

Una alianza arquitectónica

El papel del museo entre la cultura y la ciudad

An architectural alliance
The role of the museum between
culture and the city

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2021.11.1.3071>

Ma. Arq. Florencia Köncke

Investigador independiente
florenciakoncke@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1152-1904>

Recibido: 16/02/2021

Aceptado: 23/02/2021

Cómo citar:

Köncke, F. (2021). Una alianza arquitectónica: El papel del museo entre la cultura y la ciudad. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 11(1). <https://doi.org/10.18861/ania.2021.11.1.3071>

Resumen

El presente artículo indaga en la relevancia que presenta la arquitectura del museo como escenario del encuentro entre la cultura y la ciudad. Siendo la institución museística la principal encargada de adquirir, conservar, estudiar y exponer aquellos objetos que presentan valor cultural y, entendiendo a la ciudad como un conjunto urbano que comprende diversas edificaciones, complejos sistemas viales y un grupo relevante de individuos, se concibe al museo como espacio imprescindible y vínculo trascendente en la reunión de ambos conceptos. Como pieza esencial y articuladora entre el museo y la trama urbana, el vestíbulo condiciona la relación del museo tanto con la ciudad como con la sociedad. A partir de su forma, implantación, escala e incubación de espacios de tránsito o permanencia la arquitectura estipula, condiciona, mejora o rechaza ciertos intercambios. Si bien es evidente que son decisiones morfológicas, espaciales, volumétricas y temporales, también lo son urbanas, políticas y sociales. En ese marco, interesa resaltar que, a fin de cuentas, la arquitectura es el medio a través del cual el arquitecto opina y decide, para bien o para mal, cómo será esa relación.

Palabras clave: Cultura, ciudad, sociedad, museo, vestíbulo.

Abstract

This article explores the relevance of museum architecture as a scenario for the encounter between culture and the city. Since the museum institution is the main institution in charge of acquiring, preserving, studying and exhibiting objects of cultural value and, understanding the city as an urban ensemble comprising several buildings, complex road systems and a relevant group of individuals, the museum is conceived as an essential space and a transcendent link in the meeting of both concepts. As an essential and articulating piece between the museum and the urban fabric, the vestibule conditions the relationship of the museum with both the city and society. From its form, implantation, scale and incubation of spaces of transit or permanence, architecture stipulates, conditions, improves or rejects certain exchanges. While these are morphological, spatial, volumetric and temporal decisions, they are also urban, political and social. In this context, it is interesting to emphasize that, in the end, architecture is the means through which the architect gives his opinion and decides, for better or worse, how this relationship will be.

Keywords: Culture, city, society, museum, vestibule.



La elaboración del artículo procede de un fragmento del trabajo final de máster, presentado en octubre de 2020, durante los estudios cursados en el Máster en estudios avanzados de Arquitectura (MBArch) realizado en la línea Proceso, proyecto y programación en la Escuela Técnica Superior de Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya. El director fue Xavier Monteys Roig, arquitecto y catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Catalunya.

Introducción

Con el fin de aproximarse críticamente al papel sustancial que viste la arquitectura en la relación entre la cultura y la ciudad, se abordan unos cuestionamientos que se asientan, en realidad, en cuestiones más extensas de la propia disciplina. Concibiendo a la institución museística como emblema de la cultura y a la ciudad como estandarte mecedor de una sociedad, el vestíbulo es la pieza que vincula, relaciona y arbitra ambos márgenes de esta cuestión. Es el comienzo y el fin de la visita, mediando de transición física, mental y emocional entre la calle concurrida y la tranquilidad del museo. Para empezar, interesa resaltar el rol social fundamental que presenta el vestíbulo del museo como espacio de intercambio, como nexos físico y, al mismo tiempo, simbólico entre la institución y la ciudadanía. Desde su morfología, el museo condiciona su propia relación con las personas y supedita, de manera indirecta, la interacción y contacto entre la cultura y la sociedad. En este sentido, incumbe ponderar la relevancia que adopta aquella decisión arquitectónica que, cargada de rasgos previamente adquiridos, hace a la estrategia proyectual inicial. Componentes que comprenden decisiones formales y estéticas, pero también, y principalmente, ideológicas, económicas, culturales, sociales y políticas. Consciente o inconscientemente, el proyectista al diseñar toma ciertas disposiciones que repercuten de forma directa en el entorno, alcanzando resultados que tendrán unas u otras consecuencias a nivel urbano. En su rol decisivo y, casi siempre, concluyente, el arquitecto debiera asumir un compromiso ético y moral con el medio, respetando al contexto, considerando sus precedentes y articulando la diversidad de factores y aspectos en los que se ciñe el proyecto.

Arte y arquitectura

En propósito de formular la construcción de un pensamiento que recoge, en esencia, la capacidad edilicia y el potencial urbano que poseen los vestíbulos de los museos como impulsores de proyecto arquitectónico, es preciso iniciar este artículo señalando algunas premisas. Antes que nada, interesa afirmar que los museos son de la ciudad. Y cuando se dice ciudad, se refiere al barrio donde se implanta y a la ciudadanía que la habita, diversa y difusa. En primer lugar, se retoma la crítica que noventa años atrás —momento de grandes polémicas a favor y en contra de los museos— exponía Georges Bataille:

“El museo es como un pulmón de una gran ciudad. Cada domingo el público fluye como la sangre al museo, y emerge purificada y fresca” (Bataille, 1930, p.69).

Considerando a los espectadores como el verdadero contenido de las prácticas del arte, se constituye al museo como medio y soporte para su celebración. Ningún museo es un museo sin sus visitantes puesto que son estos quienes le dan un sentido concreto. En segundo lugar, se recoge aquella descripción de ciudad que señalaba Jane Jacobs, entendiéndola como un problema de complejidad organizada, donde el civismo y sentimiento de comunidad no se logra a golpe de normativa sino a través de la creación de espacios en los que la gente pueda compartir su tiempo y sus pensamientos (Jacobs, 1961, p.41). Espacios donde aprender a mediar, ceder y reconocer a los demás en sus diferencias y necesidades, reivindicando la importancia de las calles como lugares de relación. El espacio público debería ser un ámbito diverso e inclusivo, proveedor de autonomía y socialización entre las personas ya que, en definitiva, el derecho a la ciudad se materializa en el acceso y disfrute por parte de toda la población (Col·lectiu Punt 6, 2019, p.166). Un espacio público que se describe mediante las aceras, plazas y parques de la ciudad, pero también y, especialmente, por aquellos edificios colectivos que, ya sean de carácter recreativo, social o cultural, están

a disposición de todos. En este marco, se entiende al museo como un artefacto urbano, un edificio que está en la ciudad y es para la gente, el cual debiera formar parte de aquellos sitios que dan lugar a la integración y las relaciones diversas.

