

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



CIUDAD DE MUSEOS

Clústeres de museos en la ciudad contemporánea

Síntesis

MILA NIKOLIĆ

CIUDAD DE MUSEOS

Clústeres de museos en la ciudad contemporánea

Volumen 1: Síntesis

MILA NIKOLIĆ

Tesis doctoral presentada en el
Departament de Composició Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona, 2010

Director: Jordi Oliveras Samitier
Tutor: Manel Guàrdia Bassols

CONTENIDO VOL. 1

Clúster de museos en la ciudad contemporánea	1
Capítulo 1: Ubicación	5
Capítulo 2: Forma urbana	6
Capítulo 3: Relaciones y dinámicas	7
Capítulo 4: Espacio público	8
Revolución: Nuevos modelos	9
Manifiesto urbanístico	12
<i>Locus genii</i>	15
La ciudad del conocimiento	18
Triple efecto	20
Meso-urbanismo: Clúster de museos	21
Reorientación	23
Reorganización: Visibilidad, accesibilidad y conexiones	25
Conexiones programáticas: Exteriorización del museo	30
Conexiones físicas	35
Bajo la tierra: La arquitectura de devolver a la comunidad	36
En la altura / <i>Upperworld</i>	39
La unión bajo la cubierta	42
Edificio del museo como espacio público	45
Clúster de museos como nuevo manifiesto urbanístico	49
Paradigma del nuevo clúster de museos	50
Más allá de los clústeres de museos: Romper las murallas	54
Clúster de museos como espacio público	55
Micro-urbanismo: Museo-clúster	59
Museo y ciudad: La urbanidad interiorizada	60
Reorganización	65
Flujos	65
<i>Dérive</i> situacionista por el museo-ciudad	68
Espacios	71
Forma	76
Exposición	79
Organización institucional: Museo-sistema / museo-red	83
Nuevo museo, nuevo clúster	85
Nuevo concepto del museo enciclopédico	85
Clúster de museos-clústeres	86
El museo-clúster como museo del siglo XXI	89

Macro-urbanismo: Ciudad de museos	91
El aspecto urbanístico del museo desde la perspectiva de la ciudad	92
El modelo policéntrico	93
Barcelona: Plan de museos	96
Proyecto XL	101
Valencia: El Jardín del Turia	102
El sistema de museos y el sistema de la ciudad	105
La interacción del «museo como ciudad» y de la «ciudad de museos»	107
Cohesión	109
Accesibilidad de cultura como urbanismo	110
El nuevo paradigma de la ciudad	111
El paisaje museístico como tejido conectivo y transformativo	111
Conclusión	115
Manifiesto urbanístico	115
Museo como ciudad	116
Clúster de museos como espacio público	118
Ciudad de museos como tejido conectivo y transformativo	120
La importancia teórica	121
La importancia práctica	122
Futuras investigaciones	123

CONTENIDO VOL. 2

Agradecimiento	iii
INTRODUCCIÓN	1
Introducción/abstracto	3
Definiciones: Museo, clúster, ciudad	4
¿Por qué museo? ¿Por qué clúster de museos? ¿Por qué ahora?	5
Clúster de museos en la bibliografía	6
Clúster de museos: Aspectos urbanísticos, dimensiones básicas, elementos claves	8
Ventajas de clusterización	11
Crítica	13
1. FASES. El lugar en el tiempo	17
Leyenda	18
Historia: Del complejo real al complejo industrial	19
RAÍCES: Lugares sacros, templo y espacio público	22
EL SIGLO XVIII: En el centro de poder	23
Roma: I Musei Vaticani. Las puertas de la Santa Sede	25
Roma: I Musei Capitolini. Otro monte, otra plaza	30
Florencia: Galerie Uffizi	35
EL SIGLO XIX: El primer boom de museos	41
Múnich: Kunstareal / Maxvorstadt	44
EL SIGLO XX	54
1900-1950: Acrópolis cultural	54
Washington: National Mall	58
Los 50: El corazón de ciudad	66
Londres: South Bank + Bankside. La primera regeneración cultural	69
Los 60: Manifiestos de la modernidad	79
Berlín: Kulturforum. La Kulturbund y la Guerra fría	82
Los 70: La revolución del museo. La dimensión pública	91
París: Beaubourg. Desacralización del lugar. Regeneración urbana.	93
Los 80: Museo en el mercado	100
París: Le Grand Louvre. Grandes ejes y grandes proyectos.	102
Los 90: Ciudad creativa	109
Bilbao: Guggenheim + Ría. Museo-evento o el lugar como catalizador del crecimiento	111

EL SIGLO XXI

2000-2010. La regeneración cultural en la ciudad creativa	115
Roma: MAXXI. Renovatio Romae	117
Madrid: Paseo del Arte	121
2010-	130
Abu Dabi: Saadiyat Island. Nuevas centralidades mundiales	136
Anren: Jianchuan Museum Town	143
Hong Kong: West Kowloon y sus dilemas	147
Louisville, KY: Museum Row + Museum Plaza. Hibridación total	153
2. TIPOLOGÍA. Clúster de museos como forma urbana / Lugar en el espacio	157
Tipología-topología. Posibles tipologías	159
Tipologías urbanísticas: Ubicación, forma, elemento unificador	162
CLÚSTER DE MUSEOS Y TEJIDO URBANO	166
MUSEO-MANZANA	168
Londres: British Museum (& «London Museum Mile»)	170
CALLE DE MUSEOS	177
Nueva York: Museum Mile	179
PLAZA DE MUSEOS	192
Ámsterdam: Museumplein	195
BARRIO DE MUSEOS	202
Viena: MuseumsQuartier	204
CLÚSTER DE MUSEOS Y VERDE	212
PARQUE DE MUSEOS	214
Roma: Parco dei musei (Villa Borghese). El antejardín de los museos	217
París: Parque de la Villette. Parque de ciencia.	221
Rotterdam: Museumpark	225
COLINA DE MUSEOS	236
Bruselas: Mont des Arts / Kunstberg	238
CLÚSTERES DE MUSEOS FUERA DE LA CIUDAD	243
CLÚSTER DE MUSEOS Y AGUA	245
ORILLA DE MUSEOS	248
Venecia: Canal Grande	248
Frankfurt: Museumsufer	250
ISLA DE MUSEOS	258
Berlín: Museumsinsel	260
PLAZA AZUL DE MUSEOS	273
Ámsterdam: Oosterdok	273

XL: CLÚSTER DE MUSEOS Y RED	278
CIUDAD DE MUSEOS 1	280
Valencia: Ciudad de Artes y Ciencias + Jardín del Turia	282
CIUDAD DE MUSEOS 2: MODELO POLICÉNTRICO	291
Barcelona: Plan de museos	294
3. RELACIONES Y DINÁMICAS URBANAS	305
RELACIONES	307
Clúster de museos y poder	310
Sedes religiosas	311
Sedes políticas	312
Embajadas: La representación estatal	314
Poder económico. Vivienda	315
Clúster de museos y educación	316
Clúster de museos y cultura física	319
Clúster de museos y cultura de ocio	321
Clúster de museos y grandes exposiciones	323
Museos de fábrica / empresa	328
Clúster de museos y exposiciones comerciales	329
Clúster de museos y bienales de arte	330
Clúster de museos y parque de atracciones	332
Clúster de museos y shopping	336
Galerías de arte	340
MEZCLA: CIRCUITOS DE CULTURA, OCIO Y COMERCIO	341
Ámsterdam: Museumplein	342
PROXIMIDAD: ACCESIBILIDAD PEATONAL	345
Puentes peatonales	348
Circulación mecánica	350
CLÚSTER DE MUSEOS E(S) INFRAESTRUCTURA	
Clúster de museos y transporte: Accesibilidad	352
Museo y aeropuerto	354
Clúster de museos e infraestructura urbana	356
CLÚSTER DE MUSEOS Y RECICLAJE URBANO	358
4. CLÚSTER DE MUSEOS COMO ESPACIO PÚBLICO	363
DIMENSION PÚBLICA DE LOS CLÚSTERES DE MUSEOS	365
Clúster y público: Éxito del museo	366

Insertar la vida entre los museos	370
Clúster de museos como espacio público	371
Accesibilidad y diversidad de los públicos. S, M, L, XL	373
Exteriorización del museo	374
El museo sale a la ciudad	375
Nueva transparencia: Accesibilidad visual	376
Clúster de museos, eventos y festivales. Pabellones y escenarios.	378
Eventos y manifestaciones externos	379
Diadas y noches de museos	380
Propios festivales de los clústeres	381
Branding de los clústeres de museos	382
Acoplamientos	384
Bajo la cubierta	385
Bajo la tierra / Underworld	386
Upperworld	387
Edificio como espacio público	388
Más allá de los clústeres de museos: Romper las murallas	390
MUSEO Y CIUDAD: LA URBANIDAD INTERIORIZADA	391
Museo-clúster	392
Circulación: Claridad y elección	394
Lentitud/Silencio: Gozar a varias velocidades	394
Nuevos recorridos y nuevas prácticas de montaje	395
Presentación no jerárquica: Nuevo paradigma del museo enciclopédico	396
La diversidad de los tiempos: Choque viejo/nuevo	398
Autenticidad	398
<i>This was tomorrow</i> : Museo del siglo XXI para la ciudad del siglo XXI	400
LA CIUDAD DEL SIGLO XXI: ¿LA CIUDAD DE MUSEOS?	402
<i>Locus genii</i> : Orden y unidad	402
<i>Cluster City</i> : El Monumento continuo de la Nueva Babilonia	403
Cambio del paradigma urbano: El paisaje museístico	404
Ciudad-red: Monumentalidad, centralidad y articulación de lugares y flujos	405
EPÍLOGO	406
Recapitulación	408
Epílogo	412
BIBLIOGRAFÍA	415

Esta tesis a través del clúster de museos demuestra la primacía del aspecto urbanístico en el proyecto del museo. También se concibe como clúster de museos: da a conocer lo desconocido y lo ordena, organiza y clasifica; ofrece nuevas interpretaciones, descubre nuevas conexiones, cambios e interacciones y define nuevos modelos del museo, del clúster de museos y de la ciudad. Al igual como de ellos, de la tesis se puede «disfrutar» en diferentes rutas y velocidades. Debido al gran volumen del trabajo, aquí se destaca y resume el discurso teórico principal en el cual la hipótesis se comprueba y desarrolla. La dada síntesis es un recorrido rápido por la «ciudad de museos», que invita a profundizar en sus contenidos e impactos complejos mediante los casos, análisis, descubrimientos, argumentos e ideas expuestos en el segundo volumen.

Clúster de museos en la ciudad contemporánea

La concepción del museo se basa en tres aspectos principales: museográfico, arquitectónico y urbanístico. Esta disertación tiene como objetivo demostrar un cambio profundo que hoy sucede en esa concepción: la dimensión urbanística del museo –su lugar y relación con el entorno urbano– toma prioridad y se expresa a través del fenómeno del clúster de museos.

Ninguna institución cultural ha experimentado tal florecimiento y marcado de manera parecida el final del siglo XX como el museo, estableciéndose como paradigma de la ciudad postmoderna y símbolo de la cultura en la cual vivimos. En esta cultura, la cual ha dejado de ser el adorno del poder para convertirse en una industria urbana y en el poder por sí misma, el museo ocupa un lugar privilegiado simbólicamente, pero también físicamente, en la ciudad. Y no tan sólo lo ocupa, sino lo crea, lo define, lo cambia y le da significado. Esta investigación demuestra que ese lugar está en el clúster de museos. Descubre que el 95% de los museos de arte más visitados del mundo ya forma algún tipo de aglomeración de museos (vol. 2, pp. 366-368) e indica que en el clúster yacen el futuro y grandes y múltiples potenciales del museo.

Según la definición básica, el clúster de museos es la concentración física de museos en un lugar. Los museos han sido analizados en la bibliografía desde muchos aspectos; aquí el énfasis por fin se pone en su lugar, un punto de vista

Museum Clusters in the Contemporary City

The museum conception is based on three main aspects: museographic, architectonic, and urbanistic. This dissertation aims to demonstrate a profound change which is happening today in this conception: the urban dimension of the museum - its place and relations with the urban environment - takes prominence and is being expressed in the phenomenon of museum cluster.

No cultural institution has experienced such a boom and similarly marked the end of the twentieth century as the museum, establishing itself as a paradigm of the postmodern city and a symbol of the culture in which we live. In this culture, which has ceased to be the ornament of power to become an urban industry and a power in itself, the museum occupies a privileged place symbolically, but also physically, in the city. And not only it occupies it, but it creates it, defines it, changes it and gives it meaning. This research demonstrates that that place is in the museum cluster. It discovers that 95% of the most visited art museums in the world already form some kind of museum agglomeration (vol. 2, pp. 366-368) and indicates that in the cluster lie the future and great and multiple potentials of the museum.

According to the basic definition, the museum cluster is the physical concentration of museums in one place. The museums have been discussed in the literature from many aspects; here the emphasis is finally put on their place, a point of view so far neglected in

hasta ahora descuidado en los análisis de expertos, que ofrece visiones y conocimientos completamente nuevos. Con el crecimiento enorme del número, tamaño e importancia de los museos en las últimas décadas ha aumentado también el número, tamaño y, ante todo, la visibilidad y el impacto de los clústeres que forman. Y en el clúster, fuera del cual deviene casi imposible contemplar el museo, el museo cambia; cambian el significado y la importancia de sus aspectos básicos. El contenido –colección y montaje– y la arquitectura del museo se funden en la densidad cultural del clúster como lugar del museo y destacan ese lugar y el urbanismo del museo en primer plano, demostrando la hipótesis de este doctorado (vol. 2, pp. 8-10).

El lugar –el clúster– se convierte así en la clave de una nueva lectura del museo y de la ciudad. Como contrapeso al «efecto Bilbao», en esta tesis se analiza y define el «efecto clúster de museos» a través del cual se comprueba y amplía la hipótesis. El análisis urbanístico de este efecto se enriquece e innova con otros enfoques disciplinarios y campos sémicos¹ y revela en paralelo sus potenciales didácticos y museográficos. Las analogías y los términos de las físicas – densidad, gravedad, masa crítica, cohesión– acentúan y explican el carácter físico del efecto, mientras los nuevos parámetros de la economía, de la teoría de clústeres de Porter y de su deconstrucción,² contribuyen a una comprensión más completa de sus mecanismos e impactos en la estructura estática y dinámica del clúster de museos, del museo y de la ciudad.

the expert analysis, which offers completely new insights and knowledge. With the enormous growth in the number, size and importance of the museums in recent decades has also increased the number, size and, above all, the visibility and the impact of the clusters which they form. And in the cluster, out of which it becomes almost impossible to contemplate the museum, the museum is changing; the meaning and the importance of its basic aspects are changing. The content - collection and display - and the architecture merge into the cultural density of the cluster as the place of the museum and highlight that place and the urbanism of the museum in the foreground, demonstrating the hypothesis of this doctorate (vol. 2, pp. 8-10).

