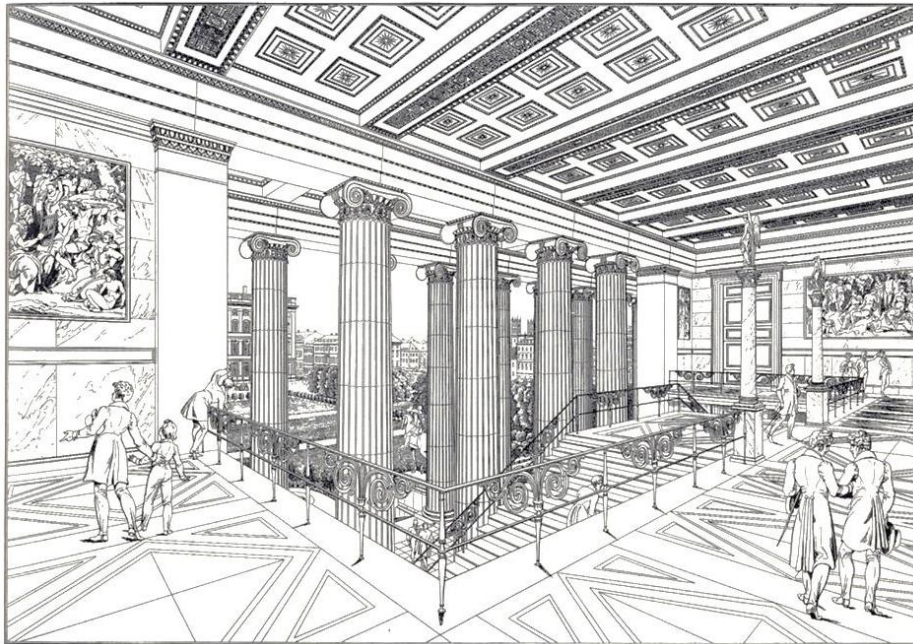


Fig. 1 Dibuix de K. F. Schinkel del vestibul de la planta superior de l'interior de l'Altes Museu, Berlin. Font: Verwiebe, B. (1997)

Destaca també la Casa-Museu de l'arquitecte John Soane (Londres, 1837), on es passa de concebre l'espai domèstic com un lloc privat a manifestar-se com un espai públic i una nova manera de percebre l'arquitectura. La casa ja no només era per viure, també es considerava un espai d'exposició i volia ser mostrada.

Adicionalment, tracta la llum zenital com un element més que forma part de l'arquitectura, on tota entra des del sostre, fet que es veurà de manera repetida en alguns dels museus del segle XIX. Soane ja havia tractat la llum de la mateixa manera en la Galeria de pintures de Dulwich (Londres, 1817, Fig. 2), on cada sala queda il·luminada per un gran octògon vidriat situat en el centre. Aquesta galeria és una de les primeres on es produeix el pas de la galeria privada a la pública (Bueno 2001).

En definitiva, en tot Europa es desenvolupa la tendència de convertir les col·leccions en museus públics. És per aquesta raó que el segle XVIII es considera com el creador del concepte del museu modern. Aquest concepte s'acabarà desplegant en el segle XIX i posteriorment, en el segle XX culminarà el seu desenvolupament.



Fig. 2 Fotografia interior de la Galeria de pintures de Dulwich, Londres. Font: <https://www.flickr.com/photos/thedcms/6731963375>

Segle XX: Nou concepte de museu

Tal com s'ha mencionat anteriorment, a mitjans del segle passat el concepte de museu va canviar per complet, es va passar d'entendre l'edifici com un espai aïllat i dedicat a l'emmagatzematge i conservació d'objectes, a un espai destinat a l'exposició de l'art i obert a la socialització i contínua relació amb la població.

A les funcions tradicionals de mantenir, exposar i, també, investigar les col·leccions en els espais museístics, se li adhireixen altres opcions i noves oportunitats dirigides al públic que freqüenta aquests àmbits. És en aquest moment quan la comunicació, la difusió, el coneixement de les obres i el caràcter lúdic i educatiu passen a formar part del que ha de ser el punt neuràlgic i el sentit primari del museu.

Aquesta nova concepció de la museologia va sorgir a Europa després de la Segona Guerra Mundial, tot i que en els Estats Units ja havia estat present uns anys abans de la guerra. La situació del moment va impulsar de manera desmesurada el desenvolupament dels nous museus, a causa del despunt en l'economia de l'alta societat i empresaris que apostaven per l'adquisició d'obres d'art amb un valor considerable que acabaren conformant els museus més importants d'Estats Units de la dècada dels anys cinquanta. Un d'ells és el Museu d'Art Modern de Nova York (1929), on és interessant destacar el seu programa, el qual havia estat pensat com un espai interdisciplinari, amb un fort caràcter pedagògic que ajudés a gaudir, entendre i sentir l'art que s'estava fent en aquell moment. Es presenta com un espai d'educació, on viure experiències i percebre emocions. A més, és el primer museu dedicat a col·leccionar obres d'art contemporani dels artistes vius, i es mostra i es practica la creació d'obres en directe, donant importància a l'art del temps en qüestió.