Juan Herreros y Jens Richter han abordado la remodelación del vestíbulo del Museo de Arte Latinoamericano, en Buenos Aires, con la premisa de que la ciudad debe entrar en el museo y con ella, las personas, concibiendo al espacio como una gran plaza pública, con la aspiración de ser un condensador social donde todos los grupos ciudadanos quieran ser representados. En palabras de Marina Garcés, el arte no puede ocupar un lugar externo al propio sistema: es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres dan sentido al mundo que comparten y se implican en él (Garcés, 2013, p.77). El arte contemporáneo es la expresión creativa de personas con las mismas preocupaciones que el resto de los ciudadanos y así debería de ser comunicado. Siendo el museo la incuestionable figura e imagen que representa a la cultura, debiera entenderse a sí mismo no solo en su misión institucional, encargada de contener, conservar y exponer sino, en particular, en su rol político y social. Es, después de todo, el principal medio de expresión del arte de aquellas historias que identifican y conmemoran, así como un distinguido espacio para el diálogo y debate de aquellos conflictos e inquietudes que florecen y asisten en nuestras sociedades y ciudades.

A este respecto, y siguiendo la preliminar línea de razonamiento, es el recinto del museo el contenedor del arte, pero también es quien ofrece un escenario de intercambio y da cobijo a la relación de la cultura con las personas. Sin ahondar profundamente en los orígenes y precedentes de aquellas arquitecturas que han resguardado y amparado a los museos, es necesario destacar el papel de la envolvente edilicia como articulación entre la cultura y la ciudad. El edificio no es simplemente una instalación física material

delimitada por un cerramiento, sino que es un lugar que ofrece cualidades espaciales y establece oportunidades sociales. La arquitectura debiera entenderse como pieza urbana con la capacidad de mejorar el contexto donde se implanta y desde ella, por tanto, se debe atender a las necesidades que el medio reclama. Esta tiene la oportunidad de alterar y condicionar la experiencia humana en el medio, influyendo cualitativamente en el habitar de la urbe. En palabras de Juhani Pallasmaa, la arquitectura enmarca, estructura, articula, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe (Pallasmaa, 2002, p.96). Entender la arquitectura como lugar permite ver al museo no solo como un recinto para la conservación y exposición, sino como un espacio para la materialización y concreción de un encuentro social e ideológico de quienes lo habitan. Para que el museo no sea simplemente entendido como un mausoleo a la cultura, es preciso definirlo como un lugar activo y diverso en el cual tiene lugar el diálogo, la educación y los intercambios culturales. Consecuentemente, no solo debemos discutir el modo en que equipamos, organizamos y gestionamos estos espacios, sino instruir un cuestionamiento que radica en su concepción formal inicial. Definir al museo como lugar de intercambio entre una sociedad y su cultura repercute directamente en el método en que se configura el proyecto arquitectónico. Si bien la concepción semántica de hacer arquitectura refiere al arte y técnica de diseñar, proyectar y construir edificios, esta también está definida por las premisas y valores que toma el proyectista. Es, a través de la implantación y concepción morfológica, que se definen cuestiones urbanas y relaciones sociales. En este sentido, incumbe especialmente resaltar aquellas arquitecturas que son pensadas desde una reciprocidad entre el museo y sus visitantes. Son edificios con vocación urbana que potencian la calidad del espacio público desde su forma e implantación en la ciudad, siendo artefactos que aportan calidad espacial y actúan como anexos del espacio público de la ciudad.

Ahora bien, como todo proceso creativo, la intervención del arquitecto en la elaboración del proyecto presenta ciertas etapas de indagación e investigación previa, tanto del programa como del entorno, que requieren un tiempo de análisis, evaluación y maduración. Para forjar un edificio que articule con el contexto urbano, es preciso la consideración de unas variables inevitables. Y, a tal efecto, existe una diferencia sustancial entre los museos de obra nueva y las intervenciones en construcciones existentes. Al hablar de edificios culturales, es imposible ser ajenos al considerable número de museos que conquistan estructuras existentes en busca de mantener con vida edificios que presentan cierto valor por sí mismos —ya sea arquitectónico, urbano, locativo, económico, o el motivo que fuere—. Por ejemplo, en Barcelona, el ochenta por ciento de los cuarenta y cinco museos registrados por el ayuntamiento se conciben en edificios con un uso inicial diferente —sin contar las catorce casas museo que habilitan y adecuan sus instalaciones para ofrecer recorridos al turismo—. Son transformaciones que, en la escala arquitectónica, promueven el valor del edificio existente a través de su

mutación funcional y programática y, en la escala urbana, tienen una función de superposición quirúrgica que le brinda a la ciudad una nueva oportunidad. En este sentido, es importante entenderlas como intervenciones que tienen la oportunidad de transformar completamente la tipología inicial, pero que deben preservar aquella identidad colectiva que representan y, por lo tanto, tendrán sino más, al menos otras restricciones proyectuales. Sin embargo, sería pertinente que, en la medida de lo posible, llevaran a cabo una reutilización edilicia que no desatienda aquellos argumentos fundamentales antes mencionados y promovieran, desde su aportación, favorecer y propagar el vínculo anhelado.