The place - the cluster - thus becomes the key to a new reading of the museum and of the city. As a counterweight to the “Bilbao effect”, in this thesis is examined and defined the “museum cluster effect” through which the hypothesis is further verified and extended. The urbanistic analysis of this effect is enriched and innovated by other disciplinary approaches and semic fields¹ and reveals in parallel its educational and museographic potentials. The analogies and terms from the physics - density, gravity, critical mass, cohesion and explosion - emphasize and explain the physical character of the effect, while the new parameters from the economy, from Porter’s cluster theory and its deconstruction², contribute to a more comprehensive understanding of its mechanisms and impacts on static and dynamic structure of the museum cluster. the museum and the city.

¹ de manera análoga a otro efecto famoso con el cual está conectado, al «efecto Beaubourg», el cual Baudrillard construye a través de la dicotomía metafórica del arte y la industria. Baudrillard, Jean: *L'effet Beaubourg*, Paris: Galilee, 1977. Más en: Killiam, Marie-Thérèse: “Baudrillard’s Nuclear Museum and the End of Culture”, *Kritikos*, Volume 3, March 2006

² Porter, Michael E: “Clusters and the New Economics of Competition”, *Harvard Business Review*, November-December 1998, p. 78; Martin, Ron and Peter Sunley: “Deconstructing Clusters: Chaotic Concept or Policy Panacea?”, *Journal of Economic Geography*, 3.1 (2002), pp. 5-35. Publicado luego en: Breschi, Stefano and Franco Malerba: *Clusters, networks, and innovation*, Oxford University Press, 2005, pp. 433-469

A saber, aunque es extremadamente actual como uno de los elementos claves de la «ciudad inteligente», el clúster no es sólo un término en moda. De todas las expresiones que pueden designar un grupo de museos, esta se eligió debido a su énfasis en el entorno y en los procesos, las relaciones y dinámicas promovidas hoy en día por las economías de aglomeración y de conocimiento. Según las nuevas definiciones, la concentración física de museos consigue «efecto clúster» únicamente si en el espacio común los museos participan en las acciones conjuntas y si la agrupación les da un valor añadido.³

Con el fin de comprender esta interacción de los museos en el clúster y su impacto en la ciudad de la manera más completa, contrario al enfoque habitual en los museos de arte, como los más simbólicos, o recientemente en los museos científicos, como tipo con el mayor crecimiento de popularidad, los museos aquí se observan en el sentido más amplio, de acuerdo con la definición del ICOM.⁴ Con eso se mueven los confines urbanísticos de los clústeres de museos y la percepción de sus lógicas, impactos y potenciales. Destacando la necesidad de amplitud del enfoque, como también de multifuncionalidad, apertura y colaboración en los clústeres de museos, en la disertación se tratan igualmente los conjuntos que contienen otras instituciones afines, culturales, educativas y científicas, siempre cuando el componente dominante es museístico o de otro modo contribuyen al discurso de este trabajo.

Namely, although it is highly topical as one of the key elements of the “intelligent city”, the cluster is not only a term in fashion. Of all the expressions that can designate a group of museums, this one was chosen because of its emphasis on the environment and on the processes, relationships and dynamics promoted today by the economies of agglomeration and knowledge. According to the new definitions, the physical concentration of museums reaches the “cluster effect” only if in the common space the museums participate in joint actions and if the grouping gives them added value.³

In order to understand this interaction of the museums in the cluster and their impact on the city as completely as possible, contrary to the usual focus on art museums as the most symbolic, or recently on science museums, as a type with the biggest growth of popularity, the museums here are observed in the broadest sense, according to the ICOM's definition.⁴ Thereby the urbanistic confines of the museum clusters and the perception of their logic, impacts, and potentials move. Stressing the need for breadth of approach, as well as for multi-functionality, openness and collaboration in the museum clusters, in the dissertation are treated equally complexes containing similar cultural, educational and scientific institutions, as long as the dominant component is museistic or they otherwise contribute to the discourse of this work.

³ Porter: “Clusters and the New Economics of Competition”, p. 78, 81; Mairesse, François: “Rapport de synthèse du séminaire ‘Les musées du quartier du Mont des Arts’.” *Séminaire: Les musées du Quartier du Mont des Arts*, Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, 19 mai 2000. Série: Le Mont des Arts, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2000, pp. 14-15; Sudjic, Deyan: *El Nuevo paseo del Arte. Arte en el corazón de la ciudad = The New Art Walk. Art at the heart of the city*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, p. 6. En la economía urbana el término «economías de aglomeración» se usa para describir el «clúster efecto» - los beneficios que las empresas e instituciones de una industria específica consiguen formando las aglomeraciones físicas gracias al «marco de Porter» (1998), constituido por la concentración geográfica, eficacia, interconectividad y acción colectiva.

⁴ o sea incluyendo sitios arqueológicos, jardines botánicos y zoológicos, acuarios, vivarios, centros científicos y planetarios, kunsthales, galerías no comerciales y centros culturales, etc.

El clúster como lugar del museo por lo tanto adquiere nuevas dimensiones. Ellas se determinan en la disertación con la superposición de diferentes aspectos espaciales y culturales del clúster de museos, de los elementos de masa crítica en las físicas y de la psicológica Metáfora para lugar de Canter⁵ (vol. 2, pp. 8-10). Estableciendo los criterios nuevos y claros para el análisis urbanístico del clúster de museos y apoyando la idea de «multi-lugar» con múltiples funciones, significados y públicos, el clúster de museos se desmiembra. Se considera como ubicación física en la ciudad, la forma urbana que el clúster de museos toma, las dinámicas y relaciones que en la ciudad establece y el espacio público que crea en esa interacción con la ciudad.

A través de un análisis histórico, comparativo y crítico de estas cuatro dimensiones del lugar de museos, en los cuatro capítulos del segundo volumen, la disertación demuestra la hipótesis sobre la primacía del urbanismo en el proyecto del museo, como también la teoría del *locus genii*, mostrando el papel fundamental del clúster de museos como fuerza que organiza, genera y transforma el sistema de museos y el sistema de ciudad.

The cluster as the place of the museum thus acquires new dimensions. They are determined in the dissertation by a superposition of different spatial and cultural aspects of the museum cluster, of the elements of critical mass in the physics and of Canter's psychological Metaphor for place (vol. 2, pp. 8-10). Establishing new and clear criteria for urbanistic analysis of the museum cluster and supporting the idea of "multi-place" with multiple functions, meanings and audiences, the museum cluster is broken down. It is considered as the physical location in the city, the urban form the museum cluster takes, the dynamics and relationships it establishes in the city and the public space it creates in that interaction with the city.

Through a historical, comparative and critical analysis of these four dimensions of the place of museums, in the four chapters of the second volume, the dissertation proves the hypothesis about the primacy of urbanism in the museum project, as well as the theory of the *locus genii*, showing the fundamental role of the museum cluster as a force that organizes, generates and transforms the museum system and the urban system.

⁵ La concentración física de museos crea en la ciudad un complejo arquitectónico y urbanístico, abarcando las tres dimensiones espaciales, es decir los espacios sobre el terreno, debajo de la tierra y en la altura; a la vez es un elemento de la morfología y la estructura urbana y una parte del sistema de museos y del sistema de espacios públicos.

La interpretación urbanística traduce los elementos de masa crítica en la física -la densidad, la geometría (forma), la pureza y el entorno- en la masa crítica del clúster de museos, es decir. la densidad cultural, la forma urbana, la mezcla de funciones y las relaciones con el contexto físico y social. Como densidad cultural se define el número de museos que definen el lugar / espacio común, sus contenidos, programas, arquitectura y espacios urbanos, y las actividades que generan.

Los tres elementos de los lugares urbanos los que determina Canter son la función, la forma y el significado. Canter, David: *The Psychology of Place*, London: Architectural Press; Castells también se basa en esa definición en Castells, Manuel: *The Rise of the Network Society – The Information Age: Economy, Society, and Culture: Volume I*, ed. 2, Wiley-Blackwell, 2000, p. 453; mientras Montgomery la analiza en los clústeres culturales, en Montgomery, John: "Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. (Part 1: Conceptualising Cultural Quarters)". *Planning, Practice & Research*, Vol. 18, No. 4, November 2003, p.

En su estudio del clúster de museo de Bruselas, la Commission Mont des Arts define la dimensión cultural, arquitectónica-urbanística y pública como dimensiones básicas de su problemática. Commission Mont des Arts: *Programme Mont des Arts. Les recommandations de la Commission Mont des Arts réunie à l'initiative de la Fondation Roi Baudouin*, Série: Mont des Arts, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2002, pp. 41-42

Capítulo 1: Ubicación

El capítulo 1 (vol. 2, pp. 17-156) analiza la ubicación física del clúster de museos a través de la historia. Sigue los cambios en la relación del museo y de la ciudad y el papel que el clúster de museos tiene en el desarrollo y la estructura urbana. En los ejemplos de las cruciales operaciones urbanísticas del siglo XIX, XX y XXI destaca la importancia estratégica de la agrupación de los museos como factor de conexión y de cambios en la estructura de la ciudad.

De ese modo este análisis cambia plenamente la comprensión del proyecto del museo. Muestra que la elección de la ubicación ya no es sólo una selección del lugar más representativo y más adecuado para el museo, sino la elección del lugar desde el cual el museo tendrá la influencia más amplia y más fuerte sobre la ciudad. Este lugar está en el clúster de museos, donde el impacto del museo aumenta y se expande.

Su ubicación e impacto urbanístico cambian a través del tiempo, siempre enfatizando el clúster de museos como un importante elemento estructurador de la ciudad. Desde el símbolo de los centros tradicionales y nuevos de poder (los museos capitolinos y vaticanos, Plaza de San Marcos, Kremlin, National Mall, Museumsinsel, Kulturforum, Saadiyat Island) se transforma en centro de su revitalización (Grand Louvre, Museumsufer, Eastern Harbour de Alejandría); el nexo funcional y simbólico con las partes nuevas de la ciudad que direcciona el crecimiento urbano (Kunstareal, Museumplein, Paseo del Prado, Jardín del Turia) se transforma en instrumento de regeneración y retorno a la ciudad de las zonas menos prestigiosas, de las industrias e infraestructuras abandonadas (Plateau Beaubourg, La Villette, Abandoibarra, WKCD); del icono de la expansión hacia el exterior se convierte en el foco de la «expansión hacia el interior», hacia múltiples usos y significados.

La disertación así revela que el clúster de museos es un fenómeno global que, en un proceso gradual y continuo, con la fuerza del lugar y la concentración del espíritu de la ciudad, del tiempo y del conocimiento introduce el significado y el orden en la presentación museística y en la ciudad en su conjunto. La teoría del *locus genii* la amplía a la ciudad contemporánea y le da un nuevo significado en el contexto de la sociedad del conocimiento y de la urbanización sin precedente.

Chapter 1: Location

Chapter 1 (vol. 2, pp. 17-156) discusses the physical location of the museum cluster through history. It follows changes in the relationship between the museum and the city and the role that the museum cluster has in urban development and structure. On the examples of the crucial urban operations of the 19th, 20th and 21st century it highlights the strategic importance of the grouping of museums as a factor of connection and changes in the structure of the city.

Thus this analysis changes completely the understanding of the museum project. It shows that the choice of the location is no longer just selection of the most representative and most appropriate place for the museum, but the choice of the place from which the museum will have the widest and strongest influence on the city. This place is in the museum cluster, where the impact of the museum grows and expands.

Its location and urban impact change over time, always emphasizing the museum cluster as an important structuring element of the city. From the symbol of traditional and new centres of power (the Capitoline and Vatican museums, St. Marc's Square, Kremlin, National Mall, Museumsinsel, Kulturforum, Saadiyat Island) it is transformed into the centre of their revitalization (Grand Louvre, Museumsufer, Eastern Harbour of Alexandria); the functional and symbolic link with the new parts of the city which directs urban growth (Kunstareal, Museumplein, Paseo del Prado, Jardín del Turia) it is transformed into an instrument of regeneration and return to the city of the less prestigious areas, of abandoned industries and infrastructures (Plateau Beaubourg, La Villette, Abandoibarra, WKCD); from the icon of the outward expansion becomes the focus of the "expansion inwards", to multiple uses and meanings.

The dissertation thus reveals that the museum cluster is a global phenomenon which, in a gradual and continuous process, by the force of the place and the concentration of the spirit of the city, the time and the knowledge introduces the meaning and order in the museum presentation and in the city as a whole. It extends the theory of the *locus genii* to the contemporary city and gives it a new meaning in the context of the knowledge society and of the unprecedented urbanization.

Capítulo 2: Forma urbana

En el capítulo 2 (vol. 2, pp. 157-304) el clúster de museos se considera como forma urbana. Se demuestra que los museos conquistaron toda la morfología urbana, agrupándose en manzanas, calles, plazas, barrios, parques, montes, islas y orillas de museos. A través de esta tipología –y topología– cercana a todos, el clúster de museos consigue la legibilidad y las calidades del lugar urbano y se integra en la vida y la estructura de la ciudad. La forma urbana se convierte en componente clave de la identidad y del programa didáctico del clúster de museos –lo que especialmente apoya esta tesis–, e incluso en su marca de fábrica, promoviendo las referencias culturales y urbanas tan famosas como Villa Borghese y Paseo del Prado en Parco dei musei y Paseo del Arte.

En este cambio de prioridad no sólo aumenta la importancia de los clústeres de museos y de sus calidades urbanísticas, sino también su número, magnitud y complejidad. A través del análisis morfológico la disertación demuestra que desde la perspectiva de la ciudad el mayor legado del boom de museos es la creación de una infraestructura museística de proporciones y potenciales enteramente nuevos. Muchas ciudades, desde Roma, Ámsterdam, Moscú y Estocolmo hasta Los Ángeles, Tokio y Melbourne, han desarrollado más clústeres de museos. Conectándose en redes, en Barcelona, Florencia y Berlín, y creciendo en espectaculares gestos urbanísticos, en París, Frankfurt y Valencia, los clústeres de museos crean la «ciudad de museos» como paisaje cultural y educativo en la nueva escala de la ciudad.

Esa «ciudad de museos» ordena los museos de la ciudad en un sistema urbano de museos e integra en las rutas y el programa didáctico de museos los espacios urbanos más representativos. Así acentúa, reactiva y conecta en un todo los básicos elementos urbanos –el tejido urbano, el verde y el agua– confirmándose una vez más como generador de identidad, estructura y coherencia de la ciudad y dando al aspecto urbanístico del museo una nueva dimensión.

Chapter 2: Urban Form

In the Chapter 2 (vol. 2, pp. 157-304) the museum cluster is regarded as an urban form. It is shown that museums conquered the whole urban morphology, grouping themselves in blocks, streets, squares, neighborhoods, parks, hills, islands, and banks of museums. Through this typology - and topology - close to all, the museum clusters get the legibility and qualities of urban place and get integrated into the life and structure of the city. The urban form becomes a key component of the identity and the educational program of the museum cluster - which this thesis especially supports -, and even its brand, promoting such famous cultural and urban references as the Villa Borghese and the Paseo del Prado in the Parco dei Musei and the Paseo del Arte.