Així doncs, aquest període modern és oportú per a l'esplendor i construcció de museus, sobretot a Europa, on destaquen les obres arquitectòniques i treballs de Le Corbusier. Són rellevants, per exemple, la casa La Roche (París, 1923), obra projectada com a galeria d'art privada pel client de l'habitatge, o el seu projecte del Museu del Mundaneum (Ginebra, 1929),

on l'arquitecte mostra clarament la seva idea sobre l'exposició d'obres d'art, treballant la llum i l'espai. Més endavant, destaca també Mies Van der Rohe amb l'edifici de la Neue Nationalgalerie (Fig. 3) de Berlín (1968), un espai obert i homogeni que rep llum per tot el perímetre.



Fig. 3 Fotografia interior de la Neue Nationalgalerie de Mies Van der Rohe, Berlín. Font: Font, M. (2022)

Les noves necessitats que sorgeixen en el museu són les que varen donar lloc al nou concepte gràcies al requisit espacial per dur a terme innovadores funcions. En primer lloc, el programa arquitectònic es modifica, ja que s'introdueixen múltiples espais com ara restaurants, biblioteques, cafeteries o comerços. El programa creix de manera exponencial i es torna cada vegada més complex i, per tant, es requereix d'una correcta planificació i recorregut arquitectònic.

A més, a partir d'aquest moment sorgeix una clara connexió i aproximació entre l'arquitectura, la socialització, l'antropologia, la psicologia, etc., a través de les exposicions, fet que va trencar radicalment amb la tradició i la cultura.

També s'indaga en la flexibilitat de l'espai i el canvi constant d'aquest per tal de poder albergar diferents col·leccions o demandes canviant del recinte, ja que l'ús i el concepte de l'espai es transformen de manera extrema. Per una part, aquesta llibertat s'aconsegueix per la carència d'ornamentació dels edificis influenciats per la idea de la mecanització i la tecnologia, molt present en el seu moment i que va deixar una clara empremta en l'arquitectura museística i en el disseny de les exposicions d'art.

Nogensmenys, degut a l'extremitat d'adaptabilitat i variabilitat en l'espai, apareix el concepte del "contenedor" o "caixa blanca", que perdurarà durant dècades en la museologia i l'espai expositiu. No obstant, Juan Carlos Rico exposa en "*Museos, arquitectura, arte*" (1994), que el museu, com qualsevol tipologia, comença amb un ús nou que s'introdueix en una estructura ja establerta, en aquest cas el palau. I que, en adquirir importants proporcions, aquesta nova

activitat desborda el mític contenidor, provocant la construcció d'edificis independents i exclusius, però que paradoxalment repeteixen la mateixa l'estructura.

A partir dels anys vuitanta, els museus varen sofrir una ampliació i transformació, a causa de la consolidació de la cultura postmoderna de l'oci i la indústria cultural. A finals del segle XX, doncs, la relació que s'establia entre el museu, la ciutat i la societat era de generar i crear grans espais urbans, dotats d'atracció turística, convertint així, l'edifici de museu en una referència urbana arquitectònica. Conseqüentment, això succeeix en moltes de les grans ciutats, a causa de la seva forma, visibilitat i repercussió que l'arquitectura exerceix a sobre d'aquesta. L'edifici s'acaba transformant en un objecte superescultòric que, a més d'allotjar objectes amb la intenció de ser conservats i exposats, s'exposa a ell mateix (Cageao 2010).

Un clar exemple de referència és el Museu Guggenheim de Bilbao (1997) de l'arquitecte Frank Gehry, que va transformar una ciutat postindustrial en una dotada de múltiples serveis.

En definitiva, durant el segle anterior el turisme cultural, la demanda d'activitats, la utilització diferent del temps lliure i l'interès per l'art del moment, entre d'altres, van impulsar un nou tipus de museu, seguint un concepte completament contemporani per a l'època.

Actualment, conviuen museus "lligats" a diferents èpoques, alguns que continuen com a gabinets de curiositats i altres que s'han adaptat a les noves tendències en l'arquitectura de museu. També cal esmentar que coexisteixen, amb diverses pertinences institucionals, grans museus nacionals, altres locals i alguns d'iniciativa comunitària (Chaparro 2017).

