

# La imagen pública del Museo

FRANCISCO JAVIER MANGADO BELOQUI  
Arquitecto

Me voy a permitir un tono coloquial, que espero se me perdonará porque yo de Museos no sé nada, ésa es la verdad. Además, creo que es muy difícil que alguien sepa hoy en día de Museos, porque tengo la sensación de que tanto los museólogos como los arquitectos hemos perdido la batalla en nuestras respectivas disciplinas en relación con los Museos. Y cuando digo que no sé nada de Museos lo digo sinceramente, porque lo que voy a intentar transmitir no es un discurso científico, sino pedagógico, sobre todo desde un punto de vista de los sentimientos personales, y como arquitecto, a la hora de enfrentarme a proyectos de estas características.

Se trata, básicamente, de que yo conservaba la visión del Museo decimonónico; un Museo decimonónico que en el fondo ha durado hasta los años sesenta, un Museo donde el mundo de la razón era capaz de darle sentido y contenido; era un lugar de almacenamiento, pero, sobre todo, también de investigación científica; era la razón aplicada a la Historia de una u otra manera: pertenecía al mundo de la clasificación, casi esa clasificación darwiniana trasladada al ámbito del arte o de la arqueología o de las ciencias, y, por lo tanto, había un cuerpo disciplinar que sustentaba el sentido tipológico del Museo como pieza de arquitectura.

Ya a mediados del siglo XX, algunos arquitectos importantes como Mies van der Rohe se dieron cuenta de que se estaba produciendo una mutación trascendental y que, frente a ese modelo cognoscitivo, racional, donde efectivamente tenía sentido una museología, un museólogo y un arquitecto en

## Museo

La imagen pública del Museo

respuesta a un modelo concreto de Museo, lo que importaba en gran medida era la capacidad de exposición y de una exposición, además, mutante, cambiante, no estable como los antiguos Museos. El caso de su galería en Berlín, uno de los proyectos más preciosos y más apasionantes de la historia de la arquitectura, es todo un ejemplo: es un gran contenedor, es como un templo de la cultura, es una gran superficie vidriada donde las partes más estables están en los sótanos y es de alguna manera un homenaje a esa nueva ágora del encuentro que va a ser el Museo como tipo arquitectónico, hasta llegar al Guggenheim, que seguramente es su exponente más importante: el contenedor se hace mucho más importante que el contenido, entre otras cosas porque el Museo ha dejado de ser receptor de estudios, objeto de ese mundo de la razón y lo que antes era exhibición y conocimiento se ha traspasado al mundo de la diversión.

El Museo hoy, tanto desde un punto de vista de contenidos como, desde luego, desde un punto de vista de la arquitectura –al menos lo que nos exigen a los arquitectos–, tiene que ser un objeto de diversión. Como reflexión intuitiva veo que vivimos en una cultura bastante superficial, donde en realidad la gente no quiere enfrentarse a la verdad personal de una manera intensa, y lo que verdaderamente funciona es la imagen, la venta, lo más aparente, la media y la falta de compromiso; pues, realmente, los Museos tienen que formar parte también de ese componente de la diversión, de la gran cultura y del gran mercado.

Veo los Museos ahora como grandes supermercados, donde no se puede comprar; no sé si esto es bueno o malo, pero a mí –y

es una reflexión personal– me resulta un tanto incómodo, aunque no voy a defender una visión elitista de los Museos, porque considero natural y conveniente que tengan capacidad de divulgación, que aprovechen las posibilidades de una comunicación mucho más masiva, a pesar del peligro de hacer la cultura un tanto insustancial, menos intensa y menos densa. No sé si los museólogos tienen esta misma percepción, quizá los que tenemos que hacer edificios que sirvan a un programa, y a la ideología que contiene un programa, nos damos cuenta de una manera más patente de ello.