This change of priority not only increases the importance of the museum clusters and their urban qualities, but also their number, magnitude and complexity. Through the morphological analysis the dissertation proves that from the perspective of the city the greatest legacy of the museum boom is the creation of a museum infrastructure of entirely new proportions and potentials. Many cities, from Rome, Amsterdam, Moscow and Stockholm to Los Angeles, Tokyo, and Melbourne have developed more museum clusters. Connecting themselves in the networks, in Barcelona, Florence and Berlin, and growing into the spectacular urban gestures, in Paris, Frankfurt and Valencia, the museum clusters create the "city of museums" as a cultural and educational landscape in the new scale of the city.

That "city of museums" orders the museums of the city in an urban museum system and integrates in the routes and educational program of museums the most representative urban spaces. Hence it accentuates, reactivates and connects in a whole the basic urban elements - urban tissue, greenery and water - confirming itself once again as a generator of identity, structure and coherence of the city and giving to the urban aspect of the museum a new dimension.

Capítulo 3: Relaciones y dinámicas

El capítulo 3 (vol. 2, pp. 305-362) amplía e innova el concepto del museo y del lugar. Demuestra que los museos generan el lugar urbano también a través de las relaciones e interacciones dinámicas, entre sí y con la ciudad, como importantes componentes del aspecto urbanístico del museo y de su papel conectivo.

La diversidad de usuarios y usos crea en el clúster de museos la dinámica cultural, social y económica y contribuye a su integración en el entorno urbano. Muestra claramente el cambio de ideas sobre la ciudad: reinterpreta las cualidades de la mezcla urbana tradicional, de la superposición, la simultaneidad y la porosidad, a las cuales la ciudad contemporánea vuelve buscando la «sostenibilidad urbanística» a través de una nueva intensidad del espacio.

Ese campo de relaciones desde el clúster extiende la influencia urbanística y museográfica a otros espacios, flujos, públicos y funciones de la ciudad y abre oportunidades para los cambios continuos. Une los clústeres de museos en la «ciudad de museos», conectando diversos conceptos, ideas y utopías urbanísticas, de la *Cluster City* a la ciudad en red y la ciudad del conocimiento.

Los circuitos y redes, simbiosis y entretreídos del clúster de museos con las instituciones de poder, cultura, educación, deporte, espectáculo, ocio, negocio, comercio y turismo reflejan las relaciones entre los museos y la sociedad y muestran la complejidad y la delicadez del urbanismo de los museos. A través del «proyecto» dinámico del clúster de museos se anticipan los cambios en el «proyecto» de la ciudad y crea un marco flexible para nuevas ideas, situaciones, usos y apropiaciones que trae la vida a los museos y la cultura, contemporaneidad y cohesión a la ciudad.

Chapter 3: Relations and Dynamics

Chapter 3 (vol. 2, pp. 305-362) extends and innovates the concept of the museum and of the place. It proves that the museums create the urban place also through dynamic relationships and interactions, among themselves and with the city, as important components of the urbanistic aspect of the museum and its connective role.

The diversity of users and uses creates in the museum cluster the cultural, social and economic dynamics and contributes to its integration into the urban environment. It clearly shows the change of the idea about the city: it re-interprets the qualities of traditional urban mix, overlapping, simultaneity and porosity, to which the contemporary city is returning seeking the “urban sustainability” through a new intensity of space.

That relation field extends the museographic and urbanistic influence from the cluster to other spaces, flows, audiences and functions of the city and opens opportunities for continuous changes. It unites the museum clusters in the “city of museums”, linking various urban concepts, ideas and utopias, from the Cluster City to the Network City and Knowledge City.

The circuits and networks, symbiosis and interweaving of the museum cluster with the institutions of power, culture, education, sports, entertainment, leisure, business, commerce and tourism reflect the relations between the museums and the society and show all the complexity and delicacy of the urbanism of the museums. Through the dynamic “project” of the museum cluster are anticipated the changes in the “project” of the city and is created a flexible framework for new ideas, situations, uses and appropriations which brings life to the museums and the culture, contemporary condition and cohesion to the city.

Capítulo 4: Espacio público

El capítulo 4 (vol. 2, pp. 363-405) acentúa el clúster de museos como espacio público que se construye en esta interacción de los museos con la ciudad. Redefine la noción de la esfera pública y claramente ilustra su traslado de las instituciones públicas al espacio público. En este cambio social, la dimensión urbanística del museo en el clúster de museos adquiere la importancia primaria y se manifiesta como el mismo proceso de agrupación, como salida del museo a la ciudad y la entrada de la ciudad en el museo. Estas tres manifestaciones del aspecto urbanístico del museo, las cuales se analizarán más allá como su micro, meso y macro-nivel o escala, convergen en el espacio público que une los museos en el clúster y el clúster con su entorno urbano, cambiando también sus papeles y significados.

El espacio público se convierte en elemento vital en la movilización y visibilización del clúster de museos; se convierte en mediador crucial entre los museos y la ciudad, entre diferentes públicos y funciones, espacios y flujos, entre lo lento y lo veloz, la *dérive* y el atajo, lo viejo y lo nuevo, lo lúdico y lo educativo, lo comercial y lo inmaterial, el orden y lo inesperado, entre la ciudad utópica y la ciudad en la cual vivimos. Enfatiza la extrema importancia de la conexión entre los componentes del sistema de museos, la importancia de la accesibilidad, circulación, de los vínculos, flujos y redes que establecen. La tesis así muestra las nuevas demandas y expectativas del espacio público en el nuevo siglo. En el clúster de museos, el espacio público se convierte en tridimensional espacio expositivo, relacional y educativo, un espacio de interacción con el patrimonio y con la ciudad.

Chapter 4: Public Space

Chapter 4 (vol. 2, pp. 363-405) accentuates the museum cluster as a public space which is built in this interaction between the museums and the city. It redefines the concept of public sphere and clearly illustrates its transfer from the public institutions into the public space. In this social change, the urbanistic dimension of the museum in the museum cluster acquires the primary importance and manifests itself as the very process of grouping, as the coming-out of the museum into the city and as the coming-in of the city into the museum. These three manifestations of the urbanistic aspect of the museum, which will be further analyzed as its macro, meso and micro-level or scale, converge in the public space that brings together museums in the cluster and the cluster with its urban environment, changing its roles and meanings too.

The public space becomes a vital element in the mobilization and visibilization of the museum cluster; it becomes a crucial mediator between museums and the city, between different audiences and functions, spaces and flows, between the slow and the fast, the *dérive* and the shortcut, the old and the new, the fun and the educational, the commercial and the immaterial, the order and the unexpected, between the utopian city and the city in which we live. It emphasizes the extreme importance of the connections between the components of the museum system, the importance of accessibility, circulation, relations, flows and networks they establish. The dissertation thus shows new demands and expectations of the public space in the new century. In the museum cluster, it itself becomes a three-dimensional exhibition, relational and educational space, a space of interaction with the cultural heritage and the city.

Revolución: Nuevos modelos

La disertación demuestra que el boom de museos, creando, cambiando y acentuando los clústeres de museos, representa una revolución en la relación y concepción del museo y de la ciudad. Desde el clúster de museos se nota toda una sucesión de cambios e innovaciones radicales en el museo, en el mismo clúster de museos y en la ciudad, a través de los cuales se demuestra la hipótesis sobre la primacía del lugar y de la relación con la ciudad, es decir del aspecto urbanístico, en el proyecto del museo, y la teoría se amplía a la importancia del aspecto museográfico en el proyecto de la ciudad. El clúster de museos se eleva a rango del manifiesto urbanístico, demostrando que los nuevos modelos del museo, del clúster de museos y de la «ciudad de museos», como diferentes manifestaciones de la dominación de urbanismo en el proyecto del museo, son la expresión de cambios en la sociedad y la cultura.

Poniendo de relieve la coherencia de todos los niveles de este proceso de transformación, la «ciudad de museos» con sus relaciones, impactos y dinámicas indica no sólo que un proyecto museográfico mucho mayor ya se expande y realiza en la ciudad, sino que desde la ciudad de nuevo vuelve al museo, con su lógica, estructura y principios. La tesis examina los modelos del museo desde la perspectiva urbanística, mostrando que esta aproximación posibilita importantes innovaciones. A los nuevos «museos del siglo XXI» les encuentra el denominador común: el clúster. Desde los modelos monolíticos del «museo-continente» y del clúster de museos como «isla de cultura» se pasa al modelo de «archipiélago»,⁶ donde el elemento fundamental es el lugar, en todas

Revolution: New Models

The dissertation shows that the museum boom, by creating, changing, and emphasizing museum clusters, represents a revolution in the relationship and conception of the museum and of the city. From the museum cluster is observed a whole range of radical changes and innovations in the museum, in the very museum cluster and in the city, through which is demonstrated the hypothesis about the primacy of the place and the relationship with the city, i.e. of the urbanistic aspect, in the project of the museum, and the theory is extended to the importance of the museum aspect in the project of the city. The cluster of museums is raised in rank of the urban manifesto, demonstrating that new models of the museum, the museum cluster and the "city of museums", as different manifestations of the dominance of urbanism in the museum project, are an expression of changes in the society and the culture.

Underlining the coherence of all levels of this transformation process, the "city of museums" with its relations, impacts and dynamics indicates not only that a much larger museum project already expands and takes place in the city, but that from the city it returns again to the museum, with its logic, structure and principles. The thesis examines the models of the museum from the urbanistic perspective, showing that this approach allows for significant innovations. It finds the common denominator to the new "museums of the 21st century": the cluster. The monolithic models of the "museum-continent" and the museum cluster as the "island of culture" give way to the model of "archipelago",⁶ where the fundamental element is the place in all the

⁶ Glissant, Édouard en: Moisdon, Stéphanie and Hans-Ulrich Obrist: "The History of a Decade that Has Not Yet Been Named. Notes from a continuous conversation between Stéphanie Moisdon and Hans-Ulrich Obrist", *Lyon Biennial 2007: The 00s – The History of a Decade that Has Not Yet Been Named*, 19 sept 2007- 6 jan 2008, Catalogue of the 9th Contemporary Art Lyon Biennial, p. 9

las dimensiones que se le atribuyen aquí. Ese cambio sucede dentro y fuera del museo, en la organización del museo y en la organización de la ciudad, en el museo-clúster, en el clúster de museos y en el sistema urbano de museos como «ciudad de museos». En este extraordinario salto de escala e importancia, en paralelo surge el modelo del museo como sistema, museo-red o museo global, descentralizado en una ciudad, un país o alrededor del mundo. El enfatiza además la dimensión geográfica del lugar y su papel en las políticas geo-culturales, reforzando el sentido de una correlación profunda entre diferentes niveles y manifestaciones de este proceso.

La tesis desde la perspectiva del urbanismo cultural crea un apoyo para el urbanismo de densidades y flujos, como modelo del desarrollo dinámico que se ya practica en las ciudades como Tokio y Singapur. El resume en sí el «urbanismo de lugares» y el «urbanismo de flujos», integra los «espacios de lugares» y «espacios de flujos» de Manuel Castells y conecta los clústeres y las redes de la «ciudad inteligente».⁷ Esta perspectiva innova el mismo dominio del urbanismo, requiriendo que abarque todas las escalas de la actividad urbanística, desde el urbanismo del «campo arquitectónico» hasta el urbanismo de la Ecumenopolis, y que incluya en esta actividad otras disciplinas, pero la misma demanda la pone también ante la museografía, transformándola en proyecto urbano.

dimensions attributed to it here. That change happens within and outside the museum, in the organization of the museum and in the organization of the city, in the museum-cluster, in the cluster of museums and in the urban system of museum as the “city of museums”. In this extraordinary leap of scale and importance, in parallel emerges the model of the museum as a system, museum-network or global museum, decentralized in a city, country or around the world. It emphasizes moreover the geographic dimension of the place and its role in geo-cultural politics, reinforcing the sense of a deep correlation between different levels and manifestations of this process.

The thesis from the perspective of cultural planning creates a support for the urbanism of densities and flows, as a dynamic development model which is already practiced in cities like Tokyo and Singapore. It sums up in itself the “urbanism of sites” and the “urbanism of flows”, it integrates Manuel Castells’ “spaces of places” and “spaces of flows” and connects clusters and networks of the “intelligent city”.⁷ This perspective innovates the very domain of urbanism, requiring that it encompasses all scales of urbanistic activity, from the urbanism of “architectural field” to the urbanism of the Ecumenopolis, and that it includes other disciplines in this activity, but the same demand puts also to the curating, transforming it in the urban project.

⁷ El «urbanismo de lugares» (urbanism of sites) se considera, por ejemplo, en Shane, David Grahame: “Heterotopias of Illusion; From Beaubourg to Bilbao and Beyond” en Dehaene, Michiel and Lieven de Cauter: *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society*, Routledge, 2008, pp. 258-270; en el mismo libro a la vez se promueve el «urbanismo de flujos» (flow urbanism), en Stickels, Lee: “Flow Urbanism; The Heterothopia of Flows”, *ibid*, pp. 247-257.

Castells, Manuel: *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. Cambridge, MA; Oxford, UK: Blackwell, 1996.

Más sobre la ciudad inteligente en Komninos, Nicos: *Intelligent Cities: Innovation, knowledge systems and digital spaces*, London and New York: Routledge, 2002; Komninos, Nicos: “The Architecture of Intelligent Cities”, Conference Proceedings *Intelligent Environments 06*, Institution of Engineering and Technology, 2006, pp. 53-61.

La tesis indica al potencial del urbanismo cultural para cambiar esencialmente y reprogramar la ciudad, y al potencial del museo para convertirse a través del clúster en instrumento de los cambios. El modelo de la «ciudad de museos», como portador de cohesión, contemporaneidad y mutaciones dinámicas en la ciudad como totalidad, renueva el significado y la significación del *locus genii* y de las ideas utópicas de la «Era de megaestructuras».⁸ Genera y transforma la ciudad y el orden ideal en ella: el orden estático lo substituye por el dinámico, y la ciudad, igual que el museo mismo, la transforma en un sistema abierto, en un proceso siempre cambiante.

Sin profundizar en las ideas sociales, un énfasis especial en este discurso teórico se pone en las premisas urbanísticas y culturales del manifiesto de la Nueva Babilonia, las cuales a través de la «ciudad de museos» se revalorizan y adquieren nueva fuerza: en la totalidad del ser y de la actividad humana como *Homo Faber*, *Homo Sapiens* y *Homo Ludens*, en el aprendizaje a través del juego y espacio social, en la ciudad como ininterumpido proceso de creación y re-creación, en la red, polos de atracción, nueva topografía, labirinto dinámico e intensificación del espacio.

The thesis indicates the potential of the cultural urbanism to fundamentally change and reprogram the city and the potential of the museum to become through the cluster an instrument of changes. The model of the "city of museums" as a bearer of cohesion, the contemporary condition and dynamic mutations in the city as a whole renews the meaning and significance of the *locus genii* and of the utopian ideas of the Age of mega-structures.⁸ It generates and transforms the city and the ideal order in it: it replaces the static order by the dynamic one, and it transforms the city, same as the museum itself, in an open system, in an ever changing process.