Segle XXI: El museu interactiu.

Des de principis del segle XXI el museu s'ha transformat en un espai per a l'afluència massiva d'un públic molt actiu i ha evolucionat i s'ha integrat com un objecte de consum clarament important. Per una banda, els gestors públics o polítics utilitzen l'arquitectura icònica per a promoure una imatge de la ciutat, on els equipaments públics juguen un rol considerable. El museu és un d'ells, i un clar exemple és el cas de la Ciutat de la Cultura de Peter Eisenman (Santiago de Compostel·la, 2011), que ha canviat radicalment la relació de la ciutat amb el món contemporani (Fig. 4). Per altra banda, els mateixos administradors dels museus o institucions museístiques, també reclamen a l'arquitectura una forta imatge que identifiqui els edificis per tal de promocionar el museu i la seva visibilitat.

En conseqüència, si l'edifici no representa una imatge atractiva o genera desconcòrdia als visitants en els seus espais interiors, per exemple, a través de recorreguts laberíntics, dona una imatge inapropiada de la ciutat, ja que es tracta d'un espai concorregut per molts visitants, locals i estrangers, i simplement acabaran ocupant el temps en altres llocs d'oci.

El museu ha de ser capaç d'evolucionar i oferir models alternatius, que captin l'atenció i siguin adequats per a transmetre i percebre els valors de cada època. Com exposa Clotilde Entrecanales (2022: en línia), la museologia tradicional i la contemplació de les obres d'art es poden complementar amb noves experiències immersives i interactives: "Això permet que la cultura pugui arribar on han arribat altres sectors. Són maneres noves d'acostar-se al públic, de democratitzar la cultura. Evitem ser enemics de la tradició, sinó aliats. Però cal fer-ho sempre amb respecte a la cultura, amb rigor, cercant la màxima qualitat i amb les eines aptes".

Actualment, es pretén defugir de l'autonomia de l'arquitectura respecte a l'espai expositiu, i que el visitant, amb la seva capacitat intel·lectual, interpreti l'obra d'art a la seva pròpia manera. En canvi, a la institució de museu se li atribueix una altra autonomia, que consisteix en triar el que

es mostra i elabora el discurs que relata el que s'exposa, que no sempre es plega a la idea que el govern o els col·leccionistes aspiren.

Sovint s'intenten explicar les narratives d'una manera poc quotidiana, "es tracta de crear experiències més enllà d'una obra d'art" (Entrecanales 2022: en línia), on el digital ofereix noves possibilitats per experimentar, conèixer i dur-lo a terme en espais innovadors. En atenció a això, la tecnologia ha fet un salt important quant al desenvolupament dels museus, considerant-se aquesta un mitjà molt potent que permet arribar a un àmbit social més gran.

No obstant, no tot està en tenir més visitants o espectadors segons López Manzanares (2022: en línia), sinó que "més important que expandir públics en els museus és democratitzar l'art, empoderar a les persones per a la contemplació de les obres, fer repensar les coses. Els museus no necessiten més públics, sinó públics més crítics. Si el públic és més actiu i crític, benvinguda sigui la tecnologia".

Avui en dia, entre les innovacions esmentades anteriorment, també cal destacar la manera que s'està utilitzant el museu com a instrument polític i periodístic. Freqüentment, en les eleccions els polítics fan servir l'oportunitat per vendre una nova imatge de la ciutat i la modernitat a través de la construcció o rehabilitació d'un edifici emblemàtic com pugui ser un museu. Per tant, aquest s'acaba convertint en un instrument polític propagandístic.

Per altra banda, l'interès que genera l'arquitectura de museus entre la població general es pot comprovar analitzant la informació relacionada amb la convocatòria de concursos de redacció de projectes, la selecció d'arquitectes o l'execució d'edificis, les inauguracions, les no execucions, etc., que totes aquestes comporten a notícies periodístiques (Cageo 2010).



Fig. 4 Peter Eisenman. Relació escala projecte-ciutat. Superposició del casc antic de Santiago amb la Ciutat de la Cultura. Font: <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/>

2. Relació dialèctica entre l'arquitectura i la museologia

La relació que s'estableix entre l'arquitectura i la museologia és relativament estreta, on s'entén per arquitectura l'art i la tècnica que dissenya l'espai; i, per museologia, la ciència que estudia el museu. Per tant, la relació és òbvia, però les maneres de dur-la a terme poden resultar diferents depenent del museu en qüestió. Per aquesta raó, en aquest treball ens centrem en aquesta analogia, posant èmfasi en la relació que s'estableix entre l'objecte o obra d'art (text) i el museu o contenidor (context). S'entenen els dos com a estructures narratives i s'estudien d'acord amb la relació de supeditació que es du a terme entre cada un d'ells.