Entrando ya en materia, puedo comentar que he tenido tan sólo tres experiencias en relación con Museos, pero casualmente creo que con su explicación se puede ejemplificar cómo funciona ahora el Museo como imagen urbana, como icono de la ciudad. Uno de ellos, el *Museo de Arqueología de Álava*, se va a construir –ya ha se han empezado las cimentaciones– dirigido por una mujer realmente extraordinaria, Amalia Baldeón, una persona culta que ha representado una propiedad capaz de establecer un diálogo fructífero también para la arquitectura.

Las otras dos experiencias, en cambio, representan la confusión en que se mueve ahora buena parte de los Museos: el *Museo de los Sanfermines en Pamplona*, por un lado, y la *ampliación del Museo de las Ciencias de Granada*, por otro. El primero, es un Museo que creo un poco ridículo –porque nunca será tal sino, en todo caso, un parque temático acerca de los Sanfermines–, pero llevado ya al paroxismo del emblema político por la Administración de Navarra, que, en su afán de divulgación, se ha

lanzado a convocar un concurso sin tener en cuenta que no se sabe cómo explicar algo como los Sanfermines, una realidad no museable: se puede poner una película sobre ellos, o una recreación que parezca que vienen los toros y que el público pueda correr delante, o el capote de alguien, o la boina característica..., pero es una fiesta popular que hay que vivirla; sin embargo, en esta sociedad obsesionada por representarlo todo, por exhibirlo todo, hay que convertirlo todo en una caja que se pueda agarrar, en una lata que se pueda comprar, al servicio de esa especie de cultura de la divulgación que satisface al hombre medio. Agravado en este caso por ser un encargo del que se ignora qué va a contener. Y veremos otro proyecto, la ampliación del Museo de las Ciencias de Granada, con un sentido divulgativo muy importante, pero sin modelo referencial de qué tiene que ser un "Museo de las Ciencias", si realmente es un sitio donde se explican cosas y, por lo tanto, no es tal Museo, sino más bien un parque temático relacionado con las ciencias, porque creo que sería más claro distinguir los Museos tradicionales —de arqueología, de pintura, de escultura, etc.— de los estrictos parques temáticos. Lo que pasa es que se produce una confusión en la medida en que muchos de los Museos tradicionales han transgredido ese límite y se han convertido también en una especie de parques temáticos de la pintura o de la escultura. Seguro que éste es un debate que los museólogos tienen más definido.

El problema es que cuando se plantean proyectos concretos no se entra en las cuestiones de fondo —por ejemplo, alma-

namiento o investigación—, sino que se pretende que todo sea móvil, para que si un día se quiere hacer una exposición temporal, o doscientas exposiciones temporales, se pueda cambiar... haciendo pensar al redactor que el encargo se convertirá en una especie de cacharrería sin definición conceptual, porque todo tiene que servir para todo, todo tiene que ser más o menos tibio, no puede haber compromisos concretos, tampoco un modelo concreto de Museo, etc., y, por último, todo tiene que consumirse de una manera fácil.

Pienso que esto es una realidad; es verdad que la arquitectura se está utilizando de manera importante, y no sólo los Museos, sino que la arquitectura también se ha convertido en un objeto absolutamente mediático, lo que es hasta cierto punto natural: en el fondo, la arquitectura se representa con una serie de caligrafías, de estilismos, de recursos comunes a la comunicación gráfica, fáciles de transformarlos en un mundo mediático. Hoy en día también la arquitectura se consume, se reproduce rapidísimamente, sobrevive tres o seis meses, se agota una manera voraz y surge otra nueva identificación; porque no son lo importante los contenidos, no es importante cómo es el interior de un edificio, no importa cómo son los espacios, ni cómo ese edificio sirve al programa o a las instituciones para las que se ha creado: lo único que es importante es cómo se representa ese edificio. Vivimos en una arquitectura en la que prevalece el parecer sobre el ser; prevalece la imagen que funciona en el mercado, con lenguajes que se repiten —Frank Ghery, ¿Tod Williams? y Richard Meier, por ejemplo, son arquitectos que han buscado un lenguaje, que se repite y todos sus edificios

