

Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura*

YANI HERREMAN**

Abstract

ARCHITECTURE AND MUSEOLOGY: FROM THE MOMA TO BILBAO'S GUGGENHEIM OR THE BEGINNINGS OF THE MODERN MUSEUM AND ITS ARCHITECTURE. *The dialectical relationship between Museology, Architecture and Society produces the social construct called Museum. The first two, as part of society's cultural, economic and political movements, mirror society. The years prior to and following World War II, when the new concept of a Modern Museum appears and adopts the architectural trends of the moment, are the focus of this essay. The Museum Building has been transformed at an unprecedented speed since the 80's, both conceptually and formally, giving the researcher unique study opportunities.*

Key words: museum, museology, architecture, art

Resumen

La relación dialéctica entre museología, arquitectura y sociedad dan como resultado el constructo social museo. Las dos primeras se insertan en el devenir cultural, económico y político de la última, constituyéndose en un reflejo de la sociedad, misma que las originó. Este fenómeno es estudiado en las décadas previas y posteriores a la Segunda Guerra Mundial, época en que surge un concepto nuevo: el museo moderno, al cual se le acoplan las tendencias arquitectónicas de la época. El edificio "museo" se ha transformado a una velocidad inédita a partir de los años ochenta, lo que ofrece al investigador oportunidades únicas de estudio.

Palabras clave: museo, museología, arquitectura, arte

Hay sistemas de relaciones que son simultáneamente interiores y exteriores a la unidad, esto es que, al tiempo que estructuran sus elementos internos, valen como un nexo de comunicación y transmisión de estímulos, tendencias sociales, de conocimientos y de modos de acción, entre el universo cultural y la unidad considerada.

Marina Waisman (1985)

Introducción

Este ensayo, tomado de la tesis doctoral de quien escribe, hace un análisis de la relación museología-arquitectura de museo, mediante el estudio del periodo de concretización del modelo "moderno" de museo, base del actual constructo posmoderno. Para la autora hay una relación dialéctica entre la museología¹ (especialmente

* Artículo recibido el 04/08/08 y aceptado el 18/06/09.

** Consultora independiente en museología y arquitectura de museos <yaniherreman@prodigy.net.mx>.

¹ En la actualidad existen varias definiciones de museología, entre ellas la siguiente, de Vinos Sofka: "a science or the study of museums, is conceived today as a research built on an interdisciplinary basis, which coordinates different sciences, focuses them on the museums, their systems and character. Participating sciences use their own methods, which they apply to the

mediante el diseño de los espacios de exhibición) y la arquitectura.² La primera entendida como la ciencia que estudia el museo; la segunda considerada el arte-técnica que diseña su cobijo espacial.

El documento revisa las circunstancias socioculturales de dicho periodo, los principales factores que lo motivan y algunas características de la arquitectura moderna y contemporánea de museo.

Por la naturaleza interdisciplinaria y transdisciplinaria de la museología, la relación entre el desarrollo de la forma de exhibir la obra y la arquitectura compete tanto a la museología como a la historia del arte y a la teoría de la arquitectura.

Para los propósitos de este estudio resulta crucial la época abordada, ya que así puede entenderse la permanente discrepancia entre las dos principales corrientes de la arquitectura de museo: aquella que privilegia

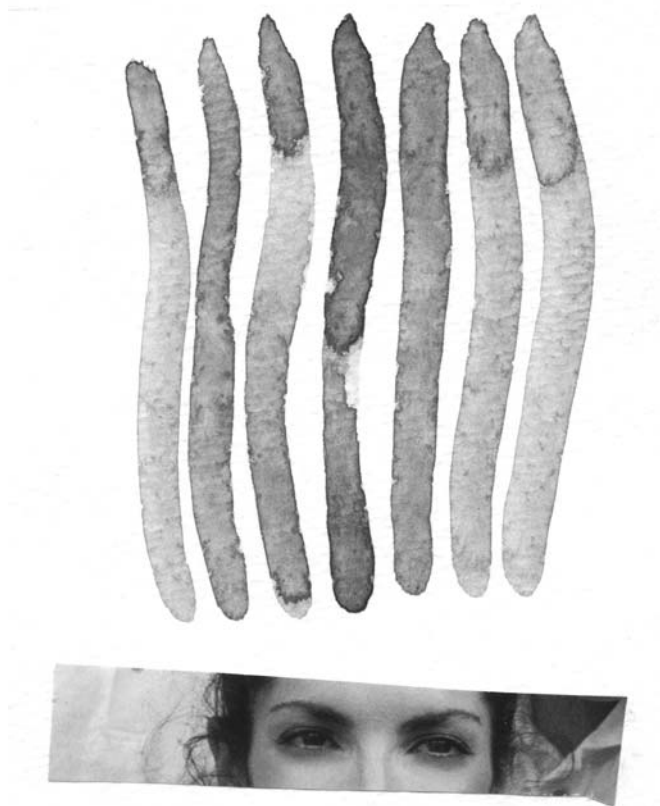
la obra al interior (contenido) y la que monumentaliza la arquitectura (continente). Ha surgido, sobre todo en los museos de arte, una tercera vía posmodernista que pareciera ensamblar, en una obra de arte total, a la manera de Bruno Taut, a la obra con su entorno, creando espacios emocionales.

La velocidad con la que los museos se han multiplicado y dispersado en el mundo entero les ha permitido adoptar diferentes corrientes arquitectónicas, surgidas en los últimos setenta años, adaptándolas a sus propios cambios conceptuales. Las corrientes arquitectónicas, también cambiantes, han producido obras que son hitos de los estilos arquitectónicos del siglo xx y lo que va del presente. Este fenómeno, que marcará una de las características culturales del siglo xx, es el que a continuación se aborda con la intención de atraer la atención de los estudiosos en las diversas áreas afines, hacia un campo de investigación amplio, rico y poco estudiado, sobre todo en nuestro país.

Hacia el museo moderno

En la actualidad, los museos son espacios reconocidos por la sociedad como centros de divulgación, esparcimiento, recreación, educación y uso del tiempo libre. Pero esta circunstancia no siempre fue así. Fue hasta mediados del siglo pasado cuando el esquema de museo aislado y dedicado eminentemente a la investigación y conservación se transforma en una institución abierta y con propósitos más socializantes. No obstante que desde su origen, en la Ilustración, el museo se había asumido como un espacio de difusión del arte, la ciencia y la historia, conforme avanzó el siglo xx le fue necesario adaptarse a los nuevos requerimientos sociales que le exigían mayor interrelación con su público y una ampliación de su oferta temática.

La reconceptualización del museo fue una inquietud generalizada en el ámbito museal,³ sobre todo en los años previos a la Segunda Guerra Mundial, lo cual motivó propuestas, reuniones y seminarios, como el taller Museum Works and Museum Problems –considerado el primer curso sobre museología–, llevado a



common identified research object: the museum" (Museological Working Papers, Muwop/International Committee for Museology, Icofom, París, p. 4). [(La museología, como) "la ciencia o el estudio de los museos, está concebida hoy como una investigación sustentada en una base interdisciplinaria, que coordina diferentes ciencias, las enfoca en los museos, sus sistemas y carácter. Las ciencias que participan usan sus propios métodos, los cuales aplican al objetivo común de estudio: el museo"] (la traducción es mía). Más adelante se incluirá la definición de Dominique Poulot, que es más reciente.

² "Una posible definición de arquitectura válida para toda su historia tendría que tener cierta vaguedad o flexibilidad, por ejemplo, es la actividad de diseñar y dirigir la construcción o transformación fundamentalmente de edificios, entendiéndose por edificio el contenedor inmueble o construcción envolvente, protectora y distributiva de un espacio aéreo (o conjunto de espacios) de mayor dimensión que el hombre, donde éste puede permanecer, actuar natural y culturalmente y resguardar los productos que requiere" (Katzman, 2000: 15).