Without entering the social ideas, a special emphasis in this theoretical discourse is placed on the urbanistic and cultural premises of the manifesto of the New Babylon, now revalued and given new strength through the "city of museums": on the totality of human being and activity as *Homo Faber*, *Homo Sapiens* and *Homo Ludens*, on learning through play and social space, on the city as uninterrupted process of creation and re-creation, on the network, poles of attraction, new topography, dynamic labyrinth and intensification of space.

⁸ de las (infra)estructuras de la Cluster City, de las formas y conceptos de Archigram y de los Metabolistas japoneses, visiones de Yona Friedman y de Superstudio, de los situacionistas, de su urbanismo unitario y de su manifiesto, Nueva Babilonia, que nacen en los años 1960.

Manifiesto urbanístico

« [T]he city as a projection of society on the ground.»

Henry Lefevbre

En la ciudad contemporánea, el lugar del clúster de museos ya no refleja sólo las tradicionales jerarquías urbanas y sociales, sino sus privilegios surgen de nuevos poderes y papeles que el museo ha adquirido en nuestra sociedad. Ocupando funcionalmente, y a menudo incluso literalmente, el lugar de la industria en la reciclada ciudad postmoderna y en su economía, los museos adoptaron también su lógica de aglomeración como metáfora de la «industrialización de cultura» y de la voluntad de convertir el museo en un lugar de producción de cultura, conocimiento e ideas. Pero el clúster de museos no es un fenómeno de la Postmodernidad, aunque con ella consigue la visibilidad, nuevo significado y nueva importancia. Tan viejo casi como el museo mismo, presente en la ciudad moderna de forma planeada desde el siglo XIX, el clúster de museos refleja los cambios en la sociedad y en su idea de lo público y de la ciudad.

Durante los dos siglos y medio de su existencia, el museo se ha establecido como manifiesto arquitectónico. Esta disertación, analizando su historia en el cruce de la historia de la ciudad, la historia del museo y la historia general (vol. 2, pp. 17-156), demuestra que el clúster de museos, ya sea como un conjunto de los edificios más representativos construidos previamente para otros fines –a modo de los Uffizi, el Louvre o la Zeche Zollverein– o como un complejo de museos creado de la manera planificada –a modo de la Museumsinsel, la Königsplatz o el Kulturforum–, representa un manifiesto urbanístico que expresa las aspiraciones más elevadas en la creación de la ciudad y de la imagen que la sociedad quiere mostrar de sí.

Urban Manifesto

In the contemporary city, the place of the museum cluster does not reflect any more only the traditional urban and social hierarchies, but its privileges arise from new powers and roles that the museum has acquired in our society. Occupying functionally, and often even literally, the place of industry in the recycled postmodern city and its economy, the museums also adopted its logic of agglomeration as a metaphor for the “industrialization of culture” and the will to turn the museum into a place of production of culture, knowledge and ideas. But the museum cluster is not a phenomenon of the Postmodernity, although it reaches with it the visibility, new meaning and new importance. Almost as old as the museum itself, present in the modern city in a planned manner since the nineteenth century, the museum cluster reflects the changes in the society and in its idea of the public and of the city.

During the two and a half centuries of its existence, the museum has established itself as an architectural manifesto. This dissertation, analyzing its history at the crossing of the history of the city, the history of the museum and the general history (vol. 2, pp. 17-156), shows that the museum cluster, either as a set of the most representative buildings previously built for other purposes - such as the Uffizi, the Louvre or the Zeche Zollverein, or as a complex of museums created in a planned way - such as the Museumsinsel, the Königsplatz or the Kulturforum, represents an urbanistic manifesto that expresses the highest aspirations in the creation of the city and of the image that the society wants to show about itself.

Este análisis histórico demuestra que incluso los mayores iconos culturales y arquitectónicos se subordinan a la fuerza de gravitación cultural y el imperativo de lugar, mostrando múltiples significados de la dominación del aspecto urbanístico en el museo. El Centro Pompidou, Guggenheim Nueva York, Guggenheim Bilbao o la Opera de Sídney –para que ampliemos la perspectiva– contemplados desde la posición urbanística forman partes de los clústeres de museos e incluso se estructuran como clústeres por sí, reuniendo diferentes espacios e instituciones culturales. Como iconos, con el espectáculo de la arquitectura, con su imagen y fama mundial de manera extrema indican la necesidad de los clústeres de museos de visibilidad para que cumplieran con sus numerosas funciones en la ciudad contemporánea. Como clústeres, con el espectáculo del urbanismo, crean y acentúan los valores de la ciudad y la conectan, mediante una didáctica espacial⁹ con la cual explican el desarrollo de la ciudad y mediante un proceso de transformación con el cual actualizan la ciudad.

Beaubourg es un ejemplo extraordinario, detrás de cuyo éxito existe un potencial didáctico todavía subutilizado. Además de la confirmación indudablemente significativa del prestigio cultural contemporáneo de París y de la regeneración urbana pionera del barrio Marais, él con su urbanismo contribuye a una nueva lectura de múltiples estratos y significados de la ciudad. Revive el *cardo maximus* de *Lutetia Parisorum*, e, inscribiéndose en el sistema de plazas imperiales de Luis XIV, devuelve a la ciudad postmoderna la plaza tradicional, transformada en el nuevo espíritu en plaza de museos, lugar del conocimiento y de la información, de intercambios y experiencias, que celebra la ciudad y la cultura urbana como manifiesto urbanístico de la ciudad en red.

This history demonstrates that even the greatest cultural and architectural icons subordinate themselves to the force of cultural gravitation and the imperative of place, showing the multiple meanings of the urbanistic aspect domination in the museum. Beaubourg, the Guggenheim New York, the Guggenheim Bilbao or the Sydney Opera House - to broaden the perspective - contemplated from the urbanistic position, form parts of the museum clusters and even are structured as clusters *per se*, uniting different cultural spaces and institutions. As icons, by the spectacle of architecture, by their image and world fame they indicate in an extreme way the need of the museum clusters for visibility in order to meet their numerous roles in the contemporary city. As clusters, by the spectacle of urbanism, they create and accentuate the values of the city and connect it, by means of a spatial didactics⁹ which explains the development of the city, and by means of a process of transformation by which they update the city.

Beaubourg is an excellent example, behind whose success is a still under-utilized didactic potential. Besides the undoubtedly significant confirmation of the contemporary cultural prestige of Paris and the pioneering urban regeneration of Marais quarter, it contributes with its urbanism to a new reading of multiple layers and meanings of the city. It revives the *cardo maximus* of *Lutetia Parisorum* and, by inscribing itself in the system of imperial squares of Louis XIV, it returns to the postmodern city the traditional square, transformed in the new spirit into a museum square, a place of knowledge and information, of exchange and experiences, which celebrates the city and urban culture as an urbanistic manifesto of the network city.

⁹ En el sentido que a la didáctica –simbólica, objetual y espacial– le da Wesemael: “the coherent whole of educational strategies intended to furnish the visitor with new knowledge, information, ideas, values and norms in an instructive, attractive and pleasurable way”. Wesemael, Pieter van: *Architecture of Instruction and Delight. A socio-historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970)*, Rotterdam: 010 Publishers, 2001, pp. 46-48, 132-142

Este manifiesto no es fijo ni congelado en el tiempo. En su crecimiento, fluctuación y adaptación a los requisitos del nuevo tiempo, de los nuevos usos y nuevos usuarios, los clústeres de museos representan a la vez *exponatos*¹⁰ urbanos de la historia de arquitectura y de urbanismo y portadores de los cambios y del espíritu contemporáneo.

El proyecto Grand Louvre es una prueba impactante de esta capacidad de los clústeres de museos. El Palacio del Louvre, el primer gesto urbanístico que se nota en el mapa de París en la corona del Eje histórico, transformado tantas veces durante los siglos de su historia, hoy también encuentra la manera –y el coraje– de crecer y actualizarse a través de sus museos, en sus espacios públicos, bajo las cubiertas, bajo la tierra, sobre el río. Debajo del *Cour Napoleon* se unen diferentes alas e instituciones del palacio, reorganizan los flujos entre ellos y amplían sus funciones culturales y simbólicas con las tan cotidianas como estación de metro, aparcamiento y centro comercial. A la vez la función museística se extiende al *Jeau de Paume* y a la *Orangerie* y el Jardín de las Tullerías se convierte en jardín de esculturas e instalaciones contemporáneas. Así se preserva la integridad del complejo arquitectónico y paisajístico, acentúan la presencia y la unión del clúster de museos y su carácter infraestructural y trae la vida contemporánea a este manifiesto estratificado de diferentes épocas. En paralelo, las colecciones nacionales se reorganizan entre el Louvre, Centre Pompidou y museos Orsay, Guimet y Branly, revalorizando los ejes estructuradores de París –naturales y urbanísticos– como rutas de una «ciudad de museos» que conecta las dos orillas del Sena y genera los cambios, la vitalidad y la cultura urbana.

This manifesto is not fixed and frozen in time. In their growth, fluctuation and adapting to the requirements of new times, new uses and new users, the museum clusters represent at the same time urban exhibits¹⁰ of the history of architecture and urbanism and the carriers of the changes and the contemporary spirit.

The Grand Louvre project is a striking evidence of this ability of the museum cluster. The Louvre Palace, the first urban gesture that is noted on the map of Paris in the crown of the Historical axis, transformed many times over the centuries of its history, also today finds a way - and courage - to grow and get updated through its museums, in its public spaces, under the roofs, underground, over the river. Below the *Cour Napoleon* different wings and institutions of the palace are united, the flows between them are reorganized and its cultural and symbolic functions are broadened by those as everyday as a subway station, parking and a shopping center. At the same time the museum functions expands to the *Jeau de Paume* and the *Orangerie*, and the *Jardin des Tuileries* becomes a contemporary sculpture and installation garden. This way is preserved the integrity of the architectural and landscape complex, the presence and unity of the museum cluster and its infrastructural character are emphasized and the contemporary life is brought in this stratified manifest of different epochs. In parallel, the national collections are reorganized between the Louvre, the Centre Pompidou and the museums Orsey, Guimet and Branly, revalorizing the structural axis of Paris - the natural and the urbanistic ones - as the routes of a “city of museums” that connects the two sides of the Seine, and generates changes, vitality and urban culture.

¹⁰ aquí se acepta la terminología eslava-alemana, de origen latino (**exponere** *lat* exponer) y ya habitual en la museografía española: **exponato** *m* objeto en la exposición

Locus genii

La capacidad de ser portador del espíritu subraya otro significado muy particular del clúster de museos como lugar. En paralelo con los cambios en la cultura, la ciudad y las teorías urbanísticas dominantes que el clúster de museos manifiesta y en paralelo con los cambios en la relación del museo y de la ciudad, por su historia fluye un tema que hoy gana una interpretación y transcendencia nueva: el tema del *locus genii*.

El objetivo primordial del urbanismo es poner orden en la estructura de la ciudad. La idea del *locus genii*, del simbólico foco urbano, del eje espiritual que genera la ciudad y establece el orden ideal en ella, persiste en el urbanismo moderno simultáneamente con sus empeños en organizar la ciudad según los principios de funcionalidad y utilidad (vol. 2, p. 402). Ese núcleo simbólico, cultural o histórico define el tejido urbano como ciudad y sus habitantes como comunidad de ciudadanos, «captando y haciendo visible el espíritu de la ciudad, el *genius loci*, en el lugar para el espíritu, el *locus genii*»,¹¹ lo que es la esencia del efecto clúster de museos. El clúster de museos capta y condensa el espíritu —el espíritu del tiempo, el espíritu del lugar y el espíritu como conocimiento y cultura—, lo hace visible y lo propaga en la ciudad, convirtiendo el entorno urbano en su parte integral, en su espacio de ampliación y de amplificación.

Esta disertación muestra que el papel del clúster de museos como *locus genii* persiste, se renueva y fortalece en la ciudad y en el pensamiento urbanístico. De las ideas tempranas de Disraeli y Reclus pasa a la obra de Lethaby, Geddes,

Locus Genii

The ability to be the bearer of the spirit highlights another very special meaning of the museum cluster as a place. In parallel with changes in the culture, in the city and in dominant urban theories that the museum cluster represents and in parallel with changes in the relationship between the museum and the city, through its history flows a theme which today earns a new interpretation and significance: the theme of *locus genii*.

The primary objective of urbanism is bringing order in the structure of the city. The idea of *locus genii*, of symbolic urban focus, of the spiritual axis that generates the city and establishes the ideal order in it, persists in modern urbanism simultaneously with its efforts to organize the city according to the principles of functionality and utility (vol. 2, p. 402). That symbolic, cultural or historic core defines the urban tissue as a city and its inhabitants as a community of citizens, “capturing and making visible the spirit of the city, the *genius loci*, in a space for the spirit, a *locus genii*”,¹¹ which is the essence of the museum cluster effect. The museum cluster catches and condenses the spirit – the spirit of the time, the spirit of the place and the spirit as knowledge and culture, makes it visible and spreads in the city, transforming the urban environment into its integral part, its space of enlargement and amplification.

This dissertation shows that, despite all the changes, this role of the *locus genii* and the museum in it persists, renews and strengthens in the city and urban thought. From the early ideas of Disraeli and Reclus it passes to the work of Lethaby, Geddes, Taut, and

¹¹ Welter, Volker M.: “From locus genii to heart of the city. Embracing the spirit of the city” en Boyd Whyte, Iain: *Modernism and the Spirit of the City*, London: Routledge, 2003, p. 37. En la p. 39, sigue: “[O]nly creating a locus genii makes the genius loci appear by enclosing it. To equate symbolically the genius loci with the cosmological order reigning over mankind, which dwells between earth and sky, identifies the act of building a locus genii as a Heideggerian act of poiesis.” En la p. 40 Welter define la creación del *locus genii* como “intervención urbana con el poder de ordenar una ciudad entera.”

Taut y Mumford¹² y a la didáctica simbólica de las acrópolis culturales, coronas urbanas y ejes monumentales *Beaux-Arts* y expresionistas. El museo mantiene y confirma ese lugar y papel privilegiado como «condensador social» de los ideales esquemas y diagramas funcionales, como centro de gravedad de la «zonificación natural» de Abercrombie, corazón cultural de la metrópolis en expansión y expresión de la Nueva monumentalidad de Sert, Giedeon y Kahn, pero también como núcleo de regeneración de la ciudad postindustrial y uno de los señales más importantes que definen el nuevo paisaje urbano.¹³

El *locus genii* –el lugar del espíritu– se determina como la quinta y crucial dimensión del clúster de museos como lugar. Según la teoría y las definiciones del *locus genii* de Welter, ella concede a los clústeres de museos el poder de ordenar la ciudad, o sea de darle la «estructura, forma e identidad»,¹⁴ como Sudjic aclara el papel de los generadores urbanos en la megalopolis contemporánea. Como lugares referentes «con la forma y el significado identitario»,¹⁵ organizan y mantienen unidas las partes de la ciudad, contrarrestan la dispersión infinita e informe y conceden la dignidad y sentido del lugar a los espacios impersonales.