En una primera instància, les relacions contextuais, que succeeixen entre el text i el context, on el text (objecte) es veu supeditat pel context (museu) o viceversa. Després, les relacions intertextuals, entre text i text, on les obres d'art i el museu es tracten i es treballen per igual. Finalment, complementant l'anterior ordenació, apareix la classificació del no-museu, on la relació entre el text i el context és inexistent i, quasi, de manera desitjada.

S'entén cada una d'aquestes categories com el resultat del desenvolupament de les diferents maneres d'entendre el concepte de museu al llarg dels segles i de l'evolució del propi model formal i arquitectònic. Les diferents etapes històriques, que corresponen a diversos conceptes de museu, permeten diferenciar múltiples tipus d'arquitectura museística, on en cada una d'elles predominen certes estructures, concepcions o criteris concrets.

No obstant, en cada cas dels anteriorment mencionats, la relació entre arquitectura i museologia és òbvia. En paraules de Francisca Hernández (1998: 22): “el museu intenta oferir-nos una sèrie de continguts ben organitzats que formen la base discursiva i semiòtica d'aquest; és a dir, el museu pretén comunicar-nos alguna cosa i, per això, se serveix de la semàntica, on tenen lloc les relacions entre signes i objectes”.

Relació contextual

El museu com a caixa plurifuncional

En aquest cas el text o l'objecte subordina al context o al museu, per tant, l'obra d'art agafa més importància que el contenidor, creant una relació neutra entre ambdós. Sent així, aquest model de museu pauta una planta lliure, amb màxima flexibilitat on l'espai està obert al creixement i a la transformació de l'àmbit expositiu interior. La neutralitat i l'absència de mediació entre l'obra d'art i l'espai interior és òbvia en tot moment, ja que es busca una clara plurifuncionalitat del museu que s'aconsegueix a través dels espais neutres.

Alguns clars exemples museístics que segueixen aquest tipus d'arquitectura són el Museu d'Art de Sao Paulo de Lina bo Bardi (Sao Paulo, 1956), el Museu d'Art Occidental (Fig. 5) de Le Corbusier (Tokio, 1959), la Neue Nationalgalerie de Mies Van der Rohe (Berlin, 1968) o el Centre Pompidou de Renzo Piano i Richard Rogers (París, 1977).

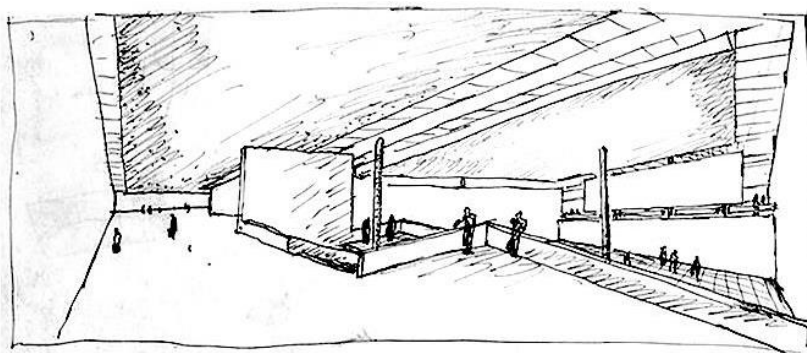


Fig. 5 Le Corbusier. Dibuix de l'interior del Museu d'Art Occidental de Tokio. Font: Foundation Le Corbusier.

El museu estoig

Per anomenar aquesta categoria, s'ha traslladat la definició benjaminiana de casa-estoig, on “l'habitatge és concebut com una funda per a l'home” (Benjamin 2005: 291), a l'edifici de museu, l'interior del qual es concep com l'espai on es guarden tots els accessoris. Al contrari que el museu plurifuncional, el context sotaposa al text, convertint així l'arquitectura en un

element escultòric; aquesta espera un públic que busca un objecte que li pugui impactar. El museu és un contenidor que per si mateix s'acaba convertint en un espectacle arquitectònic. D'aquesta manera, la façana exterior actua com a la mateixa estructura i l'interior s'acaba adaptant.

Com a conseqüència, estam davant una peça sobredissenyada per la cara exterior, mentre que en el seu interior no és gens específic per ser un museu, on les obres d'art de les col·leccions s'han d'adaptar i disposar de la manera que es pugui. Tal com succeeix en els museus del Guggenheim de Nova York (1929), el Museu Domus d'Arata Isozaki (La Corunya, 1995), el Museu d'Art Contemporani d'Oscar Niemeyer (Niterói, 1996) o el Guggenheim de Bilbao (1997) (Fig. 6), on l'usuari només recorda el contenidor tancat i gegantesc i es queda amb una vaga idea del contingut expositiu interior (Montaner 2003).