El vestíbulo como estrategia proyectual

Haciendo hincapié en la premisa de que la decisión proyectual está influenciada por las creencias y valores que asume el arquitecto, y concentrando la atención en aquellos espacios donde la integración asume un protagonismo certero, se distingue un común

denominador que abarca un amplio número de ejemplos. En cuanto a sus características físicas, dado que es acceso y conexión tangible y evidente con el entorno, y simbólicas, como espacio de comunicación, transformación y preparación de cuerpo y mente para la experiencia del visitante, el vestíbulo es un componente relevante en el museo (Drotner, Kristiansen & Laursen, 2016, p.70). Son sus peculiaridades programáticas e importancia transitiva quienes motivan, conceptualmente, diversas estrategias proyectuales que florecen, en esencia, desde este. Un vestíbulo que articula todas las actividades del edificio y, al mismo tiempo, presenta una relación urbana armónica y sensible con el medio, impacta positivamente en el habitar de la urbe. Enfocar la mirada en el vestíbulo, no es entonces solo un método para acotar y centrar la exploración, sino que es una interpretación de estos espacios desde una perspectiva urbana —que bien podría en muchos casos ser trasladable a otros edificios públicos culturales con características similares, como pueden ser bibliotecas, templos o teatros—. Conciérne, en particular, referir a aquellos recintos donde se materializa un espacio

físico de características ambiguas, que plasman la transición, conforman un escenario de pausa y ofrecen cierta esfera de diálogo. Ya sean interiores o exteriores —la extensión de una acera, una pasarela, un pórtico, un patio, una plaza o un pulmón en medio de la trama urbana consolidada—, incumben aquellos espacios que condensan las actividades del edificio, ofician de área intermedia, permiten la comunicación y establecen cierta fundición entre el museo y la ciudad.

Entender al espacio del vestíbulo no solo como vínculo entre la ciudad y la institución sino como articulador entre las partes, ha llevado a infinidad de proyectos a pensarse y gestarse desde este espacio. Y si bien existen numerosos sistemas posibles a la hora de proyectar un vestíbulo, concierne evidenciar algunas operaciones que parecen consolidarse cuando se materializan reiteradamente, independientemente de si son intervenciones en edificios existentes o proyectos de obra nueva. Para ejemplificar este razonamiento, es posible descomponer al vestíbulo desde sus características arquitectónicas con el fin evidenciar su destreza física y su potencial urbano. Ya sea desde su tipología, implantación, escala o tiempo de estancia, el vestíbulo revela y expone sus intenciones. Cabe esclarecer que puntear estos ejemplos a través de categorías no tiene como fin realizar una clasificación exhaustiva ni excluyente sino, perpetrar una enumeración de referencias para reforzar el argumento.

Tipología

En una primera revisión tipológica, es factible identificar tres esquemas formales con aspiraciones funcionales diferentes, pero todas ellas lo suficientemente evidentes. Si hablamos de vestíbulos como núcleo que estimulan la vida del museo girando en torno a un eje central, es necesario hacer referencia, en primera instancia, al proyecto no construido del *museo de crecimiento ilimitado*, también

conocido como *museo infinito*. Fueron Pierre Jeanneret y Le Corbusier quienes, en 1930, desarrollaron la idea de crear un edificio en constante crecimiento, entendiendo al museo como un ente vivo, capaz de crecer al mismo tiempo que su colección y poder exponer los objetos a lo largo de un único recorrido continuo. Una idea que, posteriormente y con algunas limitaciones, fue materializada en el Guggenheim de Nueva York por Frank Lloyd Wright. De modo diverso, el polémico arquitecto canadiense, Frank Gehry, ha propuesto, en la compleja geometría de titanio que configura al Guggenheim de Bilbao, un luminoso atrio central que articula todas las salas del museo.

En una línea diferente, se sitúan aquellos vestíbulos que nacen a partir del atravesamiento de su volumen y regulan, desde una operación estratégica, tanto la relación con el interior como con el exterior del edificio. Es posible que se traduzcan en calles techadas o incisiones horizontales en construcciones existentes. Por ejemplo, la restauración del CaixaForum de Madrid, realizada por Herzog & de Meuron, ejecuta un corte en el recinto existente y concibe un edificio que se estructura desde un vestíbulo pasante. Los mismos arquitectos, en Londres, convirtieron a la vieja sala de turbinas de la antigua central eléctrica en una extensa calle interior que atraviesa la Tate Modern, articulando las actividades del museo y ofreciendo una reconocida plaza pública cubierta, escenario de actividades diversas¹. En un sentido similar, el museo del Diseño de Barcelona fue configurado, desde su concepción inicial, desde un generoso vestíbulo pasante en triple altura que oficia

¹ Por ejemplo, la reconocida serie *Unilever*. Es una comisión de la Tate Modern que invita anualmente a un artista a realizar una intervención en la sala de turbinas. La serie ha dado lugar a algunas de las esculturas más innovadoras y significativas de los últimos años, como la conocida intervención de Olafur Eliasson, *The Weather Project*, donde el tema fue omnipresente como base para explorar ideas sobre la experiencia, la mediación y la representación.



Figura 1. Frank Lloyd Wright en el Guggenheim durante su construcción, Nueva York, 1953.

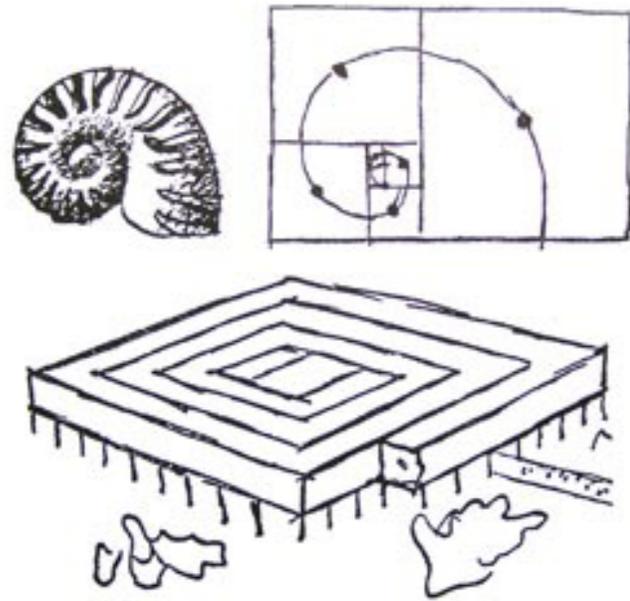


Figura 2. Esquema de la propuesta para el museo de crecimiento ilimitado, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1930.



Figura 3. Vestibulo del Guggenheim, Bilbao, 2017.