³ En este trabajo se usa el término "museal" como relativo al museo.

cabo en el Museo de Arte Fogg, en Boston (Estados Unidos) en 1921. Como parte de esa misma corriente crítica, en 1934 se realiza en Madrid, España, la Conferencia Internacional de Estudios de Arquitectura y Servicios en los Museos de Arte, mientras que en 1937 Paul Rivet presenta una nueva propuesta en el Museo del Hombre en París y Alfred H. Barr, Jr., director del Museo de Arte Moderno, de Nueva York (The Museum of Modern Art, MOMA), promueve una exposición trascendental para la museología y la arquitectura: *Arquitectura Moderna. El Estilo Internacional*.

En Europa, las innovaciones propuestas en los diversos foros se aplicaron más aceleradamente después de la Segunda Guerra Mundial, y, como efecto de ella, en el patrimonio cultural.⁴ Esta situación y el despunte de la economía impulsaron de manera sustancial el desarrollo y la expansión de los museos.

En estas mismas fechas se da en Estados Unidos una época propiciatoria para la adquisición de arte y la construcción de museos.⁵ Personajes de la alta sociedad, magnates y empresarios con grandes fortunas, por ejemplo Abby y Nelson Rockefeller, Anson Conger Goodyear, Paul Joseph Sacks, William Randolph Hearst, Lilly Bliss, Mary Quinn Sullivan y Armand Hammer, adquieren gran cantidad de obra de calidad asesorados por estudiosos del arte moderno como Alfred Barr, Jr. (Cantor, 2002: 192), de quien se hablará más tarde, y galeristas como el mexicano Marius de Zayas (1880-1961),⁶ André Emerich (1924-2007), Sydney Jarvis (1896-1989) y Víctor Hammer, entre otros.⁷ Estas grandes colecciones pasarían a formar parte de los museos más importantes de Estados Unidos.

Éste es el escenario del cambio del concepto de *museo premoderno*⁸ a *museo moderno*;⁹ origen a su vez

de la institución posmoderna¹⁰ que conocemos en la actualidad, sobre la que continúan las discusiones acerca de su definición y objetivos. Desde el punto de vista arquitectónico, este cambio conceptual coincidió con la corriente funcionalista, con cuyas propuestas se identificó.

La década de los cincuenta es considerada la del despegue y diseminación del nuevo tipo de museo y su arquitectura, dada la importancia que adquiere, tanto en calidad como en cantidad, en el mundo entero. Si bien autores como Montaner y Bassi consideran que Estados Unidos aportó nuevas ideas sobre el museo, Europa, como se ha anotado, produjo literatura sobre el museo y su arquitectura y, desde luego, obras museo-arquitectónicas de primera calidad como los trabajos de Le Corbusier y Ludwig Mies van der Rohe. Lo que es innegable es que Estados Unidos fue el primero que llevó a cabo, espacial y formalmente, el uso y la adecuación arquitectónica del museo como recurso educativo. De igual manera, vislumbró nuevas funciones que solucionó arquitectónicamente. Así se constata en los diferentes artículos escritos por estadounidenses, entre los que destacan Clarence S. Stein¹¹ y Lawrence V. Coleman (Coleman, 1950: 6-10, 68-72).

Para efectos de este trabajo, con base en la última definición dada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en su Asamblea General de 2007, el museo moderno “es una institución sin fines de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y disfrute” (ICOM, 2007: 2).¹² La variedad, complejidad e interrelación de las funciones y actividades

⁴ Se organizaron cursos especializados en restauración y museografía, como la Conferencia Internacional para el Estudio de los Medios Científicos de Examen y Preservación de Obras de Arte, llevada a cabo en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial y coordinada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

⁵ El Congreso de Estados Unidos vota la ley Payne-Aldrich Tariff en 1909, que exime de impuestos a la importación de arte si es para beneficio social, lo cual apoya la formación de grandes colecciones como las mencionadas arriba.

⁶ Para mayor información consúltense De Zayas (2005), y Ávila (2003).

⁷ También en esta época coleccionistas estadounidenses compraron o adquirieron una cantidad considerable de obras mexicanas. Según James Oles, la única colección que está bien documentada es la de Fredrick Davies (véase Oles, 1997: 626).

⁸ Para efectos de este documento, se entiende por museo premoderno a la institución decimonónica surgida de la Ilustración, cuyas funciones fundamentales eran conservar, investigar, documentar y exhibir colecciones de arte y de ciencia, siendo las tres primeras las más importantes.

⁹ Para los fines de este artículo, se toma la definición del ICOM, como la más cercana a un consenso general.

¹⁰ “Los museos tienen como objetivo usar un ejemplo estructurado de la realidad, no sólo como referencia sino como un modelo objetivo, con el cual comparar las percepciones individuales” (Cameron, 1971: 12).

¹¹ Clarence S. Stein (1882-1975), arquitecto y urbanista, fue cofundador, junto con Lewis Mumford, de la Regional Planning Association of America. Escribió varios artículos sobre museos, entre los cuales destacó “Art Museum of Tomorrow”, en *The Architectural Record* (1930).

¹² Cabe aclarar que la definición de museo está en revisión permanente por parte de los organismos especializados, como el ICOM y la Asociación Americana de Museos (AAM), y por los especialistas independientes. Debido a una cuestión de espacio se toma la aceptada mundialmente (la del ICOM), con la cual, en lo personal, no concuerdo.

(originadas a través de los años) que se llevan a cabo en un museo, quedan explicitadas en la definición anterior. Ya en 1932, el arquitecto estadounidense Clarence S. Stein definió, con gran perspicacia, al museo moderno como “un organismo vivo, que no deja de desarrollarse y nunca está completo” (Stein, 1932: 612).

Principales cambios hacia el museo moderno

El surgimiento de nuevas necesidades museales, una mayor demanda de actividades para el público, un mejor uso del tiempo libre, el auge del turismo cultural, cambios en las artes plásticas, la formación y oferta de importantes colecciones de arte donadas o exhibidas al público y la creciente popularidad de los museos, entre otras motivaciones de carácter sociocultural, impulsan la aparición de un tipo de museo, que es el que aquí interesa por su relación con la arquitectura moderna y contemporánea. Este nuevo tipo de museo ha requerido ser estudiado y, por su naturaleza y complejidad, ha debido hacerse desde una perspectiva transdisciplinaria, que es una característica tanto de la museología como del concepto contemporáneo de la arquitectura de museo.

Con base en la premisa anterior, es necesario repasar algunas razones que incidieron en la aparición de esta nueva clase de museo en la época tratada. En líneas anteriores se expuso que el estudio sistemático del concepto y la misión del museo se inició en los años treinta y cuarenta del siglo pasado y que, a pesar de lo esporádico y lo geográficamente dispersas,¹³ las propuestas fueron un factor detonante en el planteamiento de sus nuevas actividades y funciones, las cuales a su vez –y cabe resaltarlo– definirán un nuevo tipo de arquitectura.