Fig. 6 Fotografia aèria del Museu Guggenheim de Bilbao i la relació amb els edificis i el paisatge de l'entorn. Font: Merodio, I (2013)

El museu que s'abraça a si mateix

Així com la caixa plurifuncional, també en aquest cas l'objecte supedita al museu, posant èmfasi en la individualitat dels espais interiors i en l'adaptació respectuosa a l'entorn, que es pot interpretar de manera cautelosa. La diferència rau en el fet que es prioritzen en tot moment les peces de la pròpia col·lecció, concedint-li així, espais fets a mida, d'acord amb cada una de les seves especificitats.

És a dir, s'aprofita la tensió interna de les formes espacials i dels objectes, fins al punt que algunes vegades el recorregut espacial interior coincideix amb el sentit de les mateixes obres d'art. Això no obstant, el museu es plega entorn a la seva col·lecció i als seus respectius espais, però, s'obri agraciadament i de manera respectuosa cap a l'exterior.

Alguns exemples de referència són el Museu de Belles Arts (La Corunya, 1995) de Manuel Gallego, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Fig. 6) de Richard Meier (1995), la Fundació Serralves (Oporto, 1999) i la Fundació Iberê Camargo (Porto Alegre, 2007) d'Alvaro Siza o el Museu Jueu (Berlín, 1999) de Daniel Libeskind. En cada un dels casos es respecta i s'enquadra la col·lecció de l'interior i, cap a l'exterior, l'edifici genera paisatge i espais urbans o jardins.



Fig. 7 Fotografia interior d'una sala d'exposició del Museu d'art Contemporani de Barcelona. Font: <https://www.macba.cat/>, en línia.

Relació intertextual

L'obra d'art i el museu entren en sincronia, per tant, la relació que s'estableix és, en aquest cas, entre dos objectes (text-text), a causa de l'equilibri que es produeix en l'espai expositiu entre els elements. En aquests àmbits es tenen en compte cada una de les característiques específiques dels materials, les propietats de la matèria, el sentit dels colors i les seves combinacions, els contrastos refinats i els jocs de llums i ombres (Millán 2018). Es potencia cada una de les característiques individuals de les obres i, d'aquesta manera s'aprofita al màxim les seves qualitats, tant artístiques com estètiques.

Es tracta d'un "art expositiu cada cop més orientat a soldar l'objecte exposat a l'entorn en un fet expressiu inseparable" (Pamela 2014:11). Dos clars referents arquitectònics que destaquen en aquesta agrupació són els museu construïts pels arquitectes Carlo Scarpa i Sverre Fehn.

En el cas de Carlo Scarpa en el Museu de Castelvecchio (Verona, 1964) garanteix una apreciable relació, constant en tot moment, entre l'obra i l'espectador, on a cada peça que s'exposa se li assigna una quantitat d'espai adequat i únic; a més d'una il·luminació concreta i específica que permet ressaltar cada una de les qualitats. Aquest fet implica una atenció focalitzada davant les possibles mirades desviades de l'espectador, respecte als diferents punts de vista, les altures i distàncies respectives entre l'obra, el museu i el visitant.

A través de la connexió que s'aconsegueixen entre els tres elements es pretén potenciar la individualitat de cada peça d'art i destacar-ne així la seva composició i singularitat. La ubicació de cada una de les escultures està pensada per secundar les visuals i la fluïdesa en el recorregut entre les diverses sales expositives (Fig. 7). Segons Carlo Scarpa els museus mai han de ser concebuts com a espais neutres oberts on es pot exposar qualsevol obra, sinó que s'han de considerar intervencions crítiques que parteixen de l'element a exposar (Stavroulaki 2003).

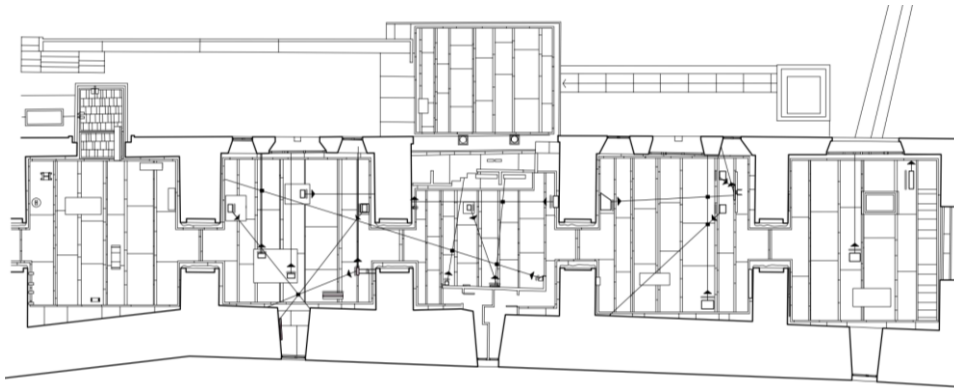


Fig. 8 Relació espacial i visual que s'estableix entre les escultures de les diferents sales d'exposició. Font: Stavroulaki, G. i Peponis, J. (2003)