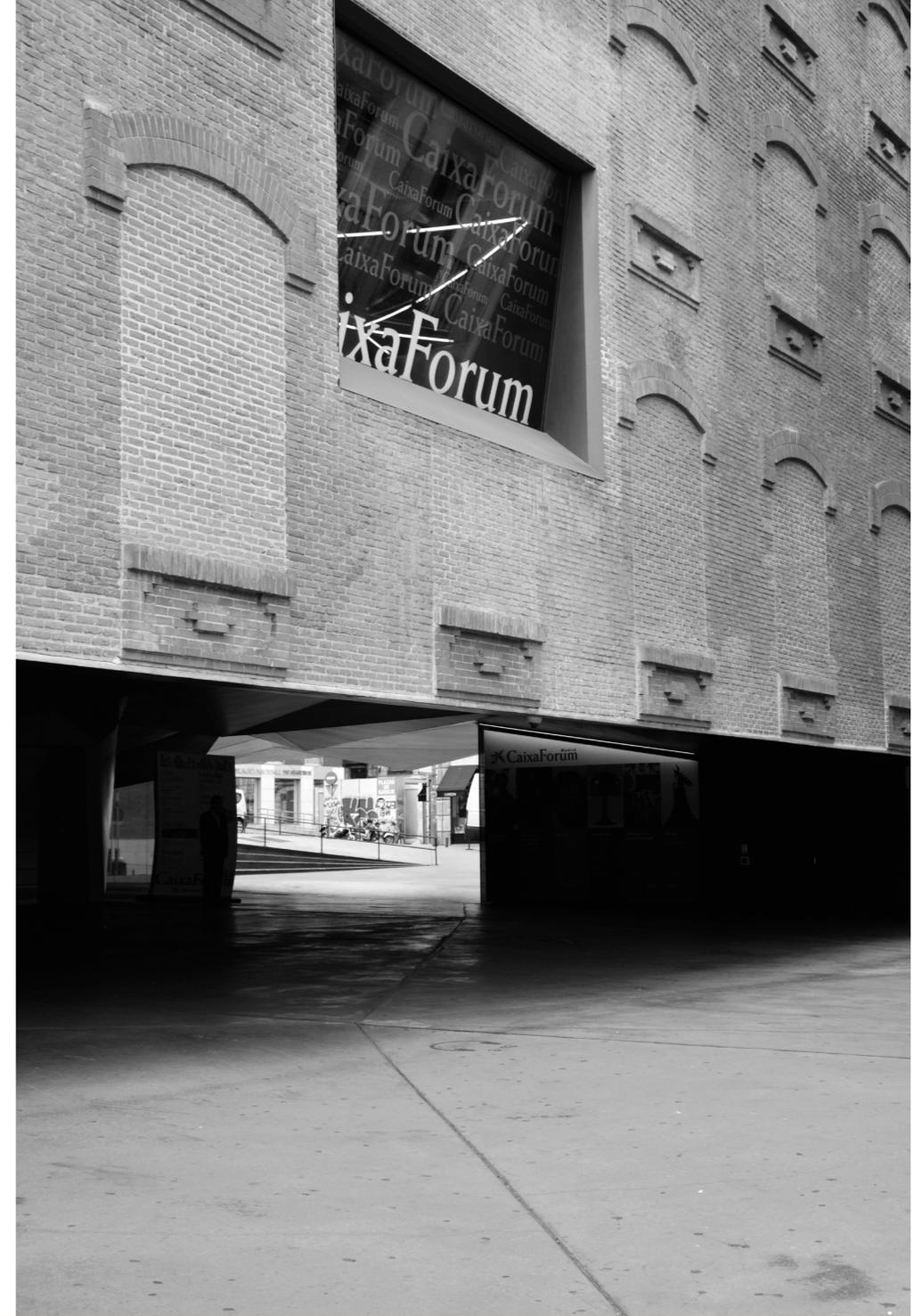


Figura 4. Acceso CaixaForum, Madrid, 2017.

de condensador de flujos. El estudio MBM arquitectos ha resuelto, en un mismo volumen, los desniveles del emplazamiento propiciando una relación explícita con la plaza de las Glorias, el Pueblo Nuevo y la estación de metro, al tiempo que distribuye a los visitantes en las entrañas del museo.

Finalmente, un tercer grupo de vestíbulos se establece, desde su nacimiento, en el exterior. Se remite a aquellos que se configuran desde un patio o plaza que propone formar parte de la red de espacios a cielo abierto de la ciudad. Reciben al visitante del museo, pero al mismo tiempo son contenedores de actividades cívicas que tienen la capacidad de trascender su individualidad. Afamados ejemplos como el plano inclinado del Beaubourg que desciende suavemente delante del Pompidou, en París, o la plaza del Hermitage, en San Petersburgo, tienen un carácter abierto que airea la trama urbana y, al mismo tiempo, solemniza el acceso al edificio. En un sentido diferente, los vestíbulos exteriores del museo Can Framis y museo Frederic Marès, ambos en Barcelona, generan un espacio de pequeña escala contenido por el propio edificio, permitiendo una relación cercana y cálida entre el visitante y el museo. Son patios tranquilos con cierto grado de domesticidad que proponen una pausa en la vorágine de la ciudad.

Implantación

Partiendo del criterio de que la calidad de un vestíbulo se materializa en la acertada articulación entre el museo y la ciudad, es imperativa la celebración de un auténtico contrato entre las partes. El proyectista debe interpretar el espacio que lo enmarca, su organización tridimensional y todos aquellos elementos que componen al lugar para poder cumplir su parte del trato. Cuestiones como tensiones, ejes, preexistencias, identidades, significados e historia son algunos de los asuntos, tangibles e intangibles,



Figura 5. Sala de turbinas Tate Modern, Londres, 2017.



Figura 6. Plaza Beaubourg delante del Centro Pompidou, París, 2017.