En la segunda mitad del siglo pasado, la museología ingresó en las universidades y centros de estudios superiores como parte de las ciencias sociales. Con este paso, la disciplina que estudia los museos estableció las bases para mayores y mejores propuestas museales que involucraran a otras ciencias como la antropología, la sociología, la psicología de la educación, la historia

del arte, la semiótica y el psicoanálisis, entre otras, asentando su naturaleza interdisciplinaria. Carlo Bassi, arquitecto, profesor y crítico de arquitectura, escribe al respecto de la nueva disciplina en la introducción al libro *Musei, architettura-tecnica*:¹⁴ “Esta joven ciencia de los museos hoy puede considerarse como el núcleo de la cuestión [de la situación de la arquitectura de museo en los sesenta], al ser una síntesis de la interpretación crítica y de cuestiones técnicas, de intuición y documentación científica, de arquitectura y de relaciones públicas” (1962: 23). Aloï se refiere acertadamente a una “síntesis” que, en efecto, lleva a cabo el museo al margen de su temática principal. Pero este carácter surgió de la combinación de una serie de hechos y de la aportación de diferentes personajes. A continuación se destacan algunos de ellos.

Respecto a los cambios en el concepto *museo moderno*, sobresale Georges Henri Rivière (1897-1985), antropólogo, artista y museógrafo, quien trabajó inicialmente en el Museo del Hombre con Paul Rivet, en donde pudo constatar y materializar, por medio de las exposiciones, la conexión entre la antropología, la sociología, la arquitectura, el diseño y la museología. A través de su gestión al frente del ICOM, de su desempeño como asesor de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y de su cátedra en L'École du Louvre, tuvo la oportunidad de promover una visión innovadora del museo y la enseñanza de la museología como disciplina independiente. También acuñó el término *ecomuseo*¹⁵ y tuvo una gran influencia en América Latina.

Rivière, creador del Museo de Artes e Industrias Populares de Francia, estableció en éste un nuevo enfoque museal, no taxonómico sino contextualizante, siguiendo los patrones establecidos por el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss. Desde entonces, la investigación sobre los museos ha sido transdisciplinaria. De ahí la actual definición de Dominique Poulot:

La museología, en la actualidad, se sitúa en la intersección de diferentes disciplinas de las ciencias humanas. Es sociología al momento de cuestionar el lugar del museo en la sociedad y en cuanto analiza a sus públicos. Es pedagogía por su interés en la misión didáctica del museo. Participa

¹³ “La museología, entendida como la disciplina que estudia los museos –la ciencia de los museos– es relativamente joven. Es en el segundo cuarto del siglo xx que aparecen las primeras investigaciones sobre el museo, su función y la manera de concebirlo. Antes de esta fecha encontramos reflexiones sobre la presentación de las obras y de los objetos, pero siempre se trata de observaciones o descripciones puntuales y circunstanciales. Nada sistemático” (Gob y Drouguet, 2003: 11).

¹⁴ El libro de Roberto Aloï *Musei, architettura-tecnica*, publicado en 1962, es una pieza fundamental en el estudio de la arquitectura moderna de museo.

¹⁵ Según la definición de Rivière, el *ecomuseo* “es una expresión del Hombre y la Naturaleza. Coloca a la humanidad en su entorno natural. Describe la Naturaleza tanto en estado salvaje como adaptada por la sociedad tradicional e industrial. Es un espejo para la población local para ver su propia imagen” (véase, Rivière, 1989: 142).

plenamente en las ciencias de la comunicación dentro de las cuales sus especificidades están aún por explorarse. Es historia en cuanto está íntimamente ligada por la dimensión patrimonial del museo (Poulot, 2005: 43).

Es así que la museología nació de la necesidad de investigar, sistemática y permanentemente, a la filosofía, a la historia, los objetivos, las funciones y la operación de los museos, así como su relación dialéctica con la sociedad y su patrimonio.

A propósito de tal relación dialéctica, es pertinente citar de nuevo al arquitecto y crítico italiano Carlo Bassi: “Existe una relación estrecha del museo con la crítica de arte. Por lo anterior es que por medio de los museos se lleva a cabo un profundo movimiento cultural, igualmente son los museos que ofrecen las bases científicas para el estudio e investigación de la historia del arte” (1962: 23). Más recientemente, Donald Preziosi dice al respecto: “La historia del arte y el museo son instituciones profesionales complementarias e históricamente concordantes –diseñadas para trabajar juntas–, aun cuando (como veremos) las sendas profesionales de sus practicantes concurrentes, e inclusive en algunos casos, el sitio de la práctica, puedan cambiar” (2003: 9).¹⁶ La relación indudable, pero fluctuante, entre el arte y el museo y su espacio ha sido objeto de estudio, análisis y discusión permanente. La museología aborda este fundamental tema como parte de sus campos de investigación.

Ya se dijo que en Estados Unidos el museo tuvo grandes cambios en lo conceptual y en lo arquitectónico durante el siglo pasado. Scott J. Tilden,¹⁷ editor de *Architecture for Art: American Art Museums 1938-2008*, escribe en la introducción que, en los años abordados en el presente artículo, “los museos de arte de Estados Unidos, ampliaron sus misiones y adquirieron nuevos roles en la comunidad” (2004: 7), en un proceso que, como se vio, constituiría uno de los rasgos del museo moderno.

Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981), primer director del MOMA (1939), fue sin duda un promotor en ese tránsito, tanto en el impulso del arte moderno y contemporáneo en Estados Unidos, como en la forma de exponer la obra y, de forma sustantiva, en el concepto y misión del museo. En la declaración de principios del mismo, Barr escribió: “el propósito [del museo] es promover y desarrollar el estudio de las artes modernas y la aplicación de tales artes al desarrollo de la vida práctica”

(Kantor, 2002: 276). Se debe tener en cuenta que Barr, hombre extremadamente culto, viajó extensamente por América Latina y Europa y estuvo en contacto con directores de museo, curadores, artistas y arquitectos de avanzada, lo cual remite a la conexión entre las corrientes museopedagógicas de Europa y de los Estados Unidos.

La gestión de Barr como director del MOMA no fue sencilla dada su entonces polémica visión; sin embargo, debido al apoyo de algunos miembros importantes del patronato, como los Rockefeller, pudo llevar a cabo su ideal de hacer del museo un espacio propicio para que el público pudiera tener una verdadera “experiencia artística”, como lo proponía el filósofo y educador John Dewey.

Entre las actividades importantes que realizó se encuentra la célebre exposición *Modern Architecture: International Style* (Arquitectura Moderna: el Estilo Internacional), diseñada por Phillip Johnson (1906-2005) y Henry Russell Hitchcock (1903-1987) en 1932. Desde el punto de vista museológico, la exposición tuvo



¹⁶ “*Art History and Museology are professional institutions that are complementary and historically concordant –designed to work together– [as we shall see], even if the professional paths of their concurrent practitioners, and in some cases the sites of practice may change*”.

¹⁷ Editor y fotógrafo contemporáneo estadounidense, especializado en arquitectura.

dos méritos sobresalientes: haber promovido ese mismo año la creación, dentro del museo, de un departamento de curaduría específicamente sobre arquitectura y haber utilizado un enfoque interdisciplinario en la muestra.

Asimismo, la exposición sobre el estilo internacional,¹⁸ *Modern Architecture: International Style*, presentó por primera vez en Estados Unidos obras de Walter Gropius, J.J.P. Oud, Le Corbusier y Mies van der Rohe, entre otros arquitectos europeos, abriendo de esta manera la visión del público y, desde luego, de los arquitectos estadounidenses en general. Cabe señalar que también se presentaron proyectos de Frank Lloyd Wright y de Richard Neutra. Al respecto cito a Russell Hitchcock: “Esta exposición no ha sido la historia de un tema sino, por lo menos para E.U.A., un evento en su historia” (Kantor, 2002: 277), mientras que Johnson decía: “un grito de fe, un credo, el convencimiento de una misión, una muestra mesiánica, si quieren”, y agrega: “Hitchcock la codificó, Alfred Barr le dio un nombre y yo hice la propaganda y el griterío. Pronosticamos un cambio revolucionario en el mundo de la arquitectura” (Kantor, 2002: 277). El efecto producido en el diseño arquitectónico también incluyó al especializado en museos, al de exposiciones y a la museología. Más tarde, bajo los mismos parámetros museológicos y curatoriales, se realizó *The Machine Age* en 1934 y, un año después, *Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition*, que reviste un especial interés para nuestro campo dada la combinación de escultura, pintura, arquitectura y diseño industrial en el mismo espacio de exhibición y combinados interdisciplinariamente.