Mumford¹³ and to the symbolic didactics of *Beaux-Arts* and expressionist cultural acropolis, urban crowns and monumental axes. The museum has a privileged place as the “social condenser” of the ideal schemes and functional diagrams, as the centre of gravity of Abercrombie’s “natural zoning”, the cultural heart of the sprawling metropolis and the expression of Sert, Giedeon and Kahn’s New monumentality, but also as the nucleus of regeneration of the post-industrial city and one of the most important signals which define the new urban landscape.¹⁴

The *locus genii* - the place of the spirit - is confirmed as the fifth and crucial dimension of the museum cluster as a place. According to Welter’s theory and definitions of *locus genii*, it gives the cluster of museums the power to order the city, or to give it the “structure, form and identity”, as Sudjic defines the role of urban generators in the contemporary megalopolis. As reference places “with identitary form and meaning”,¹² they organize and hold together parts of the city, counter the infinite and formless dispersion and give dignity and sense of place to impersonal spaces.

¹² Ibid., p. 37. El estadista británico Disraeli ve el corazón de la ciudad como manera de contrarrestarse a la insipidez, monotonía y uniformidad de la ciudad industrial en su expansión infinita, en Disraeli, Benjamín: *Tancred or the New Crusade*, London: Longmans, Green & Co (1841) 1847. Para Reclus, el famoso geógrafo e historiador francés, las zonas de nueva urbanización pueden integrarse en la totalidad de la ciudad apenas a través de la fuerza de gravitación del núcleo cultural y social que propone desarrollar en el centro histórico abandonado. Reclus, Élisée : “The Evolution of Cities”, *Contemporary Review*, 1895, vol. 67, pp. 246-64, Idem: “A Great Globe”, *Geographical Journal*, 18908, vol. 12, pp. 401-409. Lethaby propone crear una vía sacra londinense que guiaría desde Waterloo Bridge hacia el British Museum como corazón de Londres, como su *locus genii* imperial (1896) que le daría orden y unidad. Lethaby. William Richard: “Of Beautiful Cities”, *Art and Life, and the Building Decoration of Cities*, London, Percival, 1897, pp. 45-110. De un cierto modo, la London Museum Mile hoy realiza esta idea al nivel simbólico y programático, privada de tal solemnidad. Patrick Geddes, sociólogo, biólogo y urbanista escocés, en sus planos urbanísticos para Jerusalén (1919) y Tel Aviv (1925) concibe el centro intelectual como conjunto de las instituciones culturales, educativas, artísticas y cívicas; Taut, Bruno: *Stadtkrone*, Jena: E. Diedrichs, 1919; Mumford, Lewis: *The Culture of Cities*, A Harvest/HBJ Book, San Diego [etc.], cop. 1938

¹³ Forshaw, John Henry, Patrick Abercrombie, London County Council: *County of London Plan*; Macmillan and co. limited, 1943, pp. 22-24, 51, 109

Sudjic adscribe el papel de los generadores urbanos a los museos, aeropuertos y centros comerciales, en Sudjic: “Identity in the city”, 1999

¹⁴ Sudjic, Deyan: “Identity in the city”, *The Third Megacities lecture*, November 19, 1999; Megacities Foundation, The Hague, Netherlands. http://www.megacities.nl/lecture_3/lecture.html (Consulta: 10/03/2007)

¹⁵ los cuales les adscribe Siza en Siza Vieira, Álvaro: Plan especial Recoletos-Prado, 23 mayo 2005, aprobación inicial – memoria: Capítulo I. Justificación General, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2005, p. 9

Los clústeres de museos también muestran cómo se cambian la comprensión del lugar, las necesidades del espíritu y la idea de orden y cohesión en la ciudad. La idea corbusieriana del tráfico como nexo entre diferentes zonas funcionales en los 1960 deja el lugar al concepto de la red infraestructural como lugar del nuevo espíritu, vida y libertad y de una nueva monumentalidad y orden ligados al movimiento y cambio. La infraestructura une en sentido funcional, visual y simbólico¹⁶ la *Cluster City* de los Smithson, la *Ville spatial* de Yona Friedman, las visiones urbanas y prácticas artísticas de los situacionistas, la Nueva Babilonia de Constant y el Monumento continuo del Superstudio. Esta tesis demuestra que a través de la infraestructura cultural como *locus genii* y manifiesto urbanístico hoy en día se realizan también las vanguardistas ideas urbanísticas de los 1960; demuestra que el *locus genii* a la vez es *locus mutationis* y *locus connectionis*. Los clústeres de museos ponen orden en el sistema museístico y a la vez estructuran la ciudad y su vida, creando señales, recorridos y matrices; la «ciudad de museos» cambia y cambia la ciudad en su conjunto. Vincula el pasado y el futuro también en el plano teórico y conceptual y une las ideas del *locus genii*, del orden, de la infraestructura y de la monumentalidad con los conceptos, problemas y requisitos más actuales de la ciudad y sociedad, dando a las ideas y a los espacios viejos un nuevo vigor.

The museum clusters also show how the understanding of the place, the needs of the spirit and the idea of order and cohesion in the city are changing. The corbusian idea of traffic as a link between different functional zones in the 1960's gives way to the concept of the infrastructural network as the place of the new spirit, life and freedom, and of a new monumentality and order connected to the movement and change. The infrastructure unifies in a functional, visual and symbolic sense¹⁶ the Smithsons' *Cluster City*, Yona Friedman's *Ville spatial*, the Situationist urban visions and artistic practices, Constant's New Babylon and Superstudio's Continuous Monument. This thesis demonstrates that through the cultural infrastructure as a *locus genii* and an urban manifesto today are being realized also the 1960's vanguard urbanistic ideas; it demonstrates that the *locus genii* at the same time is the *locus mutationis* and the *locus connectionis*. The museum clusters bring order in the museum system and at the same time structure the contemporary city and its life, creating signs, paths and matrices; the "city of museums" changes itself and changes the city as a whole. It links the past and the future also on the theoretical and conceptual plan and unites the ideas of the *locus genii*, of the order, infrastructure and monumentality with the most actual concepts, problems and requirements of the city and the society, giving to old ideas and spaces a new vigour.

¹⁶ Le Corbusier: *The Athens Charter*, 1957 (1941), art. 77; Sadler, Simon: *The Situationist City*, MIT Press, 1999, p. 24; Privileggio, Nicolò: "Infrastrutture, architettura: alcune precisazioni", reelaboracion del texto "Città e Infrastrutture, nuovi spazi teorici" publicado en Isola, Aimaro e Liliana Bazzanella: *Forme Insediative, Ambiente, Infrastrutture*, Marsilio Editori, Venezia 2006, *Arch'it*, 15 jan 2006, www.architettura.it (Consulta: 12/04/2008); Wigley, Mark: *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 29

La ciudad del conocimiento

La búsqueda de nuevos modelos para el nuevo siglo –de la economía, de la sociedad, de la ciudad, del museo– está relacionada también con otras ideas radicales de los 1960. Los entonces concebidos conceptos de la era informática, economía creativa y sociedad red¹⁷ ahora se fusionan y cristalizan en el ideal de la sociedad del conocimiento. En un cambio fundamental de prioridades, como condición clave para la participación y competitividad en las redes y los flujos globales de conocimiento, riqueza y poder, la cultura se convierte en la base de la sociedad y su objetivo. La creación, movilización, intercambio y difusión de cultura y conocimiento ocupan el lugar prioritario en las políticas de desarrollo de la ciudad y, tal como argumenta esta tesis, el lugar prioritario en su estructura física.

En la economía de conocimiento y la ciudad inteligente se amplían el significado y el lugar del *genius*. El corazón de la ciudad –la culminación del *locus genii* en la ciudad moderna– se multiplica en la ciudad postmoderna en los núcleos de la «*Cluster City*» y crea las redes de la «ciudad en red», impregnando los «espacios de lugares» –los espacios de la vida cotidiana– con los «espacios de flujos» globales. La «ciudad de museos» se posiciona como lugar del genio creador, el lugar de la producción inmaterial, del aprendizaje, placer y juego, como cambiante marco urbano que la difunde el conocimiento y estimula la transformación del tejido social y urbano.

The City of Knowledge

The search for new models for the new century – of the economy, the society, the city, the museum – is related also to other radical ideas of the 1960's. Then conceived notions of the information age, creative economy and network society¹⁷ merge and crystallize now in the ideal of the knowledge-based society. In a fundamental shift of priorities, as a key condition for participation and competition in global networks and flows of knowledge, wealth and power, the culture becomes the basis of society and its objective. The creation, mobilization, exchange and dissemination of culture and knowledge occupy the priority place in the development policies of the city and, as this thesis argues, the priority place in its physical structure.

In the knowledge economy and the intelligent city the meaning and the place of genius expand. The heart of the city - the culmination of the *locus genii* in the modern city - is multiplied in the postmodern city in the nuclei of the "*Cluster City*" and creates networks of the "network-city", imbuing the "spaces of places" - spaces of everyday life - with the global "spaces of flows". The "city of museums" is positioning itself as a place of the creative genius, of immaterial production, learning, leisure and play, as a changeable urban setting which disseminates knowledge and encourages transformation of the social and urban tissue.

¹⁷ Como lo prevé Debord en los 60: "La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire. Clark Kerr, un des idéologues les plus avancés de cette tendance, a calculé que le complexe processus de production, distribution et consommation des connaissances, accapare déjà annuellement 29% du produit national aux Etats-Unis; et il prévoit que la culture doit tenir dans la seconde moitié de ce siècle le rôle moteur dans le développement de l'économie, qui fut celui de l'automobile dans sa première moitié, et des chemins de fer dans la seconde moitié du siècle précédent." En Debord, Guy-Ernest: *La société du spectacle*, Paris: Editions Buchet-Chastel, 1967, par. 193.

La ciudad red se desarrolla desde las ideas de Foucault en los 1960 (Foucault, Michel: "Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49) y Martin (Martin, James: *The Wired Society*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1977) para llamar la atención general en los 1990 con las teorías de Jan van Dijk (J.A.G.M. van Dijk: *De netwerkmaatschappij: sociale aspecten van nieuwe media*, Bohn Stafleu Van Loghum, 1991) y Castells (Castells: *The Rise of the Network Society*, 1996).

El acento en los procesos y cambios se extiende del clúster de museos a toda la ciudad. Al igual que hace medio siglo, la ciudad hoy se enfrenta con muchas incertidumbres y con la necesidad de que la posibilidad de cambios e imprevistos¹⁸ se integre en la esencia de la ciudad como proceso de creación y re-creación continua. Tal contexto pone un énfasis completamente nuevo en los clústeres de museos. Como puntos de intensidad urbana, condensadores y generadores del patrimonio y de la identidad, del conocimiento, talento y de las ideas, tienen la oportunidad de crear una nueva cultura y de esencialmente innovar y enriquecer la ciudad. El museo, con voluntad de ser la institución movilizadora en la transformación de la sociedad, encuentra a través del clúster su identidad contemporánea. El mismo también se transforma del acumulador en generador y emisor del conocimiento, transformando su enorme energía potencial en la energía cinética que mueve y cambia la ciudad. El clúster de museos en la ciudad del conocimiento se convierte en instrumento de innovación, accesibilidad y amplificación, en instrumento de transformación y transición a nuevos paradigmas sociales y urbanos, y en nuevo manifiesto urbanístico: dinámico, conectable, poroso,¹⁹ flexible y en constante cambio.

The emphasis on changes and processes extends from the museum cluster on the whole city. Like half a century ago, the city today faces many uncertainties and the need for the possibility of changes and contingencies to be incorporated into the essence of the city as “the process of continuous creation and re-creation.” Such context puts a completely new emphasis on the museum clusters. As urban intensity points, condensers and generators of heritage and identity, knowledge, talent and ideas, they get the opportunity to create a new culture and to essentially innovate and enrich the city. The museum, willing to be the mobilizing institution in the transformation of the society, finds through the cluster its contemporary identity. It itself is also being transformed from the accumulator into the generator and transmitter of knowledge, transforming its enormous potential energy into the kinetic energy that moves and changes the city. The museum cluster in the knowledge city becomes an instrument of innovation, accessibility and amplification, an instrument of transformation and transition to new social and urban paradigms, and a new urban manifesto: dynamic, connectable, porous,¹⁹ flexible and in flux.

¹⁸ como el Principio de incertidumbre de Heisenberg que inspiró a Yona Friedman, tal como se afirma en Abrahams, Tim: „Interview: Yona Friedman“, *Blueprint Magazine*, June 12, 2009

¹⁹ La porosidad y permeabilidad de la tradicional diversidad interior introducen en 1924 Walter Benjamin y Asja Lacis en sus descripciones de Nápoles (Benjamin, Walter and Asja Lacis: “Naples” en Benjamin, Walter: *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trad. Edmund Jephcott; New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 163-173); desde los finales de los 1970 Giandomenico Amendola revaloriza esta calidad en sus escritos promoviendo una ciudad de muchas ciudades, porosa, esponjosa y simultánea en lugar de de la homogénea ciudad moderna (Amendola, Giandomenico: *Casa, quartiere, rinnovo urbano: le trasformazioni sociali dello spazio marginale* Dedalo libri, 1977, pp. 29, 133; Idem: *La città postmoderna: magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, 1997, pp. 61-75; Idem: *La città vetrina: i luoghi del commercio e le nuove forme del consumo*, Liguori Editore Srl, 2006; Idem: “Benjamin, Simel e la Roma porosa” en Criconia, Alessandra, ed: *Architetture dello shopping. Modelli del consumo a Roma*, Meltemi Editore srl, 2007, pp. 7-9) para que en los 2010 se convertiría en un imperativo en la teoría y práctica arquitectónica y entraría en los proyectos de museos-clústeres y clústeres de museos tales como MAXXI de Zaha Hadid y West Kowloon de Rem Koolhaas/OMA (concurso repetido 2010).

Triple efecto

Como manifiesto de los cambios en la ciudad contemporánea, el clúster de museos se expresa en tres escalas urbanísticas: en la escala del museo-clúster, cuya complejidad en los viejos museos universales y en los nuevos museos «del siglo XXI» se convierte en urbanismo; en la escala de los clústeres de museos como fenómeno de múltiples significados urbanísticos, y en la escala de sus redes y sistemas que estructuran y conectan la ciudad.

Muchos museos, sus clústeres y el mismo sistema de museos han alcanzado tal complejidad y tamaño que en el análisis de los casos en esta disertación surgió la necesidad de hacer distinción entre el clúster interior y el clúster exterior de museos y entre sus nudos y recorridos. De esta complejidad provienen las coincidencias en su desarrollo actual. No solamente que los museos, sus clústeres y la ciudad con las redes urbanas, y ahora también internacionales, de museos pertenecen al mismo sistema coherente de representación y exhibición, de didáctica y marketing, sino que representan diferentes escalas del mismo sistema urbanístico.