## Museo

### La imagen pública del Museo

son iguales—, porque lo que identifica esa arquitectura son los aspectos más caligráficos, más estilísticos, aquéllos capaces de ponerse en el mercado, en el mundo de la comunicación; aspectos que la sociedad —que no tiene por qué estar preparada— consume, y consume de manera grata, porque se crea la ficción de que entiende de arquitectura sin darse cuenta de que a veces se la está manipulando, porque muchos de esos edificios no resuelven los problemas para los que se construyen, no crean espacios con interés, ni sirven, ni estructuran la ciudad en la que se levantan. Si los Museos tienen que ser grandes supermercados, lo que hace falta es una escenografía adecuada, capaz de representar ese mundo de la cultura de consumo garantizado fácil y razonable, y los arquitectos naturalmente con gran devoción participamos en ello, porque en el fondo también formamos parte de esa cultura narcisista que nos autoalimenta.

I

Para empezar, el primer proyecto sobre el que voy a reflexionar, la *ampliación* del Museo de las Ciencias de Granada, que es un centro extraordinariamente visitado y con un papel docente importante. Fue un concurso para el que convocaron a cinco arquitectos, con una especie de representación política inusitada y un movimiento mediático en Granada respecto a los proyectos que “van a presentar cinco afamados arquitectos”, con un fallo casi oculto, por problemas en el propio jurado.

Como en ningún momento ha existido un Plan Director, el Museo existente se ha ido haciendo casi a salto de mata, articulándose casi

como si se tratara de un recinto ferial, con sucesivos edificios y con esa buena voluntad que suelen tener a veces los directores de estos parques o Museos, gente con muchas ganas que van sufriendo con voluntarismo absoluto las deficiencias de un plan ordenador —y de la financiación de ese plan ordenador—. El planteamiento inicial del proyecto era de gran envergadura; se pretendía una ampliación que casi triplicaba o cuadruplicaba el número de metros cuadrados actuales, que se pudiera graduar en fases. Esta situación suele ser peligrosa: cuando los administradores dicen que quieren hacer algo muy ambicioso, pero en fases, y que primero van a gastar quinientos de los seis mil millones, es temeroso, porque lo mejor sería planificar en serio, estudiando las necesidades y quizá no haría falta ni empezar la inversión. Como inciso quiero señalar que para hacer buena arquitectura no sólo hace falta que haya un buen arquitecto, sino también que la propiedad sepa lo que quiere: lo que se llama una buena propiedad.

Este planteamiento, ciertamente ambicioso, tenía que desarrollar unos terrenos en vaguada desde la ciudad de Granada y con un importante canal, partiendo de un programa exiguo y muy indefinido: había que hacer exposiciones, pero sin saber de qué tipo, por eso en realidad se buscaba un hangar completamente libre, para ocuparlo con muestras itinerantes de las que se producen, se venden y se alquilan, con las mínimas preexistencias que condicionen el mercado de exposiciones itinerantes. Junto a eso, se pretendían crear unas zonas en el espacio exterior donde pudieran colocarse todos los mecanismos, que siempre acaban instalándose

## Museo

VII Jornadas de Museología

en estos parques para explicar algunos de los principios científicos de una manera bastante lectiva.

Visto lo nebuloso del programa, pensamos que lo mejor era hacer una intervención arquitectónicamente “poderosa”, con una capacidad de representación importante y relacionada con el principio urbano. Por eso, frente a la diversidad y a la falta de unidad de las piezas sueltas y diseminadas, planteamos la necesidad de un edificio unitario, un edificio que tuviera fuerza y que fuera capaz de ofrecer una imagen a todo este conjunto más o menos desordenado, con una estructura no jerarquizada que pudiera crecer adaptándose a las fases previstas; por otro lado, el solar era un parque con un urbanismo relativamente disgregado en los alrededores. Así, se propuso prolongar la zona verde y que el edificio a modo de gran crujía, o gran gusano metafórico que vuelve sobre sí mismo creando espacios más particulares, quedara elevado, a una altura de 6 metros, y el parque con sus árboles pasaran por debajo: el edificio se convertía en una gran cubierta para actividades imposibles de albergar en el interior y, a la vez, en punto de encuentro y nuevo acceso al parque.