Con base en las experiencias descritas, Barr pudo llevar a cabo el proyecto del nuevo edificio para el MOMA. En 1939 se inaugura lo que para la mayoría de los críticos es el primer edificio diseñado con arquitectura internacional para un museo moderno.¹⁹ La decisión de emplear la arquitectura de vanguardia, sin duda promovida por Barr, fue un hito en un país donde todavía en 1941 John Russell Pope diseña la Galería Nacional de Arte, en Washington D.C., en estilo neoclásico.

Barr supo captar e instrumentar en el MOMA las nuevas corrientes, tanto en el campo arquitectónico, por medio del uso del funcionalismo de la corriente “inter-

nacional”, como en el de la museología y el diseño de exposiciones, al introducir las ideas pedagógicas de Dewey concordantes con las tendencias museológicas.

John Dewey (1859-1952), pedagogo, filósofo y psicólogo estadounidense, continuó y desarrolló la tendencia educativa de los museos iniciada por sus conciudadanos George Brown Goode (1851-1896) y John Cotton Dana (1856-1929). Su influencia se extendió en Estados Unidos y en el resto del mundo. Con su libro *Art as experience* apuntaló el uso del museo como un recurso educativo, reafirmando, desde el punto de vista pedagógico, el rasgo característico del museo moderno.

En Europa también se apreciaba la necesidad de volver más accesible el espacio museal y dotarlo de posibilidades educativas. En Alemania, más tempranamente, algunos directores de museo se habían explicado al respecto influyendo, a su vez, en los estadounidenses. Alfred Lichtwark, director del Museo de Arte de Hamburgo (de Witt, 2004: 13), Karl Ernst Osthaus, director y fundador del Museo Folkwang en Hagen, Alemania, y Wilhelm von Bode, del Museo de Arte de Berlín pugnaron por una “institución... activamente comprometida con la educación de la comunidad, a través de programas para niños y adultos por igual” (McClellan, 2008: 168-169).

Otto Neurath²⁰ realiza, en los años treinta, un proyecto para un Museo de la Economía en Viena, Austria, basado en un diseño visual especial y el uso de los objetos en exhibición como un sistema, en contraposición con el cuestionado orden taxonómico y cronológico vigente en ese momento; y en París, con el patrocinio del Premio Nobel de Física Jean Baptiste Perrin, se abre el Palais de la Découverte en el edificio diseñado para la Exposición Mundial de 1937, con un claro enfoque didáctico destinado a acercar la ciencia al público.

En la transición del modelo neoclásico de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), Karl Frederick Schinkel (1781-1841) y Leo von Klenze (1784-1864)²¹ al museo moderno, otro factor de cambio es el arte y la dialéctica entre éste y la sociedad. Para principios del siglo xx, el concepto del arte por el arte se resquebraja y las expresiones formales de las artes plásticas se transforman en la búsqueda de nuevos lenguajes. La Bauhaus, por ejemplo, promueve, como parte de la

¹⁸ Término utilizado por primera ocasión por Walter Gropius en un volumen llamado *Internationale Architektur*, que editó en la Bauhaus en 1925 (véase Kahn, 2009: 11).

¹⁹ Existen precedentes como el Kroller Muller en Oterloo (1937-1938), de van de Velde, y el Boymans, de van der Steurs (1935), en Rotterdam (ambos de arte).

²⁰ Pedagogo, sociólogo y filósofo, nació en Viena, Austria, en 1882 y murió en Oxford, Reino Unido, en 1945. Integrante del Círculo de Viena. Dadas sus ideas marxistas y su formación, intentó crear un Museo Social y Económico donde fuera fácilmente entendible la base de la economía.

²¹ Estos dos últimos arquitectos, a su vez, seguían el modelo establecido por Durand en su reconocido tratado sobre tipos de edificios, el “Précis des leçons d’architecture à l’École Polytechnique” (1802-1805).

ideología del funcionalismo, el diseño industrial, el gráfico y el de interiores, los cuales, junto con las artes plásticas, incidieron en el diseño de los espacios, el mobiliario y los materiales de las exposiciones, que a su vez modifican el concepto y la forma de presentación de las obras dentro del museo moderno. No es de extrañar que la Bauhaus y la escuela italiana de la posguerra tengan un papel protagónico en la transformación de la institución, su arquitectura y el diseño de sus exposiciones. El MOMA recoge estas propuestas y las presenta en la temática de sus exposiciones y en la manera de exhibir.

En los años de la pre y la posguerra, la rebelión de las artes plásticas y su rechazo al concepto de arte pre-valeciente incluía en muchos casos la crítica a los museos en los cuales se veía un “cementerio” del arte.²² En la década de los treinta, Paul Valéry los calificaba de “moradas de la incoherencia”. Estos ataques también influyeron en el cambio de manera tan importante que Montaner (2003: 10) consigna la propuesta surrealista de Marcel Duchamp, *Objets trouvés* y *Boite en valise* (1936-1941), como exponente de los factores en la apertura de los espacios museales, al mostrar nuevos caminos, más libres, en la manera de exponer la obra. De modo paralelo a las consideraciones anteriores, se debe tener en cuenta la propensión de los artistas plásticos a aumentar la dimensión de la obra pictórica, la cual requería espacios cada vez mayores para su presentación y eventual almacenaje. Mies van der Rohe hace el siguiente comentario sobre la colocación de la pintura *Guernica* de Picasso: “Una obra como el *Guernica* de Picasso, ha tenido siempre dificultad en encontrar un lugar al interior de un museo tradicional” (Mies van der Rohe, 1943: 84-85). La relación de la obra y el espacio circundante debía replantearse.

A los cambios llevados a cabo en la museología, el diseño de exposiciones y la arquitectura de museo descritos hasta este momento se deben agregar otros, no menos importantes, inducidos por otras áreas, como la antropología, la sociología, la semiótica y la psicología, por mencionar algunas, que ameritarían por sí mismas ensayos particulares. Destacaré sólo a dos personajes de estas disciplinas. El primero, Paul Rivet (1876-1956), al igual que Barr y Rivière, fue eje de cambio hacia el concepto de museo moderno. Antropólogo de profesión, fue director de Etnografía en 1920 en el Museo de Historia Natural de París, en 1927 creador del Instituto de Etnología de la Universidad de París, en 1928 profesor del Departamento de Antropología y en

1937 primer director del Museo del Hombre de París. Fue igualmente el creador del Instituto Francés de América Latina en México en 1944. Junto con Rivière, instituyó una nueva forma de exhibir la etnología, que transformó a los museos de esta disciplina. Basado en la conjunción filosofía/antropología/sociología, el nuevo concepto etnológico-museográfico se fue diseminando en el plano mundial, incluyendo a México.