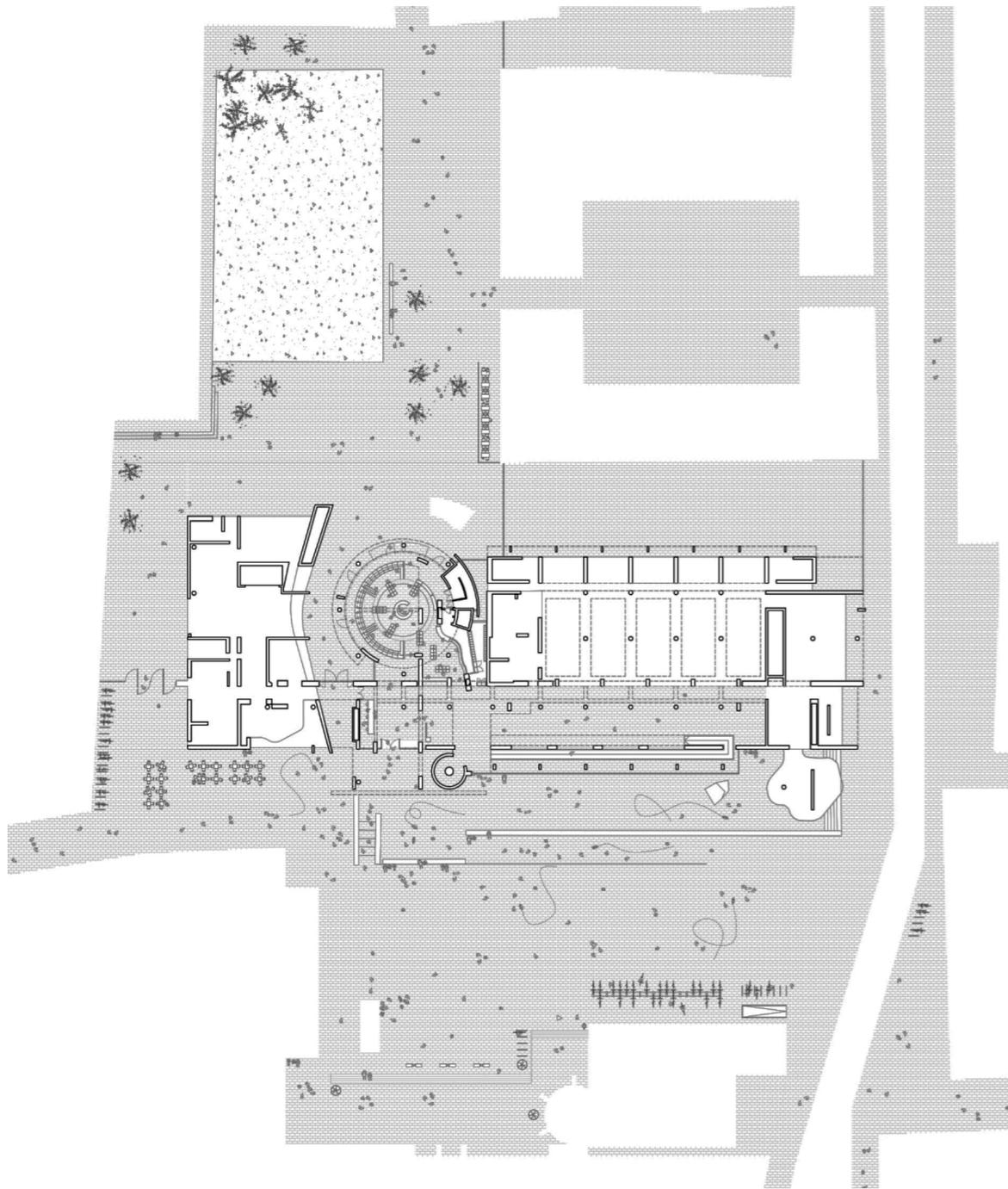


Figura 7. Planta de ubicación, museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

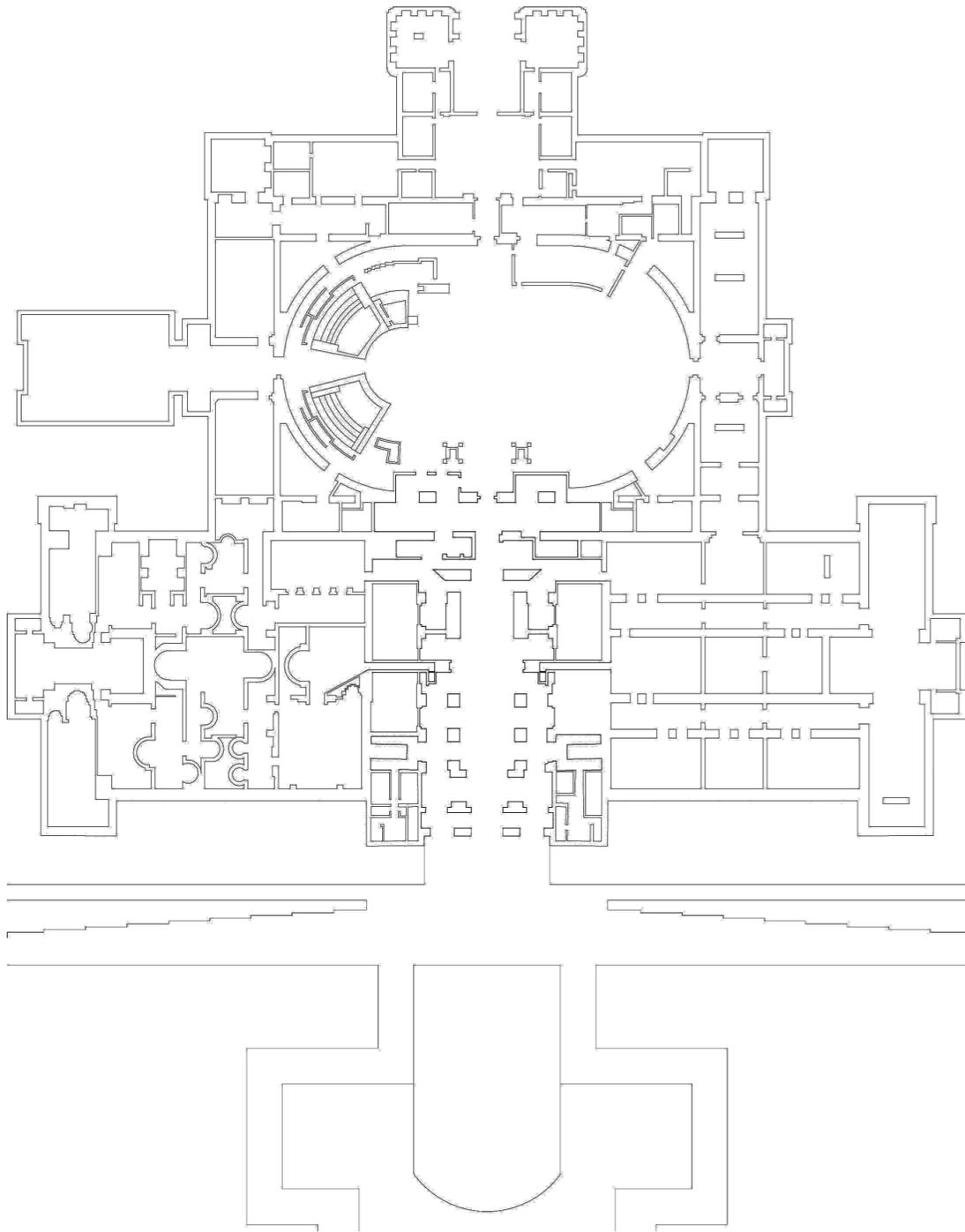
que colaboran en el proceso de comprensión sustancial de un lugar. Ya sean edificios de obra nueva o intervenciones en construcciones existentes, interesa resaltar aquellas arquitecturas donde es posible localizar — perceptible o imperceptiblemente— ciertas huellas de la ciudad en su implantación, como un palimpsesto que revela lo que había en su lugar previo a ser concebido.