En resumen, las características de la propuesta son: una planta baja completamente libre con tan sólo unos núcleos importantes de comunicación, que vienen a ser las patas que sostienen el gusano cuyo desarrollo por módulos puede llegar a 100 metros; aquí, en la planta baja se acomodan el acceso, la recepción, los despachos, una cafetería para llegar al mariposario —ya existente— una pieza acristalada muy mineral. Por su parte, la planta superior no

tiene ningún pilar: es una gran nave de hasta 12 metros de altura para todo tipo de exposiciones, para poder colgar una avioneta, un helicóptero o lo que sea preciso colocar. También la cubierta tienen posibilidades de convertirse en espacio de exposición al aire libre, buscando la continuidad con el gran jardín. Todas las comunicaciones se hacen a través de los perímetros, porque lo que he llamado gran gusano aguanta en muy pocos puntos, rodeado de una estructura lateral de 2,5 metros que se convierte en una inmensa viga metálica completamente autónoma: desde el punto de vista estructural el edificio es una caja de doble pared que no necesita apoyarse en muchos pilares, sino que trabaja en los dos sentidos bidireccionales, de ahí que pueda apoyarse en unos grandes núcleos, que además son las salidas de emergencia, las vías de suministro, los montacargas, etc. De paso, esto permite crear una doble fachada, que en el extremoso clima de Granada es vital ventilada al exterior para graduar y organizar los recorridos de los circuitos ambientales; además, conforma la galería de instalaciones, mantenimiento y acondicionamiento para los sucesivos montajes, a modo de, “autopistas de instalaciones” para resolver cualquier contingencia.

El exterior es de doble piel, construida con unas grandes planchas de loza, porcelánicas fabricadas de manera tradicional por empresas granadinas, de colores, sobre una base metálica, entre cuyas rendijas pasaba luz. Esto es bonito porque crea sensación de penumbra y sensación de uniformidad, dejando el edificio bastante oscuro por dentro —así cada exposición podrá planificar su iluminación—. El

## Museo

### La imagen pública del Museo

interior se dota de otro cierre, completamente vidriado: un paño de vidrio con un tratamiento especial para retroproyectar imágenes, o colgar cosas, un vidrio blanco sin más, que sería la piel interior que rezumaría la luz proveniente de las grietas entre las piezas porcelánicas, evidentemente no suficiente para circular, pero generando una atmósfera de encanto, de misterio, que a mí me parece importante en este tipo de exposiciones, para subrayar la idea del tránsito, del pasar para descubrir, fundamental en un Museo, donde uno de los grandes problemas es la obviedad de las cosas, y donde hay que hacer un esfuerzo para que la gente se esfuerce.

Otra cuestión realmente importante en un edificio de esta naturaleza es su capacidad de representación, institucional y social: hoy día se está devaluando, pero los edificios sí tienen que significar, aunque no necesariamente se tienen que convertir en símbolos, porque son efímeros, de consumo en segundos, y porque carecen del tiempo y la permanencia necesarios para ello. En el caso que nos ocupa, su capacidad de representación se produce fundamentalmente en la conexión del edificio con el hecho urbano, en cómo da respuesta a la ciudad. Ya he dicho que se trataba de un sitio con muy poca estructura urbanística, siendo una zona de nuevo crecimiento con bloques; sin embargo, contiene un elemento atractivo: el canal con compuertas para regular el exceso de agua, que se estabiliza convertido en estanque al que da respuesta urbana la imagen de colores cerámicos del Museo, imagen del edificio completamente abierto, que levita por encima de parque y creando, por lo tanto, un frente de ciudad.