No menos relevante, André Malraux (1901-1976) propuso nuevos caminos para los museos. Escritor, filósofo y político francés, tuvo una gran influencia en los cambios dentro de la museología mundial. Fue ministro de Cultura de 1959 a 1969, con Charles de Gaulle, y autor de *Las voces del silencio* (1951) –considerado uno de los libros más importantes en defensa de la libertad del artista– y *Los museos imaginarios de la escultura mundial* (1952-1955). Con estas obras impulsó una visión diferente de la museología y de la forma de exhibir el arte, orientada hacia un panorama más amplio, previendo la democratización (¿vulgarización?) del arte por medio de la reproducción y la fotografía, y la aparición de los museos como centros culturales, que vendría décadas después. Le correspondió a Malraux iniciar el camino hacia el estudio interdisciplinario del museo desde la visión de la lingüística, la semiótica y la sociología. Como Quatremère de Quincy, Paul Valéry, Georges Salles, Alois Riegl y otros, se pregunta acerca de la transformación del arte, de su metamorfosis y su cambio de significado al momento de su exhibición en el museo, cuestionamiento que continuará hasta nuestros días. Los escritos de Bourdieu, Saussure, Baudrillard, Benjamin, Adorno, Derrida, Foucault, Broodthaers y más, se agregarán a los pensadores que han incursionado en el ámbito de lo museal, especialmente en la relación objeto-museo-espectador.

Para terminar esta sección, vale la pena agregar que la difusión y la promoción de los nuevos enfoques en los museos dentro de un mundo que empezaba a globalizarse le correspondió, en gran medida, a las organizaciones internacionales como la UNESCO. Cuando ésta se constituyó, uno de sus principales intereses era el desarrollo de los museos como recursos educativos en países en vías de desarrollo. En conjunto y asociada con el recientemente creado ICOM (1946), organizó en todo el mundo reuniones, seminarios y talleres de formación de especialistas en los distintos campos de la museología, incluyendo la arquitectura. Por ejemplo, en 1958 reunió en Brasil a los entonces jóvenes arquitectos, diseñadores y museólogos de América Latina

²² En 1909, Filippo Tommaso Marinetti, en el “Manifiesto del Futurismo”, afirmaba: “Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo”. La multicitada expresión del movimiento futurista.

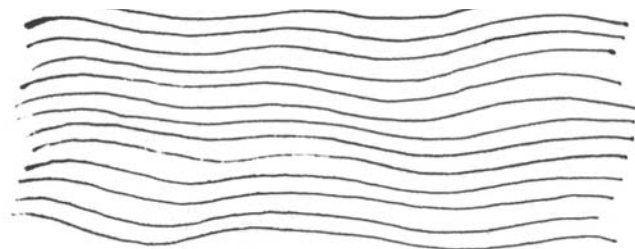
que se encargaron de aplicar en sus países lo ahí aprendido. La revista *Mouseion*,²³ fundada en 1933, circula por todo el mundo, con su nuevo título, *Museum International*, incluyendo artículos sobre temas generales de museos, especialmente sobre su arquitectura y el diseño de exposiciones. Durante muchos años, esta publicación sería la más importante, si no la única, en su género para numerosos países subdesarrollados. Por otro lado, la UNESCO publicó manuales y organizó seminarios que fueron de gran utilidad, sobre todo para las naciones en vías de desarrollo, donde también creó centros de formación de especialistas en conservación y museología. En México se abrió el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales México-UNESCO, entonces llamado Paul Coremans, ahora Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRYM).

La UNESCO también coadyuvó a la creación del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales (ICCROM, por sus siglas en inglés), en Roma, en 1953, resultado de los esfuerzos conjuntos de la Conferencia Internacional para el Estudio de los Métodos Científicos de Examen y Preservación de las Obras de Arte y la organización mundial.

Del museo moderno a la arquitectura contemporánea

En los incisos anteriores se ha resaltado la presencia del MOMA dentro de la evolución del concepto del museo moderno y de concretización de su nueva arquitectura. No obstante, cabe mencionar que existen precedentes europeos del museo neoyorquino en este tránsito hacia los nuevos estilos arquitectónicos museales. El Museo de Arte Kroller Muller, en Oterloo, Países Bajos (1937-1938), con diseño de Henry van de Velde, y el de Arte de Boymans, de A.J van der Steurs (1935) en Rotterdam, son ejemplo de ello. Ambos diseños incluyen cambios tanto en la arquitectura como en el funcionamiento propiamente dicho.

Al revisar la bibliografía sobre el tema, uno puede encontrarse artículos referentes a las nuevas propuestas arquitectónicas museales como las del mencionado Clarence S. Stein (1882-1975) o del maestro de Le Corbusier, Auguste Perret (1874-1954). Los arquitectos de las décadas en análisis, al igual que los de hoy, se interesaban en el tipo de edificio "museo". De especial



interés resulta Louis Hautecoeur (1884-1973), precursor de la programación arquitectónica museal, quien en su artículo "Architecture et organisation des musées", publicado en la revista *Mouseion* de la UNESCO en 1933 (Basso Peressut, 2006: 68), dicta las nuevas necesidades del museo, las cuales dieron lugar a los cambios arquitectónicos que ahora se verán y que desde los cincuenta se vuelven día a día más complejos. En este ensayo se presentan las transformaciones más significativas.

En primer lugar, el programa arquitectónico se modifica y se vuelve cada vez más complejo, dada la necesidad espacial y operativa de las nuevas funciones y actividades que lleva a cabo el edificio museo: factores técnicos de gestión interna del museo, como el innovador manejo más o menos constante de bienes patrimoniales de gran tamaño, áreas de almacenaje planificadas y equipadas adecuadamente, sistemas de climatización y de seguridad, sólo por mencionar algunos. Dentro de los factores de actividades con o hacia el público destaca el aumento del número de visitantes que redundan en espacios más amplios, tanto para áreas de exhibición como para sitios de descanso y recreación, por ejemplo cafeterías y restaurantes. El estacionamiento se vuelve un aspecto fundamental. Con base en la creciente complejidad del programa arquitectónico, se profesionaliza la planeación arquitectónica (Herрман, 1989: 198).

²³ La revista *Mouseion*, editada en 1933 por la UNESCO y actualmente llamada *Museum International*, fue creada por la Oficina de Museos, antecedente del ICOM.

Al respecto, ya en 1946, Walter Gropius (1883-1969) escribió sobre el programa arquitectónico de los museos: “Un edificio museal ciertamente no debe ser sólo un receptáculo de las colecciones [...] antes de que el arquitecto empiece a proyectar, una comisión competente deberá determinar el programa del funcionamiento del museo sobre la base de una investigación profunda: su accesibilidad, diagrama de flujo y de circulaciones y forma de operar dado su carácter de museo” (Gropius, 1968: 139 y 150).

La corriente funcionalista, uno de cuyos pilares era la tecnología, se avino a la perfección a este nuevo programa que requería la máxima flexibilidad para manejar los espacios de una manera más libre de acuerdo con las demandas cambiantes.

En segundo lugar, el concepto y el uso del espacio se modifican radicalmente. Como se ha mencionado, los lineamientos funcionalistas basados en gran parte en la tecnología y en la carencia de ornamentación permiten una enorme libertad en el diseño del espacio, al usar un sistema modular que promueve la neutralidad y flexibilidad de éste. Tales rasgos armonizan con los conceptos de avanzada en el campo de la museología, de la sociología del arte, del diseño de exposiciones y del arte y de su presentación dentro de un espacio arquitectónico. El edificio, concebido como un gran espacio modulado, se vuelve la “caja blanca”, característica durante varias décadas de la arquitectura de museo.

Dos arquitectos relacionados con el concepto y el uso del espacio sobresalen en el panorama que se presenta en este artículo: Le Corbusier y Mies van der Rohe. Le Corbusier (1887-1965) pensó, teorizó, escribió y proyectó museos. Como artista y creador activo en diversas áreas del arte, viajero e intelectual, ideólogo y urbanista, su inquietud sobre este tipo de construcción se da en el momento histórico en que éstos llevan a cabo la gran transformación en la época moderna.