Existen ejes evidentes —calles, cruces o rotondas— que, siendo determinados por la ciudad, ofrecen datos al proyectista para posicionar el vestíbulo en un sitio y no en otro. A este respecto, son unos ejemplos situados en la ciudad de Barcelona que nos ayudarán vigorizar la idea. El vestíbulo del Born Centro de la Cultura y Memoria es atravesado por un eje de simetría que asocia al parque de la Ciudadela con la catedral Santa María del Mar. La calle Ávila culmina su recorrido dentro del vestíbulo del museo del Diseño, resolviendo el encuentro entre la trama del ensanche y la plaza de las Glorias. El vestíbulo del museo Nacional de Arte de Catalunya se posiciona, en la cima de Montjuïc, en el sentido de la avenida Reina María Cristina, enlazando al museo, física y visualmente, con las Torres Venecianas. La orientación de la nueva escalera mecánica que desciende al *patio inglés* del CaixaForum, propuesta por Arata Isozaki, está definida por la dirección en que arriba el peatón desde la avenida Francesc Ferrer i Guàrdia. En la misma línea, el museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, de Richard Meier, es implantado en torno a un análisis exhaustivo de las tensiones generadas por su complejo entorno. Existen tres axialidades evidentes: la calle d'Elisabets —que culmina en el acceso del convento de los Ángeles—, la calle Ferlandina y un eje imaginario que vincula a la iglesia Santa María de Montalegre con el convento. La entrada se sitúa en la intersección de los dos últimos, siendo el eje imaginario quien vertebra al vestíbulo del museo. Todos estos ejemplos reúnen una colección de vestíbulos que, tanto en posición como en dirección, se anclan a las huellas que la ciudad les brinda en un entorno urbano consolidado.

Escala

En términos dimensionales, el espacio del vestíbulo presenta características que están definidas por su escala y, por tanto, aquellas actividades, acciones y movimientos corporales que el recinto admite. La dimensión de un espacio condiciona la relación del cuerpo humano con la arquitectura como resultado de un comportamiento cultural y social, que es comunicado a través de los sentidos. A tal respecto, el vestíbulo de dimensiones monumentales pretendía, históricamente, connotar una muestra de poder. La práctica romana de exponer los objetos robados de los pueblos conquistados en un contexto arquitectónico sofisticado sienta las bases del arte entendido como un *trofeo* (Jiménez-Blanco, 2014, p.23). El museo se ha materializado en grandes edificios colosales como una manifestación de poder institucional, intelectual y cultural. Siendo el vestíbulo la primera percepción en la visita, se pretendía transmitir, a través de su tamaño, su respectivo significado. A través de este el museo comunicaba al visitante que estaba a punto de experimentar algo único y que, por ende, se esperaba un comportamiento especial en él. Por ejemplo, el museo Nacional de Arte de Catalunya —ex Palacio Nacional construido para la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona— es un recinto de considerables proporciones que se adscribe a los modelos del clasicismo académico de la época. Su acceso frontal se efectúa a través de exactamente 250 escalones desde la avenida Reina María Cristina y desemboca en un majestuoso vestíbulo, infundiendo admiración y respeto.

Sin embargo, en la actualidad la gran escala ya no solo es una cuestión de monumentalidad. En los últimos años viene aconteciendo una importante y significativa resignificación dimensional de los vestíbulos, promovida por la multifuncionalidad exigida a los museos contemporáneos. Según Juan Herreros, las salas



expositivas ahora comprenden el 45% de los metros cuadrados de los museos contemporáneos, mientras que, el resto, es dedicado a restaurantes, tiendas, zonas infantiles, bibliotecas, talleres o salas de conciertos. La democratización de la cultura ha traído consigo la incorporación de nuevos programas en el vestíbulo, donde se pretende proyectar un aglutinador de actividades. Si bien la dimensión de los vestíbulos contemporáneos continúa siendo monumental, la percepción corporal y sensorial de habitar estos espacios cambia por completo. En el presente la gran escala ya no es solo una cuestión de imposición, sino de disposición. En este orden, ejemplos como el, ya mencionado, museo del Diseño de Barcelona disponen un extenso vestíbulo que oficia de condensador de flujos o, la intervención del estudio Herreros en el museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires que, a través de un considerable espacio principal, otorga un rol activo y protagonista a las áreas públicas del museo en su lazo con la ciudad.

Por último, resulta pertinente comentar que la nobleza del vestíbulo no depende, exclusivamente, de su tamaño. Un vestíbulo idóneo reúne las condiciones particulares y necesarias para resolver la articulación con la ciudad y logra encarnar su significado. El vestíbulo del museo Europeo de Arte Moderno, en Barcelona, a pesar de su pequeña escala, es atento con su entorno y resuelve las necesidades que el museo solicita. En contraposición a este, existe un vasto conjunto de vestíbulos que, aun cuando presentan una escala colosal, no logran encarnar las exigencias de un vestíbulo como tal y cristalizan una monumentalidad incontrolada que desorienta al visitante.