## II

El siguiente proyecto que voy a explicar es el que he calificado de un tanto ridículo en su concepción política y en su definición programática: *el Museo de los Sanfermines*, en Pamplona, porque soy de los que piensan que el título ya encierra una contradicción. He de confesar que es un proyecto que no me gusta; lo propuse junto con el decano de Harvard, y no nos quedó bien, entre otras cosas por la falta de definición: nadie sabía qué quería la propiedad —en una de las reuniones se reconoció que el Ayuntamiento esperaba ideas de los arquitectos— y esto es empezar mal.

Lo único claro era que el Museo iba a estar en una zona extramuros, próxima a la plaza de toros y a la calle de la Estafeta, el recorrido de los Sanfermines, en la depresión con un importante desnivel y en contacto con el crecimiento de la ciudad de los años setenta, bastante depauperado y de poca calidad; pero ni siquiera estaba determinado el sitio concreto. Tampoco se sabía el argumento ni su contenido: ¿qué era *el Museo de los Sanfermines*? Nadie lo podía explicar y menos decidir cómo musealizar una fiesta terriblemente popular como ésta: si iba a ser a base de películas o de objetos con tendencia a lo patético —tipo el pañuelo ensangrentado de no sé quién— o un puro dispendio de nuevos sistemas, ya no tridimensionales sino cuatridimensionales.

Una vez más —cosa que es siempre muy saludable para los arquitectos— la ciudad vino en nuestra ayuda, y permitió planteamos el proyecto como una oportunidad para resolver el problema de comunicación entre la parte

## Museo

VII Jornadas de Museología

baja de la ciudad y la parte alta, la histórica, que ahora se tiene que hacer por unos recorridos larguísimos. Propusimos hacer dos sectores para escalar los 15 metros de desnivel: dos edificios conectados por un puente por debajo de las murallas, elevados para salvar la inundación de las crecidas del río.

Los edificios tienen unos grandes patios para dar luz a lo excavado al nivelar, y se levantan a modo de una pirámide invertida, muy mineral con un inmenso cubo de vidrio, tratado realmente como un metal, donde se ubican los restaurantes, que acaban siendo lo más importante de todo este tipo de Museos y lo que seguro que funciona. —más en Navarra, con su fama gastronómica—. Con ello se llega a una pura escenografía, no exenta de lógica. Es la lógica de la ciudad, de la topografía y de la realidad física de un río que inunda. La lástima es que su papel se quede en ser un objeto mediático, y que, aunque arquitectónicamente sea una pieza válida, se plantee el interrogante de ¿para qué sirve esto?

### III

Por último, un proyecto real y serio: el *Museo de Arqueología del País Vasco*, en Vitoria. Ya he mencionado que aquí me he encontrado con alguien que sabía lo que quería, la Directora, una persona que me ha transmitido los problemas de un Museo de arqueología, problemas de catalogación, de investigación, de difusión, de divulgación; y con el apoyo de la Administración, la Diputación de Álava, que le ha dado como corresponde a ella el papel de configuración programática del Museo, y, además, al ser un Museo de Arqueología, tiene

la ventaja de utilizar todos los medios de comunicación que permiten mejorar su labor docente sin ser un Museo mediático, sino que todavía conserva lo que se podría llamar sentido del misterio histórico.

El proyecto se plantea en el casco viejo de la ciudad de Vitoria y al lado del Museo de Fournier, un pequeño palacio con un Museo específico, interesante y exquisito; y rodeado de una serie de edificios góticos, de parcela estrecha que se iban a derribar. El Museo Arqueológico es un Museo rico, con una colección romana excelente que prueba la intensa romanización de la zona, colección además muy bien catalogada y seleccionada. Como los metros disponibles aquí no eran muchos —planteando el problema del almacenamiento, ingente por ley que considera que todo es patrimonio que tiene que almacenarse— se han creado unas zonas de naves, y aquí sólo ha quedado lo más importante y fundamental.