El arquitecto francés se interesó en estos espacios y en la “recontextualización” de la obra de arte. Atraído por el tema, escribe que en una primera época “Pompeya era el único museo verdaderamente digno del nombre” (Le Corbusier, 1987: 15), concepto que remite, nuevamente, al teórico e historiador de la arquitectura Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy.²⁴ Más tarde, su percepción cambiará de acuerdo con su propio tránsito por la arquitectura, el cual se refleja en sus definiciones del museo. En su primera época “moderna”, denomina

máquina para exhibir al espacio que, posteriormente, se convertiría en la *caja blanca*. En su etapa posterior lo llamará *máquina de emociones*.

La experiencia de Le Corbusier (con Jeanneret) en la Casa La Roche (1923-1924), muestra su idea de la exposición de obras de arte. En el área llamada “galería doméstica” (Rico, 1994: 222), Le Corbusier maneja el espacio y la luz, elementos básicos en un área expositiva, de una manera novedosa, formalmente, y de avanzada, técnicamente, al combinar distintos tipos de iluminación. Los elementos de diseño perennes en Le Corbusier pueden encontrarse en esta pequeña obra: el uso del blanco y el juego de volúmenes, proporciones, juego de alturas y la circulación en rampa, que volverá a usar en obras más ambiciosas.²⁵

El otro gran innovador fue Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), quien llevó el funcionalismo a su máxima expresión en la arquitectura. En cuanto a la de museo, que es la que aquí interesa, en el proyecto “Museo para una Ciudad Pequeña”, aparecido en el *Architectural Forum* en 1943, planteó los antecedentes de dos de sus obras realizadas en los años siguientes: el *Cullinan* y la *Neue National Gallerie* en Berlín, una de las obras maestras de la arquitectura moderna.

En el proyecto mencionado, Mies van der Rohe se refiere a la importancia de la manera de exponer la obra: “el museo debe ser un lugar que produzca placer y no un espacio para confinar el arte. En este proyecto, la barrera entre las obras y la colectividad desaparece por medio de un jardín en donde se exponen esculturas y que sirve de ingreso” (Mies van der Rohe, 1943, cit. en Basso Peressut, 2006: 174).

En tercer lugar, el aumento de funciones del museo moderno lo van llevando a su actual característica de centro cultural. La cada vez mayor afluencia de visitantes, locales y extranjeros, detonan una serie de requerimientos que debe ser atendida. Los servicios al público exigen espacios e instalaciones, así como personal especializado que atienda a las demandas de los visitantes. La oferta de actividades obliga a las zonas de servicio a ubicarse de manera fácilmente accesible, a la par que las funciones de educación-recreación sustituyen, en prioridad, a la colección e investigación.

El número de visitantes que acude a los museos aumenta día con día, entre otras razones por una nueva etapa socioeconómica que fomenta el uso del tiempo libre y el turismo. La popularidad de los museos es cada vez mayor; estos espacios se vuelven sitios atractivos para la población.

²⁴ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), arqueólogo, historiador y teórico de la arquitectura. Enemigo de la institución “museo”, criticó la descontextualización de la obra.

²⁵ Hoy en día, La Casa La Roche es sede de la Fondation Le Corbusier y puede ser visitada.

Otra peculiaridad del museo moderno es la diversificación temática. Los clásicos dedicados a las artes, la historia y las ciencias naturales son complementados con los de ciencia y tecnología, como el mencionado Palais de la Découverte, antecedente del gran proyecto de la Cité des Sciences, en París. Los centros de ciencia, interactivos por excelencia, han dominado el panorama más reciente, a los que se les han integrado, con gran presencia, los especializados en niños.

La variedad inédita de temas es sorprendente y obedece a lo que considero circunstancias socioculturales y a lo que Pierre Bourdieu llamaría *capital cultural*, por ejemplo el Museo de la Ruta 66, en Estados Unidos, en el cual se representa o se escenifica la serie de televisión estadounidense del mismo nombre, muy popular en la década de los sesenta, o el Museo de la Roca en Japón.

Para Luca Basso Peressut (2006: 20), los de arte moderno y contemporáneo también aparecen en el siglo xx como reacción a una polémica filosófica alrededor de la relación obra-espacio museal-apreciación estética.

Cabe mencionar que en este tenor influyen asimismo aspectos económicos. Los museos, como centros de atracción turístico-cultural, se convierten en importantes fuentes de recursos económicos para una comunidad. Este hecho, verificado desde el plan francés iniciado con el Centro Georges Pompidou en París, se ilustra además con el Vulcania, en Francia, y después el multicitado Guggenheim de Bilbao. Ambos tuvieron entre sus objetivos apoyar a la economía local.

Por último, y no menos importante, se debe considerar a la tecnología como una de las particularidades del museo moderno, tanto en el plano arquitectónico como en lo referente a la conservación de las colecciones. Los avances en el área científica y tecnológica han evolucionado de una manera sin precedentes, lo cual ha permitido que se desarrollen sistemas estructurales y constructivos que, en combinación con nuevos materiales, han ofrecido horizontes ilimitados a los arquitectos. Simultáneamente, la investigación en conservación y restauración preventiva de colecciones permite, mediante normas de protección, un mejor manejo de las colecciones.

A continuación, a modo de ilustración, se citan algunos ejemplos sobresalientes de arquitectura de museo en el mundo, diseñados a partir de la década de los cincuenta:

- Arte Moderno, Kamakura, Japón, Junzo Sakakura, 1950-1951
- Ahmedabad, India, Le Corbusier, 1951-1956
- Arte Occidental, Tokio, Japón, Le Corbusier, 1956-1957

- Arte Moderno, Río de Janeiro, Brasil, Affonso Eduardo Reidy, 1953-1958
- Crown Hall, IIT Illinois, Estados Unidos, Ludwig Mies van der Rohe, 1956
- Galería de Arte, Universidad de Yale, New Haven Connecticut, Estados Unidos, Louis Kahn, 1953
- Arte Louisiana, Copenhague, Dinamarca, Jorgen Bo, Y.V. Wohlert, 1958
- Solomon R. Guggenheim, Nueva York, Estados Unidos, Frank Lloyd Wright, 1956-1959
- Cullinan Hall (Anexo Fine Arts Museum), Houston, Texas, Estados Unidos, Mies van der Rohe, 1953
- Arte, Alborg, Dinamarca, Alvar Aalto, 1958-1973

Los museos construidos en los años sesenta y parte de los setenta siguen, en su mayoría, la corriente internacional que prevalece en el mundo. No obstante, se debe considerar la paulatina evolución de los “estilos” y el traslape entre ellos que hace que arquitectos importantes dentro de una escuela transiten hacia la siguiente. Tal es el caso de Le Corbusier y de Phillip Johnson, en el extranjero, y de Pedro Ramírez Vázquez, Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León, en México. Kenneth Frampton (1992: 9) escribe: “Cada década trae una nueva cosecha de arquitectos talentosos mientras que la generación previa aún está en proceso de maduración”. Esta aseveración se hará patente cada vez con más velocidad. Los medios de comunicación, la forma de vida y, en general, la creciente tendencia a la actual globalización, promovieron cambios de estilos en la arquitectura con mayor rapidez que en épocas anteriores. Se aprecia una gran variedad de propuestas formales en la arquitectura de museo. Mies van der Rohe culmina la idea de una planta libre y un cubo transparente en su Nueva Galería en Berlín, Alemania. De una gran belleza, sigue la tradición de la escuela clásica de Schinkel.