Figura 8. Planta baja del museo Nacional de Arte de Catalunya, Barcelona. Acentuación en el vestíbulo del museo.

Tiempo

En un sentido diferente, la acción de proyectar no solo está comprendida por la definición de cuestiones ligadas a la forma, implantación, tamaño, proporciones, programa o materiales, sino que existe un aspecto sustancial asociado al tiempo, que bien podría describirse a sí mismo como inmaterial. La arquitectura no solo media la relación física del individuo en el espacio, sino que también la define en el tiempo. En palabras de Steven Holl, la experiencia física y perceptiva de la arquitectura no resulta en esparcimiento o dispersión, sino en una concentración de energía. El tiempo vivido, físicamente experimentado, se mide en el cuerpo, en la memoria y en el espíritu. “Los vastos escritos del filósofo Henri Bergson exploran la idea de ‘duración’: una ‘multiplicidad de secesión, fusión y organización’. Bergson se refería al ‘tiempo vivido’ como *durée réelle* (tiempo real) y llamaba al espacio la ‘combinación impura de tiempo homogéneo’. Si en la experiencia cotidiana de la vida urbana un espacio arquitectónico forma el marco para medir el ‘tiempo vivido’, entonces, con la construcción de la arquitectura se da material y forma a un lugar determinado, casi como a un tiempo real; las múltiples vías por las que puede medirse el tiempo encuentran una resolución espacial unificada” (Holl, 2014, p.26).

El vestíbulo del museo, desde su concepción, tiene la capacidad de establecer la velocidad a la que es caminado y el ritmo de las actividades celebradas en él. “La arquitectura posee la capacidad de reestructurar y alterar nuestra experiencia temporal; puede ralentizar, detener, acelerar o invertir el flujo del tiempo experiencial” (Pallasmaa, 2015, p.117). El vestíbulo promueve, sin intención de exigir, la calidad de la experiencia y cierta duración temporal posible en su habitabilidad. El arquitecto proyecta un espacio y desde su ideación determina, en gran medida, la celeridad de los recorridos y la duración de las esperas. Es la propuesta arquitectónica, junto a factores de organización,



Figura 9. El jardín del *vergel*, museo Frederic Marès, Barcelona, ca. 1954-1962.

gestión y un adecuado equipamiento, quienes estipulan la duración temporal de uso del espacio propiamente dicho.

En cuanto a esta noción, es posible observar diferentes ritmos frecuentes dependiendo de las características de cada sitio propuesto. Algunos, que podríamos categorizar como vestíbulos de permanencia o velocidad baja, se identifican por ser espacios contenidos y serenos, donde la arquitectura incita a permanecer. Por ejemplo, en Barcelona, el *vergel* del museo Frederic Marès, ubicado en el barrio gótico, es un patio silencioso que transporta al visitante desde el bullicio exterior a la calma interior. La arquitectura del museo Can Framis envuelve al vestíbulo y crea un apacible reposo para la ciudad. Por su parte, el *patio inglés* del CaixaForum, también en Barcelona, disminuye la energía del visitante y lo aísla del ruido de la calle, logrando que atraviese el portal del museo en un estado sereno. Otros, que podríamos categorizar como vestíbulos de paso o velocidad alta, se describen por su algarabía y movimiento. Esbozadas para circular, son antesalas espectadoras de numerosos desplazamientos. La vocación del vestíbulo del museo Picasso de Barcelona es de circulación, pretendiendo coser las residencias y reconfigurar la preexistencia. Es un vestíbulo en el que el visitante se encuentra siempre de pie y en movimiento. Por último, podemos observar espacios que presentan, en cierta medida, ambas velocidades en simultáneo. Ya sea por contener los dos tipos de espacios en un mismo proyecto o por generar un solo espacio ambiguo, son propuestas que celebran velocidades heterogéneas.

Proyectar es decidir

Proyectar es, por definición, idear, trazar o proponer el plan y los medios para la ejecución de algo. Es reflexionar sobre un asunto y establecer el modo y los instrumentos necesarios para poder llevarlo a cabo. Es “analizar detenidamente todos los datos existentes y luego diagnosticar un

problema para finalmente resolverlo [...]. Proyectar, en arquitectura, es investigar” (Campo Baeza, 2017, p.16). Ahora bien, esta idea, reflexión, análisis, diagnóstico e investigación no es objetiva. El arquitecto, al proyectar, toma decisiones subjetivas cargadas de numerosos rasgos adquiridos que se describen a través de predisposiciones diversas: la experiencia pasada, conocimientos previos y la asociación emotiva entre el lugar y el proyecto. Todas ellas colmadas, inevitablemente, de una ideología que, en mayor o menor medida, esta contextualizada en un singular escenario político, social, económico y cultural. En este sentido, es preciso, como proyectistas, comprender que aquellas ideas que viajan del pensamiento al papel para luego convertirse en materia no son meramente estéticas. Desde su forma, su implantación, su escala y su incubación de espacios de tránsito o permanencia definen, condicionan, articulan o apartan. Desde luego, son decisiones morfológicas, espaciales, volumétricas y temporales. Pero también urbanas, políticas y sociales. El arquitecto decide, opina, se pronuncia y manifiesta a través del proyecto. La arquitectura es el medio.

Asumiendo, finalmente, que los museos son para la gente, y deseando que instituyeran un papel activo y relevante en la ciudad contemporánea, resulta conveniente, en un último término, insistir en la búsqueda de una percepción oportuna desde nuestra disciplina. Si la arquitectura del museo es quien da cobijo a la relación entre el arte y las personas, esta debiera, en cualquier caso, hacerse cargo de ello. Reconocer al vestíbulo en su rol articulador y fomentar su respeto a la trama urbana existente, animando a una fusión sensible con el entorno y fortaleciendo el sensato vínculo con la sociedad. Es el proyectista quien determina qué tipo de relación desea y establece, desde sus decisiones, la calidad espacial en la relación entre el museo y la ciudad. Es el fiel delegado para formar una noble alianza arquitectónica que enlace arte y sociedad, definida mediante aquel pacto promulgado entre proyectista y proyecto.