També mereix especial atenció el Museu Hedmark (Hamar, 2005) de Sverre Fehn, on l'arquitecte planteja un recorregut molt meditat i pensat deixant unes plataformes per exposar els objectes, on el recorregut de l'exposició no es veu interromput, generant al mateix temps, espais de contemplació i reflexió (Millán 2018).



Fig. 9 Fotografia interior del recorregut a través de les sales en filera. Font: Stavroulaki, G. i Peponis, J. (2003)

No-museu

Es planteja com a principal objectiu l'anul·lació de l'espai del museu i l'absència d'obres d'art originals. Es tracta d'una desmaterialització del museu com a concepte de contenidor i, també, com a institució. Aquesta contraproposta de crítica radical es desenvolupa a partir dels anys setanta amb la plena voluntat de trencar amb la caixa blanca de l'època de la modernitat. Com a conseqüència, es comencen a instal·lar museus en antigues fàbriques, estructures industrials, estacions, dipòsits, presons, etc., recreant un caràcter contraposat al museu com a edifici de luxe, sobre dissenyat i molt ben acabat.

En el seu interior es duen a terme múltiples intervencions, “remodelacions d’espais en desús, intervencions urbanes efímeres i impactants, espais per a tota mena d’activitats artístiques, espais sensorials, arquitectura emocional, etc., que s’acaben dirigint en direccions molt diverses” (Montaner 2003: 122).

En definitiva, es pretén reivindicar noves maneres d’interpretacions de l’art i recuperar les memòries del passat ignorades de grups socials obrers i fora del control del poder. Es tracta d’artistes contraculturals i compromesos políticament, que experimenten amb un art considerat antiacadèmic, anticonvencional i de caràcter independent.

Alguns dels exemples són el Portikus de Deutsch i Dreissigacker (Frankfurt, 1987), la *Boîte en valise* o museu portàtil de Marcel Duchamp (1941), el Museu de l’Eco (Fig. 8) de Mathias Goeritz (Ciutat de Mèxic, 1953) o la remodelació del palau de Tokió de Lacaton i Vassal (París, 2014).

No obstant, van ser els moviments de l’avantguarda, on el futurisme, el dadaisme, el surrealisme, el constructivisme i les agrupacions avantguardistes, els que s’exposen i critiquen al museu de manera més radical i austera, reclamant l’anul·lació del passat i practicant la destrucció de totes les formes més tradicionals de representació artística (Huysen 2001).

En aquests cercles socials i moviments independents, un dels principals problemes que es planteja és el destí de cada una d’aquestes obres artístiques, que inclús algunes, posen en qüestió el concepte de l’art. En un primer moment, el rebuig de les institucions museístiques és immediat, per tant, les exposicions eren adquirides per particulars o fundacions privades. No serà fins a finals de la dècada dels anys vuitanta quan es comencen a potenciar aquest tipus de museus i centres d’art.

En síntesi, el rebuig institucional museístic s’ha anat desenvolupant de manera paral·lela en la incomprensió del públic o la societat, ja sigui per la melancolia i pèrdua del caràcter d’art universal o bé, pel desarrelament de tot el significat de l’obra.

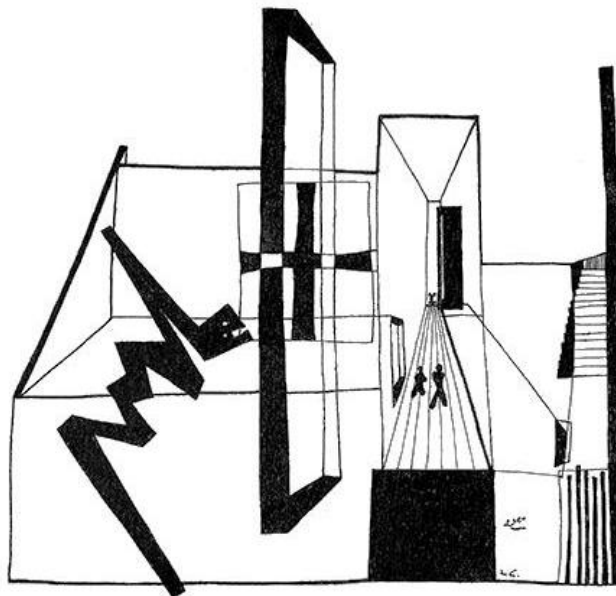


Fig. 10 Mathias Goeritz. Dibuix Ideogràfic del Museu l'eco 1952. Font: <https://www.museocjv.com/mathiasgoeritzresuena.htm>