El museo-clúster, el clúster de museos y la ciudad de museos aquí se observan como el micro, meso y macro nivel de un urbanismo de densidades y flujos que maximiza el uso e impacto de museos y de los espacios públicos entre ellos en la difusión de la cultura y de la información cultural. Los cambios a estos tres niveles, como tres dimensiones del aspecto urbanístico del museo, comprueban esta teoría y su importancia para un futuro desarrollo del museo, de la ciudad y de la sociedad.

Triple Effect

As a manifesto of changes in the contemporary city, the museum cluster is expressed in three urbanistic scales: in the scale of the museum-cluster, whose complexity in the old universal museums and in the new “museums of the 21st century” becomes urbanism; in the scale of the museum clusters as a phenomenon of multiple urbanistic meanings, and in the scale of their networks and systems that structure and connect the city.

Many museums, their clusters and the very museum system have reached such complexity and size that in the analysis of cases in this dissertation the need arose to distinguish between the inner and outer museum cluster and between their nodes and routes. From this complexity result the coincidences in their current development. Not only that the museums, their clusters and the city with urban and, potentially, international networks of museums belong to the same coherent system of representation and exhibition, of didactics and marketing, but they represent different scales of the same urbanistic system.

The museum-cluster, the cluster of museums and the city of museums here are seen as the micro, meso and macro level of an urbanism of densities and flows that maximizes the use and impact of museums and the public spaces between them in the dissemination of culture and cultural information. Changes at these three levels, as three dimensions of the urbanistic aspect of the museum, prove this theory and its importance for future development of the museum, the city and the society.

Meso-urbanismo: Clúster de museos

El clúster de museos es el centro de la investigación de este doctorado, desde el cual se observan y enfatizan los cambios significativos en la relación y estructura del museo y de la ciudad y comprueba la hipótesis sobre la dominación del urbanismo en el proyecto del museo. Como manifiesto urbanístico, el clúster de museos crea paradigmáticos espacios urbanos, los dinamiza y reprograma para requisitos de los tiempos y usuarios nuevos.

El requisito de hoy es integrar los museos en la vida urbana e introducir la vida entre ellos, y maximizar así su impacto en la ciudad y sociedad. A través del clúster de museos se lee un nuevo paradigma urbano: el clúster de museos se abre, moviliza y realiza nuevas conexiones, incluye su entorno urbano en estos cambios y se extiende a él, convirtiendo la forma arquitectónica del museo en espacio público y dando al espacio público nuevos papeles. El espacio público se convierte en primer «espacio de experiencia» del clúster de museos, se convierte en espacio de contacto, espacio expositivo, educativo, espacio de ampliación del museo. Y se expande, a las paredes y cubiertas de los museos, y a los cambios en la ciudad.

La dimensión urbanística del museo en el clúster de museos adquiere la importancia primaria, manifestándose como el mismo proceso de agrupación, como salida del museo a la ciudad y la entrada de la ciudad en el museo. Estas

Meso-urbanism: Museum Cluster

The museum cluster is the centre of the research of this doctorate, from which are observed and emphasized the significant changes in the relationship and structure of the museum and the city and proved the hypothesis about the dominance of urbanism in the museum project. As an urban manifesto, the museum cluster creates paradigmatic urban spaces, dynamizes and reprogrammes them for the requirements of new times and users.

The today requirement is to integrate the museums into the urban life and introduce life among them, and maximize this way their impact on the city. Through the museum cluster a new urban paradigm is read: the museum cluster opens up, mobilizes itself and makes new connections, it includes the urban environment in these changes and extends itself on it, converting the architectural form of the museum into a public space and giving new roles to the public space. The public space becomes the first “experience space” of the museum cluster; it becomes a space of contact, exhibition, education and museum expansion. And it expands itself, on the walls and roofs of the museums, and on the changes in the city.

The urban dimension of the museum in the cluster of museums acquires primary importance, manifested as the clustering process itself, as the coming-out of the museum to the city and the entrance of the city

estrategias y políticas urbanas de los museos convergen en el espacio público que une los museos en el clúster y el clúster con su entorno urbano, e introducen en comunicación diferentes públicos y funciones, acentuando la cada vez más íntima relación entre el museo y la ciudad.

La coherencia entre la organización espacial y dinámica del museo y sus narrativas museísticas sale del edificio del museo al clúster y se extiende a la ciudad, en una síntesis de la didáctica objetual y espacial que reemplaza la didáctica simbólica de la monumentalidad tradicional, descubriendo los valores y el potencial educativo del espacio urbano. Este espacio también se mueve, dinamiza y cambia, anunciando un nuevo modelo de la ciudad.

in the museum. These urban strategies and policies of the museums converge in the public space which connects the museums in the cluster and the cluster with its urban environment, and puts in communication various audiences and functions, emphasizing the increasingly close relationship between the museum and the city.

The coherence between the spatial and dynamic organization of the museum and its museum narratives comes out of the museum building in the cluster and extends to the city, in a synthesis of object and spatial didactics which replaces the symbolic didactics of traditional monumentality, discovering the values and the educational potential of the urban space. This space is also moving, dynamizing and changing, announcing a new model of the city.

Reorientación

El cambio esencial que simbolizó Beaubourg (vol. 2, pp. 91-99) fue una reorientación del museo del contenido al público, del interior al exterior. Girando el museo «en envés», ese paso de la «Era de adquisición» a la «Era de utilización»,²⁰ a la intensificación y maximización del uso del museo en la creación del conocimiento, pero también en la creación de la ciudad, se prolonga de la colección al espacio público y del museo al clúster de museos. Confirmando la hipótesis del doctorado, esta reorientación mueve el enfoque en la concepción de museos de la museografía y arquitectura al urbanismo, a la relación del museo con la ciudad y con los ciudadanos.

El potencial del museo de cambiar y renovar la ciudad, de crear nuevos flujos y centros, con la agrupación se multiplica y sitúa el museo definitivamente en el clúster. Y tal como se mueve y dinamiza la cultura, se mueve y cambia también el mismo clúster de museos. Se abre y dinamiza en el deseo de convertir el público en participante activo en el museo y de reforzar y destacar el carácter educativo, productivo y creativo de los museos. El concepto introvertido de la «isla de cultura», ejemplificado literalmente en la Museumsinsel berlinesa (vol. 2, pp. 259-271), crea nuevos puentes; el modelo del recinto representativo monofuncional de una cultura autoritaria y estática gradualmente se substituye por un modelo del clúster dinámico, extrovertido y participativo de la nueva cultura de comunicación. El Centro Pompidou realiza las teorías urbanísticas vanguardistas de Archigram, Price y Friedman como «pequeño fragmento de una avanzada, híper-moderna ciudad en red»,²¹ tal como nota Graham Shane, o como argumenta esta tesis, crea el manifiesto urbanístico de la ciudad en red. La acrópolis anterior en lugar del «gueto cultural»²² se convierte en lugar de la vida

²⁰ Singleton, H. Raymond: "Interactions: the museum at work in the community = Interactions: le musée à l'oeuvre dans la communauté", *Museum International* vol. 23, N° 2, Paris: UNESCO, 1971, (pp. 108-117), p. 108.

²¹ "Learning lessons from the 1960's avant-guard theories of Cedric Price and Archigram in London, the Pompidou Center appeared to be a miniature fragment from an advanced, hyper-modern, network city." Shane: "Heterotopias of Illusion", 2008, p. 266

²² Commission Mont des Arts: *Programme Mont des Arts. Les recommandations de la Commission Mont des Arts réunie à l'initiative de la Fondation Roi Baudouin*, Série: Mont des Arts, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2002, p. 9; Genard, Jean-Louis: *Synthèse du séminaire "Le Mont des Arts comme Espace Public: Vers de nouvelles interactions entre les équipements scientifiques ou culturels, les usagers du site et la ville"*, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2001, p. 6

cotidiana, un lugar polisémico de la ciudad de múltiples culturas, estratos, flujos y redes en la cual vivimos, abierto hacia nuevos públicos y funciones (vol. 2, pp. 305-362), formas de expresión y protocolos de comunicación.

La diversidad interna de usuarios y usos presta al clúster de museos la dinámica cultural, social y económica y contribuye a su integración en el entorno urbano. Reinterpreta las calidades de la mezcla urbana tradicional, del solapamiento, de la simultaneidad y porosidad, a las cuales la ciudad contemporánea vuelve buscando la «sostenibilidad urbanística» a través de una nueva complejidad, cohesión e intensidad. Con la densidad cultural, en la cual incluye nuevos programas, medios y tecnologías, los clústeres de museos generan y emiten la información cultural y el conocimiento en el espacio público cambiando su carácter y el carácter de la ciudad. Posibilitando la comunicación cultural y llamando a la apropiación del patrimonio, crean los espacios simbólicos de identificación y colectividad, lo que para Rem Koolhaas, arquitecto, es el último objetivo de arquitectura y urbanismo.²³ En una «contraofensiva del significado»,²⁴ los clústeres de museos se convierten en nodos organizativos entre lugares y flujos, significados y funciones, memorias y actividades, lo que para Manuel Castells, analista de la sociedad red, es el logro más alto del urbanismo en la ciudad en red, o, como afirma esta tesis, el manifiesto urbanístico de hoy.

El boom de museos, entendido como la «Era de adquisición» de nuevos espacios y funciones museísticas, crea condiciones para el paso a la «Era de utilización» de la totalidad del clúster de museos, a la intensificación de espacio que revive el espíritu de las ideas de Constant y lo traslada en la era digital. La activación y acentuación de todos los potenciales urbanísticos del clúster de museos (vol. 2, p. 8) le da en esta reorientación una nueva fuerza movilizadora, la fuerza para cambiar la ciudad.

²³ En su ya mítico proyecto para el concurso para la Tre Grand Bibliotheque, Rem Koolhaas sugiere que, una vez liberada de sus compromisos anteriores, “la función final de la arquitectura será la creación de espacios simbólicos que acogen el deseo persistente de comunidad.” OMA: Trés grande bibliothèque, France, Paris, 1998, memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=116&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

²⁴ Castells, Manuel: “Espacios públicos en la sociedad informacional”, en VVAA, *Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern, Urbanitats* núm. 7, Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1998, p. 6 (pdf)

Reorganización: Visibilidad, accesibilidad y conexiones

La disertación muestra cómo el imperativo de la accesibilidad universal de cultura hoy cambia y destaca el urbanismo del clúster de museos. Se transpone en la accesibilidad visual, física y programática del clúster de museos, provocando la reorganización de sus flujos, espacios y funciones.

En el debate actual sobre los museos y su accesibilidad cada vez más se promueve el modelo de museo-archipiélago.²⁵ A saber, el poeta y escritor Édouard Glissant amplía su visión poética a la idea del museo como archipiélago. Contrario al continente, sólido e imponente, el archipiélago da bienvenida y protege. La tesis muestra que esta visión hay que ampliarla más allá del museo, más allá del concepto de museo-clúster. Los clústeres de museos son archipiélagos en la ciudad contemporánea, archipiélagos de cultura y urbanidad en el mar de «urbanización»,²⁶ en los cuales, como lo dice Glissant, «la idea de un tiempo no lineal, implícita en este concepto, y la coexistencia de varias zonas de tiempo ... permit[en] una gran variedad de diversas zonas de contacto.»²⁷ En el espacio común del clúster de museos, la variedad de zonas de tiempo y de contacto implica el encuentro y la convivencia de diferentes urbanismos, estéticas y tipologías, de diversas épocas y temas. Él es una máquina del tiempo, una heterocronía²⁸ que vincula el pasado, el

²⁵ Obrist, Hans Ulrich: Introducción, *Art Basel Conversation, 2004-2008, ABC | ABMB04 | Architecture for Art, 2004*; OMA: "Fondation Pinault, France, Paris, 2001", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=681&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

²⁶ el término usado por Francesc Muñoz para describir la urbanización banal de la ciudad dispersa e informe y la tematización de su paisaje. Muñoz, Francesc: "UrBANALització. La producció residencial de baixa densitat a la província de Barcelona, 1985-2001", tesis doctoral, Departament de Geografia, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004. Publicado como Idem: *urBANALització: paisajes comunes, lugares globales* = UrBAN(AL)isation: Common Landscapes, Global Places, Barcelona: Gustavo Gili, 2008

²⁷ Glissant, Édouard en: Moisdon, Stéphanie and Hans-Ulrich Obrist: "The History of a Decade that Has Not Yet Been Named. Notes from a continuous conversation between Stéphanie Moisdon and Hans-Ulrich Obrist", *Lyon Biennial 2007: The 00s – The History of a Decade that Has Not Yet Been Named*, 19 sept 2007- 6 jan 2008, Catalogue of the 9th Contemporary Art Lyon Biennial, p. 9

²⁸ la expresión la introduce en los 1960 Foucault en Foucault, Michel: "Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

presente y el futuro y transfiere a los visitantes entre los conjuntos históricos, las visiones futuristas y la ciudad en el momento actual. En la compresión tiempo-espacio que sucede en el clúster de museos, la presencia simultánea de diferentes tiempos desacraliza lo antiguo y lo revaloriza y reanima en la experimentación con lo nuevo,²⁹ mientras la introducción de las rutas rápidas y lentas permite a la vez la híper-aceleración funcionalista y el vagabundeo del *flâneur* contemporáneo.

La visibilidad, legibilidad y accesibilidad del clúster de museos, su reconocimiento en la ciudad y la presencia de sus espacios, conexiones y actividades en la vida pública son un factor decisivo para convertir el clúster de museos en referente social y urbanístico, en lugar de congregación y propagador de conocimiento, cultura y calidad de vida en la ciudad. Los análisis de casos en la disertación confirman las conclusiones de los estudios de posibilidades de reactivación del Mont des Arts (vol. 2, pp. 237-244) y Kunstareal (vol. 2, pp. 43-53); indican el gran problema de invisibilidad de los clústeres de museos en la ciudad y su enorme potencial desaprovechado. Muchos clústeres de museos, incluso los más conocidos, claramente definidos y funcionales, por eso se reorientan y reorganizan, demostrando la necesidad de renovación e innovación cíclicas como confirmación de su vitalidad e importancia. A un número mayor aún todavía le espera alcanzar la masa crítica del clúster estableciendo vínculos y cooperación, unidad, identidad y fuerza del lugar. En toda la diversidad, heterogeneidad y pluralidad de la ciudad, los clústeres de museos necesitan una clara identidad y autoconsciencia, para no pasar ocultos y desapercibidos como el fenómeno mismo de su clusterización, y para poder transmitir esta identidad a toda la ciudad.