No obstante, el estilo internacional llegaba a su fin casi al mismo tiempo que la irrupción de los acontecimientos sociales, políticos y culturales de la década de los sesenta, por todos conocidos. De este cambio, que incidió en el museo y su arquitectura, dice el arquitecto y teórico Bernard Tschumi:

El polvo finalmente se asentaba sobre los acontecimientos de mayo de 1968, en París, y nuevos vientos de invención iban apareciendo. Después de todo, mayo de 1968 tuvo un efecto mayor en el cuestionamiento de la cultura y la sociedad, el cual afectaba a la arquitectura. Los ideales del movimiento modernista ya se habían convertido en modernismo corporativo y en poco menos que rancias ideologías académicas. La revuelta social e ideológica de 1968

fue tanto un síntoma de la insatisfacción de la época como la causa para un mayor cuestionamiento. Simultáneamente, la cultura francesa estaba produciendo un nuevo cuerpo de conocimiento por medio del cuestionamiento crítico de la cultura, la filosofía, y construyendo un respaldo potencialmente nuevo para la arquitectura (Tschumi, 2006: 268).²⁶

Las nuevas vertientes traen sus teóricos y estudiosos que, en el caso del posmodernismo, son Robert Venturi, Denise Scott Brown y Charles Jencks. Éstos también sientan las bases teóricas que igualmente se aplican a los obras de arquitectura de museo.

Marina Waisman apunta: “en parte como reacción ante las restricciones sufridas por el campo arquitectónico a lo largo del siglo XIX, en parte resultado de las explosiones e implosiones –sociales, técnicas, científicas, etc.– habidas en el mundo en los últimos decenios, a la progresiva ampliación del territorio arquitectónico que caracterizó los primeros momentos del Movimiento Moderno, ha sucedido una verdadera disolución de los límites” (1985: 37).

En los siguientes museos es posible constatar lo anterior al ver la amplitud de respuestas formales dentro de la arquitectura de museo; son ejemplos de excelencia, representativos de las diferentes corrientes arquitectónicas en esos años:

- Arte Amon Carter, Fortworth, Texas, Estados Unidos, Phillip Johnson, Alan Ritchie, 1961
- Arte Kimbell, Fortworth, Texas, Estados Unidos, Louis Kahn, 1966-1972
- Arte São Paulo MASP, São Paulo, Brasil, Lina Bo Bardi, 1968
- Arte de Oakland, Oakland, California, Estados Unidos, Kevin Roche, 1962-1968
- Arte Americano Whitney, Nueva York, Estados Unidos, Marcel Breuer, 1966
- Museo Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela, Carlos Raúl Villanueva, 1967
- Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania, Ludwig Mies van der Rohe, 1968
- Nacional de Antropología, Ciudad de México, México, Pedro Ramírez Vázquez, Carlos Campuzano, Rafael Mijares, 1964

En la década de los setenta, con un acelerado ascenso en la popularidad de los museos, éstos se diseñan y construyen más rápidamente que en los años anteriores, con una especie de explosión de estilos y de formas. Algunos siguen el estilo internacional “clásico”, en otros persiste la influencia de Le Corbusier masivo, algunos más se caracterizan por utilizar un lenguaje basado en las nuevas tecnologías: una especie de *high-tech* temprano o *protohigh-tech* influenciado por Buckminster Fuller. El posmodernismo se integra de lleno a la imagen formal del museo. Cada vez más se acentúa la disolución de un “estilo” o “canon formal” para la arquitectura de museo, y se convierte en una obra de arte en sí misma. Veamos algunos ejemplos:

- Fundación Joan Miró, Barcelona, España, J.L. Sert, 1971-1975
- Museo Municipal, Monchenglabach, Alemania, Hans Hollein, 1972
- Museo de Arte Gunma, Tokio, Japón, Arata Isozaki, 1972
- Centro Pompidou, París, Francia, Renzo Piano, Richard Rogers, 1972-1977
- Centro Sainsbury para las Artes Visuales, Universidad East Anglia, Norwich, Reino Unido, Norman Foster, 1974-1977
- Ala Este Galería Nacional de Arte, Washington, D.C., Estados Unidos, I. M. Pei, 1978
- Museo de Arte Rufino Tamayo, Distrito Federal, México, Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, 1972

Los últimos años del siglo XX atestiguan la constante expansión mundial de estas instituciones. En la década de los noventa se diseñan y construyen más museos que la suma de los edificados en siglos anteriores. La historiadora de la arquitectura, Victoria Newhouse, menciona que sólo en Estados Unidos, se ampliaron o construyeron más de 600, cifra equiparable a los realizados en gran parte de Europa (Newhouse, 1998: 1).

La arquitectura de museo posmodernista campea junto con la *high-tech* con la deconstructivista. Bernard Tschumi, en su proyecto para La Villette, en París, Francia, en 1984, y Frank Ghery en el Museo Marítimo de Cabrillo, en California, Estados Unidos, en 1982, inician estos movimientos.

²⁶ “The dust was finally settling after the events of May 1968 in Paris and a new wind of inventiveness was rising. After all, May 1968 had a major effect on the questioning of culture and society, which invariable affected the question of architecture. The ideals of the modern movement had already developed into corporate modernism and fairly stale academic ideologies. The social and ideological upheaval of 1968 was as much a symptom of the prevalent dissatisfaction of the time as cause for further questioning. Simultaneously, French culture was producing a new body of knowledge through critical questioning of culture, philosophy, and in building a potentially novel cultural background for architecture”.

Es importante notar la aparición de interesantes propuestas del regionalismo crítico estudiadas por Paul Ricoeur, dentro de las cuales podrían insertarse algunos museos mexicanos, como los ya señalados, a los que habría que agregar el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (Marco, 1991) de Ricardo Legorreta.

A continuación, una muestra de obras de los años ochenta:

- Galería Clore (ampliación Galería Tate), Londres, Reino Unido, James Sterling, Michael Wilford, 1980-1987
- Arte Contemporáneo, Los Ángeles, California, Estados Unidos, Arata Isozaki, 1981-1986
- Temporary Contemporary, Contemporary Art, Los Ángeles, California, Estados Unidos, Frank Gehry, 1983
- Arte, Atlanta, Georgia, Richard Meier, 1983
- Staatsgalerie (Edificio nuevo), Stuttgart, Alemania, James Sterling, Michael Wilford, 1983
- Arte Siglo XIX, Gare d'Orsay, París, Francia, Gae Aulenti, 1985
- Gran Louvre (Remodelación), París, Francia, I. M. Pei, 1983-1989

Actualmente, el museo y su arquitectura, lejos de perder importancia social y cultural, mantienen su alto nivel de popularidad y atractivo. Kenneth Hudson, editorialista y crítico de museos, creador del Premio Anual al Mejor Museo de Europa, apunta: "Vale la pena recordar que desde el final de la Segunda Guerra Mundial ha aumentado enormemente el número de museos. Tres cuartas partes de los que tenemos ahora no existían en 1945" (Hudson, 2004: 86). Lo anterior fue escrito en los ochenta y la situación no ha cambiado. Al respecto dice Edward H. Able, Jr., presidente y director ejecutivo de la Asociación Americana de Museos (AAM), "que en 1998, de los 8 200 museos existentes en Estados Unidos, 65% se había creado después de 1960" (Able, 1995: 71).

El auge de los edificios diseñados para museo, en la última década del siglo XX y comienzos del actual, ha dado obras de excelencia como:

- Arte, Guggenheim, Bilbao, España, Frank Gehry, 1997
- De los Judíos, Berlín, Alemania, Daniel Liebeskind, 1998
- Arte Moderno, Fortworth, Texas, Estados Unidos, Tadeo Ando, 2002
- Arte, Milwaukee, Estados Unidos, Santiago Calatrava, 2001
- Centro de Arte Contemporáneo, Cincinnati, Ohio, Estados Unidos, Zaha Hadid, 2003

- Vulcania, St. Ours-Les Roches, Francia, Hans Hollein, 2002

La mayoría se puede caracterizar por su protagonismo, el manejo de la espacialidad emocional y la declaración de la obra arquitectónica como una obra de arte en sí misma. Campea la "obra de autor". El estilo deconstructivista popularizado por Frank Gehry y la audacia tecnológica del *hightech* de Santiago Calatrava coexisten junto con propuestas más apegadas a la búsqueda de lenguajes dentro del regionalismo crítico estudiado por Paul Ricoeur.