3. Discussió: la funció dels espais expositius

Les sales destinades a exposicions no deixen de ser un instrument assignat a un peculiar propòsit: el de servir de marc a narracions sobre l'art, o sobre els objectes o accions que fonamenten l'ampli camp de l'experiència estètica i artística. No obstant, no es pot oblidar que és imprescindible un coneixement adequat de les peculiaritats de l'arquitectura, que és la que serveix i fa de recipient a aquestes peces (León 2012).

En atenció a això, l'exposició ha estat considerada una de les funcions preeminentes dins l'edifici del museu, ja que inclús abans que les col·leccions s'obrissin al públic, ja existia una preocupació d'ordenar i presentar les obres d'art.

Es pot dir que en una exposició intervenen tres factors importants: en primer lloc, l'efecte que produeixen els objectes exposats als visitants; a continuació, el desenvolupament de la temàtica, dit en altres paraules, de la ubicació dels objectes dins de l'espai, així com la connexió que s'estableix entre ells i del mateix caràcter de la sala d'exposicions; i, finalment, l'ordenació de l'exposició mitjançant un discurs expositiu. Cal també remarcar que "l'eficàcia d'una exposició està determinada per la mateixa tècnica o muntatge d'aquesta, que es considera com l'aspecte objectiu i aquest depèn del museu i de les possibilitats de percepció del visitant o aspecte subjectiu" (Hernández 1994:202-203).

Conseqüentment, la dimensió i la forma de les sales, la il·luminació de l'espai i el color dels paraments, són criteris a tenir en compte a l'hora de generar un espai expositiu. Endemés, convé preponderar la posició de l'obra en l'espai, la seva individualització i jerarquització.

En l'evolució i el pas del temps dels espais d'exposició, s'ha experimentat un canvi en la disposició de les obres d'art (Fig. 9), concretament, en la presentació de pintures, "on s'ha passat de l'horror vacui² de les primeres galeries de pintures a destacar cadascuna de les obres, deixant una certa distància entre elles, de manera que la seva col·locació permeti la contemplació i la seva correcta visualització per part del visitant" (Hernández, 1994: 219).

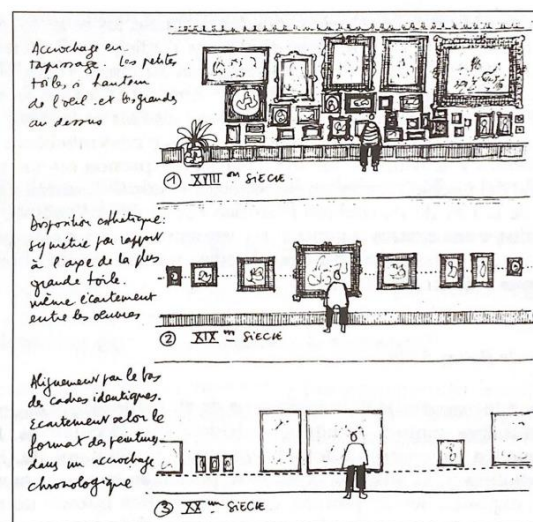


Fig. 11 Bouilhet, H. i Giraudy, D. Evolució de la forma de col·locació dels espais expositius (1977). Font: Il·lustració de Le Musée et la Vie. La documentation française, 1977.

² Horror vacui és una expressió llatina que horror al buit, utilitzada per a designar la tendència a cobrir del tot la superfície o l'espai d'una obra determinada.

4. Conclusions

Quines són les funcions que haurien de complir i que compleixen els museus? Queda en evidència que aquests espais museístics es caracteritzen per complir una doble responsabilitat, en un primer lloc la de conservar l'objecte exposat com un element que forma part del patrimoni, i, d'altra banda, la de contribuir en l'evolució i desenvolupament de la societat. L'equilibri que es produeix entre els dos compromisos i la forma en què cada un d'ells s'aplica es modificarà segons els espais i, també, les èpoques en qüestió.

D'altra banda, per concloure podem afirmar que el concepte de museu es basa en tres aspectes primordials. Aquests succeeixen al mateix temps i defineixen des de diferents punts de vista un mateix concepte, en aquest cas, el museu (Rico 1994).