²⁹ como nota Marco de Michelis analizando el caso de Venecia, en Michelis, Marco de: *Venise: Musée – Musées*, Série: Le Mont des Arts, Bruxelles: Fondation Roi Bauduin, 2001, pp. 12-15

De los ejemplos característicos se deduce la importancia de la forma urbana como portador de identidad. En la riqueza de formas y escalas urbanas, la lógica de circulación peatonal entre los museos en el clúster y la eficacia de visitantes en sentido de la economía del tiempo inscriben casi todos los clústeres de museos que definen los espacios públicos nodales en un círculo de 1km.³⁰ Esta accesibilidad y cohesión interior se establecen como condición para que los museos se identifiquen como conjunto y que la fuerza de gravitación cultural supere el atractivo exterior. Los clústeres lineales despliegan esta regla a lo largo de los ejes urbanos –calles, ríos, costas marítimas– como suma de tramos más cortos entre los museos o nudos que forman, cuya acentuación y variedad pueden contribuir a una «duración» más corta desde la percepción peatonal, en la cual son reconocibles como totalidad gracias al flujo y la identidad del eje urbano unificador.

La investigación, sin embargo, también indica la falta de amplia visión urbana frecuente en la presentación y comprensión de los clústeres de museos, en su planificación, activación y marketing: el Grande Campidoglio es mucho mayor que el Monte capitolino, la Museum Mile no termina con los límites del consorcio homónimo, y el Eje histórico de París se encadena en una «ciudad de museos». La entrada libre se promueve como condición importante en la creación de un continuo y accesible espacio urbano y cultural, con la cual el museo realmente llega a ser la continuación del parque, de la plaza o de la calle, lugar de

³⁰ La diseñadora de espacios interiores y exteriores, de exposiciones y paisajes, Petra Blaise (Inside Outside, Ámsterdam) deduce un eje de 600m (6') en el espacio público entre los museos como factor común de algunos clústeres importantes –Museumplein, Museumpark, Hofburg, Grand Louvre/Tullerías, Museumsinsel–. Stiftung Pinakothek der Moderne: *DVD zur Konferenz „Kunstareal München“*, Stiftung Pinakothek der Moderne; Amerika Haus y Pinakothek der Moderne, Múnich, 17 y 18 abril 2009. Este análisis muestra, sin embargo, que la gran variedad de dimensiones depende de la escala del tejido urbano y de la configuración del clúster: la Calle Montcada, como clúster de museos con una de las mayores densidades, une 3 grandes museos y numerosas galerías en meros 100m de largo, mientras el National Mall en su parte museística se extiende a plenos 2km. Como la distancia media entre los museos particulares en un clúster se podría tomar 250m, pero apenas condicionalmente, numéricamente, y nunca como regla.

encuentro y de la vida cotidiana, de la transmisión libre del conocimiento y patrimonio y del uso y movimiento espontáneo. Los límites y prácticas establecidos se entienden aquí elásticamente y mueven hacia una comprensión más completa del clúster de museos y sus mecanismos, hacia una aproximación sistemática a la planificación cultural y la museografía como proyecto urbano.

Numerosos y heterogéneos espacios y funciones del clúster de museos se multiplican, abren y acentúan en la urbe. Se ordenan y redistribuyen para que la zona de contacto con la ciudad sería lo más dinámica y más propicia posible para la entrada de los visitantes, y para que su espacio diverso pero limitado sería lo más intensamente utilizado. Las funciones «pasivas» y cerradas de los almacenes, archivos y auditorios se trasladan de las zonas de acceso (Mont des Arts, Museumsinsel y Museumplein), y las «productivas», de investigación y conservación, si permanecen, se abren y desmitifican al público (el nuevo anexo del Museo británico, Philadelphia Museum of Art Extension, WKCD/OMA). Los «experience spaces»³¹ de las galerías abiertas y de las funciones urbanas comerciales y sociales facilitan, activan, dinamizan y fortalecen el contacto del museo con el entorno urbano y la fluidez del espacio en el clúster, redefiniendo la relación entre los museos y la ciudad, entre lo público y privado, expuesto e invisible, disponible y no disponible.

Cuanta es la importancia y delicadeza de la cuestión de accesibilidad y de zona de contacto demuestra el Southbank Centre en Londres (vol. 2, pp. 68-76). La idea de la separación vertical de la circulación motorizada y peatonal y del acceso a diferentes niveles (similar a la del Centro Sava en Belgrado) escindió en su contrario, resultando en una configuración laberíntica y en las plantas

³¹ OMA: "Withney Museum Expansion, USA, New York, 2002", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=724&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

bajas de difícil acceso y comunicación. En lugar de un espacio público dinámico y vivo que invita, con los estacionamientos oscuros se creó un «foso» físico y mental. El nuevo plan maestro transforma los «zócalos» y espacios públicos del Centro; simplifica y anima la entrada y las rutas peatonales con los activadores comerciales y sociales; conecta las instituciones del complejo entre sí, con la ciudad y con la orilla del Támesis con nuevas plazas y terrazas cuidadosamente diseñadas, haciendo hincapié en la accesibilidad en todos los aspectos.

La señal más clara de los cambios en el clúster de museos son nuevas conexiones programáticas y físicas entre los museos particulares. Los espacios expositivos de diferentes museos se reúnen en nuevos y claros recorridos que enfatizan la unión del clúster, facilitando la orientación y elección entre múltiples rutas, temas, lecturas y velocidades (Nuovi Uffizi, Grande Campidoglio y Museumsinsel). La cuestión de las conexiones, de la accesibilidad y legibilidad se vuelve tan importante que se recurre a la estrategia de enrutamiento también para alzar interés e importancia de los lugares culturales e históricos dispersos o menos conocidos, promoviéndolos como clúster de museos y generando la credibilidad de las instituciones, la coherencia del sistema de museos y la claridad de la estructura urbana (London Museum Mile). Las conexiones así refuerzan la idea de cohesión, accesibilidad e intensificación de todos los espacios del clúster, construidos y abiertos, bajo la tierra y en la altura, materializando el espíritu del conocimiento que conecta y moviliza el museo y la ciudad.

Conexiones programáticas: La exteriorización del museo

«Th[e] museum is a place where the unknown has a calling to become familiar.»

Jean Nouvel

La animación y dinamización de la institución del museo se refleja en todo su exterior. Creando «los puentes para la gente a nuevas experiencias»,³² las nuevas actividades en el espacio público del clúster de museos intentan hacerlo cada vez más interesante y así acercar al público los museos y su contenido; lo adecuan a los nuevos tiempos y maneras de comunicación. La forma más visible de las actividades y conexiones programáticas es la exteriorización del museo que sucede en el espacio público mediante obras de arte, señales, iluminación, fachadas, eventos. Con la exteriorización del museo el clúster de museos se convierte en lugar de ampliación del museo –de ampliación de su espacio, de su función y de su información–. Los museos salen a la ciudad y apropian el espacio urbano del clúster, entran en las paradas de metro, suben a los autobuses, emergen en las calles, intensificando su presencia. Señalan el lugar del clúster, su carácter y contenido, para aumentarle la visibilidad y el uso y ampliar la influencia educativa y simbólica. El espacio público del clúster se convierte en mediador entre el museo, el visitante y la ciudad.

Según el modelo de las antiguas vías triunfales y de los jardines clásicos, los museos de arte transforman los espacios públicos del clúster en sus jardines de esculturas, aprovechándolos para el marketing propio y urbano, para atraer la gente y habituarla al arte. Los museos de historia, ciencia y técnica del mismo modo transforman el espacio público en museos al aire libre y jardines de dinosaurios e intrigan y educan al público con sus barcos-museos y exposiciones

³² Halbreich, Kathy: Presentation of Walker Art Center, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | ABMB04 | Architecture for Art, 2004, p. 118; Aalst and Boogaarts: "From Museum to Mass Entertainment"; 2002, pp.198, 202, 204;

de tanques, automóviles, aviones o cohetes. Así la didáctica museológica sale del edificio al espacio público: con los expositos, como didáctica objetual, pero también como didáctica espacial que abarca las calidades urbanísticas, paisajísticas, medioambientales o geográficas de su entorno.

Saliendo a las calles y abriendo sus puertas de día y de noche, los museos se incorporan también en el espíritu festivalero de la cultura urbana contemporánea. Los festivales que se celebran en el espacio de los clústeres de museos (vol. 2, pp. 378-381) son una forma dinámica de la exteriorización de museos que acentúa la unión y aumenta la visibilidad del clúster de museos. El motivo principal para estos eventos es el mismo: atraer e introducir, a través de una publicidad conjunta y programas adicionales, nuevos visitantes a las instituciones culturales. Los eventos museísticos, sin embargo, son los indicadores más obvios de la importancia y del impacto urbanístico de la clusterización de museos. Los polos y circuitos museísticos, las acciones comunes de las instituciones en el clúster y las ventajas para los visitantes en sentido de la economía de tiempo (vol. 2, pp.11-12), a plena expresión llegan en las noches de museos. Demuestran como los museos físicamente estructuran la ciudad, acentuando y enseñando sus calidades arquitectónicas y espaciales como escenarios para instalaciones, actuaciones, eventos temáticos y otras actividades.

Pero, los museos en el clúster no atraen al público solamente con sus colecciones, nuevos programas, *blockbuster* exposiciones, expositos e instalaciones al aire libre, festivales y eventos, con su nuevo carácter dinámico y fluido, sino también con sus fachadas. La arquitectura de museos también es en cambios constantes. La fachada se convierte en una parte activa del entorno y de la densidad cultural, se convierte en espacio público.

Los conceptos modernos de espacio unitario y de transparencia en el clúster de museos de hoy adquieren nuevas interpretaciones y escalas, se cambian y amplían. La transparencia pretende hacer del transeúnte un participante en el museo, hacerle el contenido del museo más accesible e invitante y revelarle y acercar sus funciones.³³ Se mueve en una escala desde la más directa, miesiana (Neue Nationalgalerie / Kulturforum, Natuurmuseum / Museumpark), que borra los límites entre el museo y la ciudad convirtiéndolo en un escaparate gigante, a través de la transparencia inversa de Rogers y Piano (Centre Georges Pompidou / Plateau Beaubourg) que desmonumentaliza, deselitiza y desmitifica el museo convirtiéndolo en un lugar vital y cotidiano, hasta una nueva transparencia controlada, difuminada e intrigante, la metáfora del museo como filtro³⁴ a través del cual se observa y experimenta el arte en el mundo (Boijmans van Beuningen / Museumpark, MoMA / Museum Mile). La transparencia permite a los visitantes el contacto visual desde el museo con el entorno –la ciudad o la naturaleza– y otros museos del clúster, acentuando la conexión entre ellos y creando la impresión de un espacio común ininterrumpido del clúster en el cual los museos se unen en un todo.

La exteriorización radical de las instituciones culturales utiliza asimismo las nuevas tecnologías para difundir la información a través del clúster, busca su lugar en el mundo de los flujos. Abandonando los convencionales contextos de exposición, nuevos medios técnicos y artísticos convierten el museo –sus fachadas– incluso físicamente en un medio de comunicación y espacio expositivo. Antes los museos con su solidez simbolizaban los valores absolutos

Transparencia

Neue Nationalgalerie, Berlín / Kulturforum, Ludwig Mies van der Rohe, 1968

Ampliación del Natuurmuseum, Rotterdam / Museumpark, Mecanoo, 1996

Centre Georges Pompidou, París / Plateau Beaubourg, Renzo Piano & Richard Rogers, 1971-1977

Ampliación y reorganización del Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam / Museumpark, Robbrecht en Daem, 2003

Ampliación y remodelación del Museum of Modern Art, New York / Museum Mile, Yoshio Taniguchi, 2004

³³ La idea de seducción e involucración del público encuentra su apoyo tanto entre los arquitectos como entre los directores de museos y artistas, ej. Gluckman, Richard: Presentación, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | ABMB02/03 | *Art Loves Architecture*, 2002, p. 90; Halbreich, Kathy: Presentation of Walker Art Center, *Art Basel Conversations*, ABC | ABMB04 | *Architecture for Art*, p. 116; Andrea Fraser: *Art Basel Conversations*, ABC | A36B | *Architecture for Art*, p. 109, etc.

³⁴ Davidts, Wouter: ‘Robbrecht en Daem en het Museum Boijmans van Beuningen. Architecturale interventies opdat de dingen elkaar kunnen overlappen / Robbrecht en Daem and the Museum Boijmans van Beuningen. Architectural interventions so that things may overlap’, Antwerp, March 25, 2003; en: *Maandberichten Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam 2003, p. 6.

de conocimiento y gusto académico. Hoy, gracias al avance de la gráfica digital y del *outdoor marketing*, transmiten sus ideas, planes y obras, estableciendo el contacto con la ciudadanía. Avanzan más allá de la publicidad y generan un flujo de informaciones culturales que distingue el clúster de museos como nexo de lugares y flujos por excelencia. Las instalaciones artísticas atraen al público de diferentes generaciones e intereses haciendo los museos más presentes y menos austeros. Los sistemas de iluminación, como arte de la luz, visten los museos en tonos festivos, con lo cual los destacan en la ciudad, les traen una mayor visibilidad y señalan su lugar y el cambio de las funciones.

Estas fachadas «virtuales» ponen la forma arquitectónica del museo en segundo plano y aprovechan el lugar y la exposición visual para llamar una mayor atención a su contenido, programas y eventos (BNF, Arcaden Projekt, Nuit Blanche 2002; Copper-Hewit Triennial, Design. Art. Now, 2006; Children's Museum of Pittsburgh: Articulated Cloud). Se integran cada vez más en el diseño de museos y media-centros (Instituto holandés de imagen y sonido/Mediacenter, Hilversum) y convierten en dinámicas media-fachadas de nuevas instituciones para el arte digital y electrónico (Kunsthau Graz, Ars Electronica Center). Mueven los límites de la creatividad, confirmando la tesis de Constant que la intensificación del espacio cultural «sólo es posible gracias al uso creativo de los medios técnicos».³⁵ Aprendiendo incluso literalmente de Las Vegas,³⁶ con la fusión de arquitectura y nuevos medios las fachadas de los museos se transforman en enormes pantallas urbanas; irradian a la ciudad sus programas, exposiciones y producción artística, y a la vez definen y dinamizan su entorno.

Fachadas virtuales

Bibliothèque nationale de France: Arcaden Projekt, Nuit Blanche 2002, Paris / Rive gauche, instalación: Project Blinkenlights, 2002

Copper-Hewit Museum: Copper-Hewit Triennial, Design. Art. Now, 2006, New York / Museum Mile, instalación: Ken Smith, 2006

Children's Museum of Pittsburgh: Articulated Cloud, the new extension façade, 2004, Pittsburgh, Ned Kahn (artista) y Koning Eizenberg Architecture

Media-fachadas

Instituto holandés de imagen y sonido/Mediacenter, Hilversum, Neutelings Riedijk, 2006

Kunsthau Graz, Graz, Peter Cook y Colin Fournier / realities:united, 2003

Ars Electronica Center, Linz/Kulturmeile, Treusch Architekten, 2008

³⁵ Nieuwenhuys, Constant: *New Babylon: Outline for a culture*, original en holandés, *New Babylon, een schets voor een cultuur*, Den Haag: Haagse Gemeentemuseum, (1965)1974, pp.49-62: traducción por Paul Hammond en Wigley, Mark: *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, Rotterdam: Witte de With / 010 Publishers, 1998, p. 160.