Hoy en día, es un hecho aceptado que los museos y su arquitectura constituyen una de las características socioculturales del siglo XX. Los numerosos ejemplos de buena factura, las innovaciones formales, la prodigiosa vitalidad que han mostrado al extenderse por todo el mundo, la multiplicidad de tamaños, de temáticas increíblemente variadas y el atractivo que tienen para las distintas poblaciones, muestran una energía y un dinamismo que, como nos recuerda la cita de Clarence Stein al inicio de este ensayo, un museo es "un organismo vivo, que no deja de desarrollarse y nunca está completo" (Stein, 1932: 612).

Conclusiones

Es parte del planteamiento de este artículo que el desarrollo, la historia y la teoría de la exhibición del arte tienen una estrecha relación con la arquitectura de museo, por lo que su estudio está intrínsecamente ligado al de la museología contemporánea.

La arquitectura de museos evoluciona como "tipo" (Pevsner, 1972: 289), combinando carácter, función, estilo y materiales con su entorno social, al igual que cualquier otra manifestación arquitectónica. El siglo XX vio la consolidación del museo moderno que, siguiendo el estilo funcionalista, incluyó la creación de un programa arquitectónico con soluciones de nuevos espacios y que manejaba nuevos paradigmas conceptuales, técnicos y formales.

El siglo pasado ha traído aparejados cambios sustanciales en el concepto museológico y en su contraparte arquitectónica. La incorporación de nuevas funciones y actitudes sociales a las clásicas del museo decimonónico, la inclusión de la tecnología constructiva para solucionar espacios nuevos en el programa enriquecido del museo moderno y la respuesta a los requerimientos —cada vez más exigentes— de conservación de las colecciones, modelaron una nueva forma arquitectónica, espacios de exhibición distintos y una innovadora oferta cultural.

El campo de investigación sobre lo anterior es vasto e importante tanto para la museología, como para la historia del arte, la arquitectura, la sociología, la antropología y todas aquellas artes interesadas en la historia de las ideas y de la cultura.

Bibliografía

- ABLE, EDWARD
1995 "Funding Challenges Ahead", en *Museum News*, AAM, vol. 74, núm. 5, pp. 10-14.
- ALOÍ, ROBERTO
1962 *Musei, architettura-tecnica*, Ulrico Hoepli Editore (colección Esempi), Milán, 335 pp.
- ÁVILA, ANA
2003 *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal (Cultura Artística), Barcelona, 464 pp.
- BASSI, CARLO
1962 "Introducción", en Roberto Aloí, *Musei, architettura-tecnica*, Ulrico Hoepli Editore (colección Esempi), Milán, pp. v-xxx.
- BASSO PERESSUT, LUCA
2006 *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Edizioni Lybra Imagine, Milán, 255 pp.
- CAMERON, DUNCAN
1971 "The Museum: The Temple or the Forum", en *Curator*, American Museum of Natural History, Nueva York, vol. XIV, núm. 1, pp. 11-24.
- COLEMAN, LAWRENCE V.
1950 *Museum Buildings, Volume One, A Planning Stud.*, The American Association of Museums, Washington, 297 pp.
- DEOTTE, JEAN LOUIS
1993 *Le Musée, L'Origine de l'Esthétique*, Harmattan, París, 439 pp.
- FRAMPTON, KENNETH
1992 *Modern Architecture, a Critical History*, Thames & Hudson, Londres, 376 pp.
- GOB, ANDRÉ Y NOÉMIE DROUGUET
2003 *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, París, 239 pp.
- GROPIUS, WALTER
1968 "Designing Museum Buildings", en *Apollo in Democracy. The Cultural Obligation of the Architect*, McGraw Hill, Nueva York, pp. 139-150.
- HERREMAN, YANI
1989 "A New Canvas for Creative Talent: Contemporary Trends in Museum Architecture", en *Museum*, vol. XLI, núm. 4, UNESCO, París, pp. 196-200.
- HUDSON, KENNETH
2004 "The Museum Refuses to Stand Still", en Bettina Messias Carbonell (comp.), *Museum Studies, An Anthology of Contexts*, Blackwell Publishing, Londres, pp. 85-91.
- ICOM
2007 *Sección 1, Estatutos*, UNESCO/ICOM, París, 34 pp.
- KAHN, HASAN-ÜDDIN
2009 *International Style. Modernist Architecture from 1925 to 1965*, Taschen, Londres, Hong-Kong, 232 pp.
- KANTOR, SYBIL GORDON
2002 *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 471 pp.
- KATZMAN, ISRAEL
2000 *Cultura, diseño y arquitectura*, vol. II, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, México, 516 pp.
- LE CORBUSIER
1987 *The Decorative Art of Today*, The MIT Press, Cambridge, 240 pp.
- MCCLELLAN, ANDREW
2008 *The Art Museum: From Bouleé to Bilbao*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, 351 pp.
- MIES VAN DER ROHE, LUDWIG
1943 "Museum for a Small City", en *The Architectural Forum*, vol. LXXVIII, núm. 5, pp. 84-85.
- MONTANER, JOSEPH MARIA
2003 *Museos para el siglo XXI*, Gustavo Gili, Barcelona, 157 pp.
- NEWHOUSE, VICTORIA
1998 *Towards a New Museum*, The Monacelli Press, Nueva York, 288 pp.
- OLES, JAMES
1997 "Colecciones disueltas", en *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/IEE, México, pp. 607-622.
- PEVSNER, NIKOLAUS
1972 *A History of Building Types*, Princeton University Press, Princeton.
- POULOT, DOMINIQUE
2005 *Musée et Muséologie*, Collection Repères, París, 122 pp.
- PREZIOSI, DONALD
2003 *Brain of the Earth's Body, Art Museums and the Phantasms of Modernity. The Slade Lectures in the Fine Arts Oxford University*, University of Minnesota Press, Minnesota, 175 pp.
- RICO, JUAN CARLOS
1994 *Museos, arquitectura y arte. Los espacios expositivos*, Silex, Madrid, 425 pp.
- RIVIÈRE, GEORGES HENRI
1989 *La Muséologie*, Dunod, París, 402 pp.
- STEIN, CLARENCE S.
1930 "Art Museum of Tomorrow", en *The Architectural Record*, vol. LXVII, núm. 1, pp. 5-12.
1932 "Making Museum Function", en *The Architectural Forum*, vol. LVI, núm. 6, p. 612.
- TILDEN, SCOTT J. (ED.)
2004 *Architecture for Art: American Art Museums 1938-2008*, Harry N. Abrams, Nueva York, 237 pp.
- TSCHUMI, BERNARD
2006 *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge, Londres, 268 pp.
- WAISMAN, MARINA
1985 *La estructura histórica del entorno*, Nueva Visión (colección Arquitectura Contemporánea), Buenos Aires, 54 pp.
- WIT, WIM DE
2004 "When Museums Were White. A Study of the Museum as Building Type", en Scott J. Tilden (ed.), *Architecture for Art: American Art Museums 1938-2008*, Harry N. Abrams, Nueva York, pp. 11-15.
- ZAYAS, MARIUS DE
2005 *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit, UNAM/DGE/Equilibrista (colección Pértiga, 3), México, 360 pp.