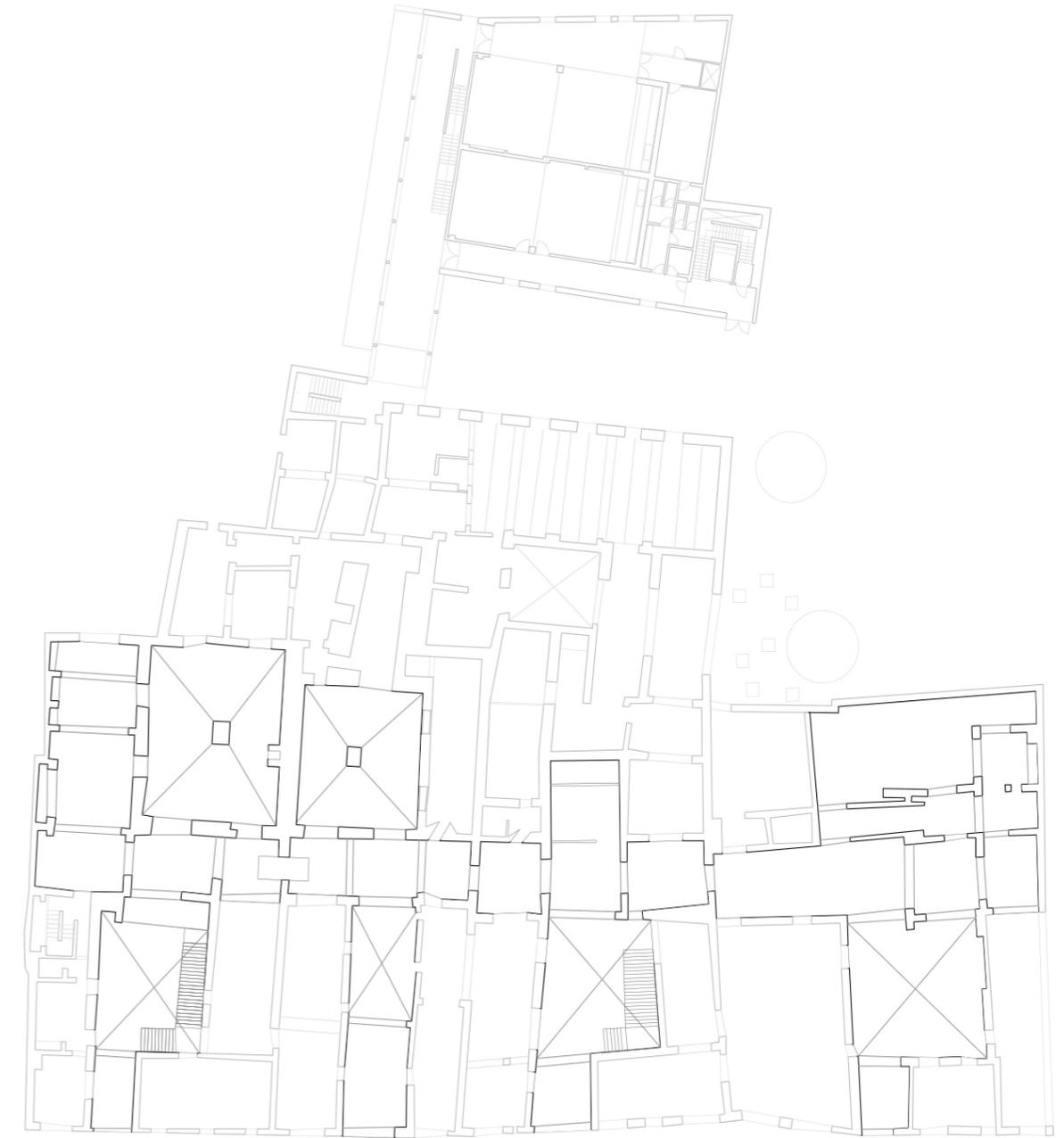


Figura 10. Planta baja del museo Picasso de Barcelona. Acentuación en el vestíbulo del museo.

Bibliografía

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA. (1952). *Museo creado y donado a la ciudad por Federico Marés*. Barcelona: Publicaciones Ayuntamiento.

BATAILLE, G. (2003). Museo en *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939* (pp. 69-70). Buenos Aires: Adriana Hidalgo. (Edición original: BATAILLE, G. (1930). Musée en Dictionnaire Critique, París: Documents).

CAMPO BAEZA, A. (2017). Proyectar es investigar: mil razones para entender que proyectar en arquitectura es investigar. *Palimpsesto* N° 17, (pp. 16-17).

COL-LECTIU PUNT 6. (2019). *Urbanismo feminista. Por una transformación radical de los espacios de vida*. Barcelona: Virus.

DROTNER, K. KRISTIANSEN, E. LAURSEN, D. (2016). The museum foyer as a transformative space of communication. *Nordisk Museologi* N° 1, (pp. 69-88).

GARCÉS, M. (2010). Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy. *Espai en blanc*. Consulta [31.05.2020] Disponible en: http://www.espaienblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOS-POSIBLES_MarinaGarces.pdf

GARCÉS, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

HOLL, S. (2014). *Cuestiones de percepción: fenomenología en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

JACOBS, J. (2013). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing Libros. (Edición original: JACOBS, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: Random House, Inc.).

JIMENEZ-BLANCO, M. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.

PALLASMAA, J. (2016). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.

SOLÀ-MORALES, M. (1992). Espacios públicos y espacios colectivos. *La Vanguardia*, 12 de mayo de 1992.

Páginas web

Estadística y difusión de datos, Ayuntamiento de Barcelona. Consulta [10.02.2020]. Disponible en: <https://www.bcn.cat/estadistica/castella/dades/anuari/cap06/index.htm>

Estudio Herreros. Áreas públicas del museo MALBA. Consulta [27.03.2020]. Disponible en: <http://estudioherreros.com/project/extension-museo-malba/>

Fuente de las ilustraciones

Figura 1. Extraído de la Fundación Frank Lloyd Wright.

Figura 2. Extraído de documentos Casa Abierta.

Figura 3 y 5. Elaboración propia del autor/a.

Figura 4. Derechos reservados de Manuel Machado.

Figura 6. Derechos reservados de Angelina Álvarez.

Figura 7, 8 y 10. Dibujos elaboración propia del autor/a.

Figura 9. FLORENSA, A. (1959). *Conservación y restauración de monumentos históricos (1927-1946)*. Ayuntamiento de Barcelona.