Primerament, l'home, que intenta buscar, expressar o sentir, un diàleg o una relació que s'estableixi entre l'obra d'art i ell.

En segon lloc, l'exposició. D'acord amb la forma d'exposició de l'obra, es veu reflectit el comportament i l'actitud del visitant o espectador que assumeix i comprèn la peça exposada. No és el mateix emprar una obra simplement com un element decoratiu, que, en canvi, arribar-la a mitificar.

L'arquitectura és el darrer punt de vista i el que dóna joc als dos punts anteriors. Com s'apoderen els espais per tal d'aconseguir la visió correcta de l'home i, al mateix temps, el seu criteri d'exposició? I com es reflecteix en l'arquitectura?

En síntesi, la disposició de l'home i les possibilitats que l'espai aporta, aniran proporcionant el sentit i la comprensió de l'exposició, que és la base del museu.

No obstant, no perd importància la pregunta sobre si l'obra d'art influeix en l'arquitectura museística. Queda clar que l'obra d'art i l'espai expositiu s'enfronten cara a cara. En el moment en què l'arquitectura, la pintura i l'escultura s'encaren, aquestes emprenen camins, ritmes i velocitats diferents, en funció de les seves prestacions i de la relació que estableixen amb la societat.

És per aquest motiu que es confronta un problema entre l'espai expositiu i l'arquitectura. Com argumenta Juan Carlos Rico en *Museos, arquitectura, arte* (1994: 27): "es tracta de la recerca d'harmonia entre dos processos creatius (l'objecte enfront de l'espai) que bé per diferència històrica, diferències plàstiques es manifesta majoritàriament de manera contrària o discrepant".

5. Bibliografia

Alonso Fernández, L., 2003. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.

Alonso Fernández, L., 1995. *Museología: Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo.

Alonso Fernández, L., 2010. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Bartz, G. i König, E., 2001. *Arte y Arquitectura. Museo del Louvre*. Barcelona: Könemann.

Benjamin, W., 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

- Bueno, M., 2021. "Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres". *Boletín de Arte*, 22, 171-187.
- Cageao Santacruz, Víctor M., 2011. "Arquitectura y museología: Una relación compleja". En *El programa arquitectónico: La arquitectura del museo vista desde dentro*, 35-51. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica.
- Chaparro, M., 2013. "Acercas de los museos: Su problemática actual, su historia y su vinculación con el patrimonio". En *Temas de patrimonio cultural*, 52-69. Buenos Aires: Tandil.
- Entrecanales, C., 2022. Entrevista en: Pulido, Natividad. "Experiencias inmersivas y nuevas tecnologías: ¿enemigos o aliados de los museos?" *ABC Cultura*, en línea.
- Hernández Hernández, F., 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Madrid: Trea.
- Hernández Hernández, F., 1994. *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.
- Hernández León, J., 2012. *El museo: su gestión y su arquitectura*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Herreman, Y., 2009. "Arquitectura y museología: Del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura". *Alteridades* 19, 37.
- Huysen, A., 2001. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica,
- López Manzanares, J., 2022. Entrevista en: Pulido, Natividad. "Experiencias inmersivas y nuevas tecnologías: ¿enemigos o aliados de los museos?" *ABC Cultura*, en línea.
- Moneo, R., 2011. *El Museo del Prado de Juan de Villanueva*. Madrid: Museo del Prado.
- Montaner, J., 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Millán Gómez, A., 2018. "Sverre Fehn. El lugar como soporte". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, (19), 35.
- Pamela Ladogana, R., 2014. "Carlo Scarpa. Dalle magistrali progettazioni museali ai raffinati allestimenti espositivi del contemporaneo". *Locus Amoenus*, 12, 7-19
- Rico, J., 1994. *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos*. Madrid: Sílex Ediciones S.L.
- Rico, J., 2015. *Seminarios: Arquitectura de museos*. Madrid-Vancouver: JCR21 Office.
- Schärer, M., 2000. "El museo y la exposición: múltiples lenguajes, múltiples signos." París: Comité international de l'ICOM pour la muséologie, ICOFOM. Cahiers d'étude. ICOM, Conseil International des Musées. Recuperat de <https://ilamdocs.org/documento/2921>
- Stavroulaki, G. i Peponis, J., 2003. "The spatial construction of seeing at Castelvecchio." En 4th International Space Syntax Symposium, 66.61-66.14. Ed. Per J, Hanson, Londres: Citeseer.
- Steffens, M., 2003. *K.F. Schinkel 1781-1841. Un arquitecto al servicio de la belleza*. Colònia: Taschen.