Fue un concurso en el que participaron más de cincuenta proyectos y que tuvimos la fortuna de ganar. Por ello, empecé a visitar el Museo y a hablar con la Directora, y realmente fue fantástico, por el cariño y sabiduría que me transmitió con las piezas, y fue emocionante llegar a tener una relación intensa con el concepto del tiempo, porque las piezas le han sobrevivido y ahora resumen de alguna manera materialmente el propio tiempo. Era el reto de cómo hacer un edificio de arqueología que pudiera contener todos esos nuevos mecanismos de exposición y audiovisuales, pero a la vez mantener el contacto con la pieza. Esto al final tiene que dar un salto al vacío, la

## Museo

La imagen pública del Museo

arquitectura no deja de ser un arte y cualquier reflexión intuitiva se tiene que trasladar en términos de materia y de forma arquitectónica. A mí me parecía que había dos cosas que realmente eran importantes; una, el propio material, la elección del material para la configuración, y otra, la idea de la luz, y cómo esa luz, efectivamente, se relaciona también con el material, para representar la densidad del tiempo de la pieza.

Partía también de una idea metafórica, de pensar que el Museo de Arqueología era como un cofre que, al abrirlo, se descubriría verdaderamente el sentido histórico. La idea del cofre fue obsesiva, y todo el edificio se configura como tal. Pero de manera sencilla: las entradas no son directas desde cualquiera de las calles –sí que hay una entrada directa para carga y descarga– pero se ha creado un patio, un acceso a través de un espacio previo para marcar el tránsito al Museo, al descubrimiento de lo que hay dentro del cofre.

El Museo se configura como un cofre, completamente cerrado, con toda la fachada de bronce, muy gruesa y doble –dos metros– para contener vitrinas e instalaciones y visitable, avanzando la idea planteada para Granada. El resto del espacio es relativamente oscuro, de suelos de madera negra, y atravesado de manera permanente por unos prismas que reciben la luz de la parte superior; prismas de fibra de vidrio que traducen y materializan esa luz que recuerda el alabastro –ya que no podían ser de alabastro directamente por problemas de humedad–, lo que es importante por ser, en el fondo, un material arqueológico.

El edificio funciona articulado por el patio inglés de entrada. En el semisótano están las bibliotecas que reciben luz cenital y, accediendo por la calle más estrecha, todos los lugares de tratamiento interno de piezas –recepción, primera catalogación, archivo, clasificación, primer almacenamiento, fotografía, laboratorio de fotografía, etc.– más el gran sótano de almacenamiento de las piezas más importantes –el resto, ya he dicho, se traslada a unas naves–. Es una composición muy estrecha que rememora el entorno de casas góticas, que se va quebrando insistiendo en la relación con el palacio, para albergar la sala de exposiciones temporales en planta baja. La escalera comunica todas las plantas, que son las salas de exposición, de 40 por 10 metros, libres y sin ni un solo pilar, en penumbra y cortadas por los prismas mencionados. En la primera planta hay también un salón de conferencias y otros actos. La fachada es la estructura importante, corre a todo lo largo del edificio, siendo un muro de bronce que se lee por fuera como una gran pieza metálica, y, en el interior, se convierte en ese muro denso que contiene las piezas y por donde se pueden registrar las vitrinas e instalaciones.

Las fachadas de la calle más estrecha responden a la dificultad del casco viejo de Vitoria, con agresiones y vandalismo continuo, por eso también está construida en bronce, pero en elementos verticales profundos, que se van separando en un momento determinado y crean unas rejillas: así pasa la luz, se evitan las pintadas –quedarán ilegibles– y se facilita la retirada de carteles, si es que se llegan a pegar. Siempre en consonancia con la idea del arca donde se exploran los materiales arqueológicos.

## Museo

VII Jornadas de Museología

Para acabar, espero que al hilo de estas reflexiones sobre ejemplos concretos, poco rigurosas —ya lo di por adelantado—, poco académicas y muy personales, se vea que en el mundo de los Museos, que me ha tocado brevemente, pero que me interesa mucho, está pasando lo mismo que en la arquitectura en general, donde prima la apariencia sobre la sustancia y donde creo que hay demasiada banalización.