³⁶ Venturi, Robert, Denise Scott Brown and Steven Izenour: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, MA: MIT Press, 1972, revisado en 1977

Con las instalaciones artísticas, sistemas de iluminación, fachadas virtuales y media-fachadas, desde sólida y fija la arquitectura de museos se vuelve temporal y cambiante. Tal arquitectura como medio de comunicación y exteriorización del museo, como elemento de la masa crítica del clúster y de su espacio público, la arquitectura como disciplina actualizable y reprogramable, como la define Ole Bouman, director del NAI,³⁷ demuestra la hipótesis de este doctorado, destacando en primer plano el urbanismo del clúster de museos.

Ese urbanismo también tiene el carácter actualizable y reprogramable, y el carácter actualizador. Actualiza la ciudad. La tesis demuestra la importancia del espacio público en el clúster de museos contemporáneo e, indirectamente, a través del clúster de museos como manifiesto urbanístico, en la ciudad contemporánea. Es el espacio público –horizontal, vertical, entre los museos, por debajo de ellos y sobre ellos– que posibilita los cambios en la imagen de la ciudad, que de la infraestructura cultural crea el entorno urbano flexible donde la ciudad y el museo interactúan en un festival intermitente, donde las paradigmas del pasado se adaptan a las condiciones actuales, donde se sublima y crece el espíritu contemporáneo.

³⁷ Bouman, Ole, presentación. Stiftung Pinakothek der Moderne: DVD zur Konferenz „Kunstareal München“, Stiftung Pinakothek der Moderne; Amerika Haus y Pinakothek der Moderne, Múnich, 17 y 18 abril 2009.

Conexiones físicas

El espíritu contemporáneo se identifica también en los nuevos cambios tectónicos del clúster de museos, en sus acoplamientos físicos y funcionales. Los portadores básicos de unión y carácter de los clústeres de museos son la función museística y el lugar que los museos crean. Mientras que exteriorización del museo pone de relieve la función museística transponiéndola al espacio común del clúster de museos, las intervenciones urbanísticas y paisajísticas acentúan y alzan las calidades físicas de este espacio (vol. 2, capítulo 2, pp. 157-304) para conseguir o reforzar la impresión de conjunto, cambiar su carácter y mejorar la accesibilidad. En la última transformación, la Museumplein en Ámsterdam por fin se convierte en una plaza unida, como su nombre sugiere, y el Kulturforum busca una manera de confirmar su nombre a pesar del fuerte tráfico de la Potsdamer Straße que lo cruza.

Las conexiones físicas, espaciales, entre los museos particulares, sin embargo, fortalecen la unidad y la cooperación de los museos a diferentes niveles. Contribuyen a la percepción de la cohesión entre ellos, a su mejor funcionamiento, a un uso y significado más amplio de su espacio público y a una mayor accesibilidad y riqueza espacial del clúster de museos en su conjunto. Algunos clústeres crean todo un universo de conexiones y funciones subterráneas maximizando el uso de su espacio limitado, mientras otros establecen los acoplamientos físicos en la altura, como puentes entre las islas del archipiélago, o consiguen un nuevo microclima y una nueva visibilidad bajo las cubiertas. Estos acoplamientos crecen en escala desde los elementos arquitectónicos hasta los gestos urbanísticos, casi tectónicos, en una afirmación extraordinaria del clúster de museos como nuevo manifiesto urbanístico, como multi-lugar en sentido espacial, funcional y simbólico.

Casos

Remodelación de la Museumplein, Amsterdam / Museumplein, Sven-Ingvar Andersson, 1999

Remodelación del Kulturforum, Berlin / Kulturforum, estudios en curso

A veces los clústeres de museos unen las tres tendencias, y los tres elementos urbanos, creando un paradigma de ese clúster de museos intenso, tridimensional, y sentando las bases para las propuestas más recientes que borran la división entre lo arriba y abajo, entre el objeto arquitectónico y el paisaje urbano y natural, acentuando con una nueva fuerza el espacio público tridimensional como vínculo entre los museos en el clúster y entre el clúster de museos y la ciudad. La idea de la unidad y polisemia del clúster de museos así se transfiere a las formas arquitectónicas. Pero esta ya no es la arquitectura del objeto, sino una arquitectura del conjunto urbanístico, arquitectura del campo urbano, que crece en la topografía y señala nuevos paradigmas: la forma arquitectónica como espacio público y la ciudad como paisaje.

Bajo la tierra: La arquitectura de devolver a la comunidad

Los espacios del clúster de museos se extienden a un universo subterráneo de hallazgos arqueológicos, infraestructuras y pasajes. Para aprovechar al máximo su espacio limitado, los museos particulares albergan bajo tierra sus galerías expositivas y nuevas funciones, liberando encima de ellas el espacio público (desde la Neue Nationalgalerie y el MASP hasta el Thyssen-Bornemisza y CaixaForum en Madrid y Städel en Frankfurt). Los museos-clústeres así unen diferentes alas y reorganizan los recorridos de visita (Louvre, Van Gogh, Prado, Rijksmuseum). Acentuando el carácter infraestructural de los museos, debajo del «*tapis vert*» o de la «plaza seca» entre ellos pueden esconderse incluso las calles subterráneas, liberando las zonas peatonales sin disturbar la red vial (National Mall), igual que los servicios y las infraestructuras necesarias para los museos y para la ciudad entera –desde los supermercados, centros comerciales, paradas de metro y pasajes, hasta las estaciones ferroviarias, garajes públicos y depósitos de agua pluvial (Mont des Arts, Louvre, Pompidou, Museumplein, Plaça dels Angels, Museumpark)–.

Casos

Neue Nationalgalerie, Berlin / Kulturforum, Ludwig Mies van der Rohe, 1968

MASP, Saõ Paulo, Lina Bo Bardi, 1968

Remodelación y ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid / Paseo del Arte, BOPBAA, 2004

CaixaForum, Madrid / Paseo del Arte, Herzog & de Meuron, 2008

Städel Extension, Frankfurt / Museumsufer, schneider + Schumacher, 2008 concurso, 2009-

Grand Louvre: Grand Court, Galerie du carousel, etc., Paris / Grand Louvre, Ieoh Ming Pei, 1981-93(97)

Van Gogh Museum Exhibition Wing, Amsterdam / Museumplein, Kisho Kurokava, 1999

Ampliación del Museo del Prado, Madrid / Paseo del Arte, Rafael Moneo, 2007

Nieuwe Rijksmuseum, Aziatisch paviljoen + Philips Wing, Amsterdam / Museumplein, Cruz & Ortiz, 2007-09

Tunneling of 9th and 12th Street / National Mall Reconstruction, Washington / National Mall, SOM, 1967-71

Antiguo palacio de Bruselas - Sitio arqueológico del Coudenberg, Bruxelles / Mont des Arts

Centre Georges Pompidou, Paris / Plateau Beaubourg, Renzo Piano & Richard Rogers, 1971-1977

Remodelación de la Museumplein (garaje publico + supermercado), Amsterdam / Museumplein, Sven Ingvar Anderson, 1996-99

Museumpark redesign, parkeergarage en waterberging, Rotterdam / Museumpark, Paul de Ruiter, 2008

Las galerías y los pasajes subterráneos son para los clústeres de museos en los conjuntos históricos prácticamente la única manera de establecer las conexiones físicas entre los museos y modernizar la exposición en ellos. Preservan la autonomía visual de los edificios protegidos y los espacios públicos entre ellos (Paseo arqueológico en la Museumsinsel) y refuerzan el vínculo con diferentes capas arqueológicas de su lugar (Galleria di Congiunzione, Galleria Lapidaria y Tabularium en el Campidoglio, Koudenberg en el Mont des Arts, Michaeler Platz en el Hofburg) o con nuevos espacios expositivos y educativos (Weston Link del Playfair Project en Edimburgo, Kunstbau y Museumsplatz del Lenbachhaus en el Kunstareal).

El Grand Louvre (vol. 2, pp. 101-108) sintetiza esta tendencia. Basa su reestructuración en un lobby centralizado bajo el Gran patio y en las conexiones subterráneas entre diferentes alas e instituciones del complejo. Las conexiones se extienden a las cimentaciones de su originaria fortificación medieval, pero también a la estación de metro Louvre desde la cual el museo está directamente accesible, al aparcamiento y todo un shopping centro, la Galerie du Carrousel du Louvre. De esta manera se preserva la integridad del histórico complejo arquitectónico y de sus jardines como manifiesto estratificado de diferentes épocas y en él se trae la vida contemporánea.

Bajo la tierra en los clústeres se construyen también enteros museos y galerías. En paralelo con las investigaciones en *land art*, Philip Johnson ya en los años 60 sotierra su Picture Gallery en New Canaan como «Kunstbunker», una combinación de tumba micénica y refugio atómico que se funde con el paisaje poussininano de su clúster privado de experimentos arquitectónicos. Siguiendo esta idea de interpenetración de las colecciones y su contexto temático, parecido a los museos de metro y de minas, bajo tierra se construyen también los museos de

Casos

Museumsinsel Masterplan, Berlín / Museumsinsel, David Chipperfield Architects, 1998-2015

Galleria di Congiunzione e Galleria lapidaria, Roma / Grande Campidoglio, Antonio Muñoz, 1939-1941; *Tabularium*, 78 a. C.

Excavaciones en la Michaeler Platz, Viena / Hofburg + MQ,

Weston Link+Playfair Project, Edimburgo / Princess Street Gardens, John Miller & Partners, 2004

Kunstbau Lenbachhaus, Munich / Kunstareal, remodelación Uwe Kiessler, 1994; *Museumsplatz*, 2002

Picture Gallery, New Canaan, Philip Johnson, 1965

Museum of African Art and the Arthur M. Sackler Gallery of Asian Art, Washington / National Mall, Jean Paul Carlhian (Shepley, Bulfinch, Richardson, and Abbott), 1987

Staatliches Museum Ägyptischer Kunst, Munich / Kunstareal, Peter Böhm, 2007-2011?

Museonder, Oterlo / De Hoge Veluwe, Van Hillo i Verschaeren, 1993

Vulcania, Saint-Ours les Roches (Auvergne), Hans Hollein, 2002

Augusteum Guggenheim Museum, Salzburg, Hans Hollein, 1989, proyecto

Museu brasileiro da Escultura, Sao Paulo / Jardim Europa, Paulo Mendes da Rocha, 1995

Sainsbury Centre for Visual Arts Crescent Wing, Norwich / University of East Anglia, Norman Foster, 1991 (edificio principal 1978, segunda ampliación 2006)

Danish Maritime Museum, Helsingør / Kulturhavn Kronborg, BIG, 2007, proyecto

Naoshima Contemporary Art Museum: Benesse House Museum, Benesse House Oval, Chichu Art Museum y Lee Ufan Museum (Fukutake Art Museum Foundation), Naoshima / Benesse Art Site, Tadao Ando, 1995, 2004, 2006

Stonehenge Visitor Centre, Wiltshire / Stonehenge, Denton Corker Marshall, 2001, proyecto en el concurso

West Kowloon Cultural District, Hong Kong / West Kowloon, Norman Foster/ Foster and Partners, 2002, proyecto

arte africano y asiático (Museum of African Art y Arthur M. Sackler Gallery of Asian Art en el National Mall, Staatliches Museum Ägyptischer Kunst en el Kunstareal), de la geología y vulcanología (Museonder en el parque nacional De Hoge Veluwe en Oterlo, Vulcania en Saint-Ours les Roches). De esta manera se consiguen la riqueza espacial de los interiores subterráneos (proyecto Augusteum Guggenheim Museum, Salzburgo) y del espacio público liberado, dinámico y multifuncional que conecta el clúster de museos y se comunica con la ciudad (semisoterrado Museu brasileiro da Escultura en San Paulo, anexo del Sainsbury Centre for Visual Arts), sin competir con el entorno histórico o natural (proyecto del Danish Maritime Museum en un muelle seco entre el castillo Kronberg y el nuevo centro cultural Kulturværftet).

Los proyectos más recientes radicalmente sotieran todos los museos del clúster, con lo que anulan el impacto visual de la arquitectura en el espacio público. Integran los museos en el paisaje natural (los museos de Tadao Ando en Naoshima, proyecto del Centro para visitantes de Stonehenge, Wiltshire) o la topografía artificial (proyecto West Kowloon/Foster en Hong Kong), renunciando en la fuerza de su idea urbanística la forma arquitectónica a favor del espacio verde y de la unidad del complejo. Al destacar la primacía absoluta de la dimensión urbanística del museo, muestran un cambio fundamental en la comprensión de la relación entre los museos y el entorno.

En la altura / *Upperworld*

Los clústeres de museos suben y se reúnen en las verticales de rascacielos y en los pasajes aéreos, enriqueciendo el entorno y la experiencia de la visita y mostrando que el clúster como espacio museístico y público debe ser considerado al menos en tres dimensiones.

Los Medici empezaron ya en el siglo XIV la subida en la altura y la mezcla de funciones del clúster de museos, ubicando sus colecciones valiosas, teatro y jardín musical en la última planta del palacio administrativo y «centro de artesanía» de los Uffizi (vol. 2, pp. 34-40). Con su elevado Corredor, Vasari anuncia de manera visionaria los *skywalks* contemporáneos (Calgary, Louisville, Grand Canyon), teleféricos, funiculares y transbordadores panorámicos (Montjuïc, Getty Center, Parque das Nações, Naoshima, WKCD/Foster), pero también los museos-puentes de Chang Yung Ho y Zaha Hadid que enfatizan la idea de conexión y la importancia de flujos. Convertido hoy él mismo también en galería de auto-retratos sobre el Ponte vecchio, el Corridoio vasariano serpentea entre el Palazzo Vecchio, los Uffizi y el Palazzo Pitti y conecta estos tres monumentos de la Florencia medicea y sus clústeres de museos en la ruta museística *Percurso del Principe*.

Durante el siglo XX, el museo adopta la lógica urbanística de la ciudad alrededor, adopta nuevas tecnologías y medios de circulación mecánica. Manhattan crece en la altura, mientras el museo sube en sus torres. El MoMA comienza en el duodécimo piso del Heckscher Building, pasa por la Rockefeller Plaza –un modelo de aglomeración vertical al cual los museos aceptan más frecuentemente apenas a finales del siglo– y se detiene en el lugar de la Rockefeller House. Allí erige su museo-clúster y se adapta a la dinámica urbana de la Milla de Museos (vol. 2, pp. 178-190) en la cual los museos hibridan

Casos

Corridoio vasariano, Firenze / Nuovi Uffizi, Giorgio Vasari, 1565

Barcelona / Montjuïc: Funicular de Montjuïc, 1929; teleférico de Barcelona (del puerto), 1931; Teleférico de Montjuïc, 1971 (2007); escaleras mecánicas y pasarelas con cintas transbordadoras, 1992

Skywalks: Calgary, Harold Hanen, 1966-69- (*Glenbow Museum – EPCOR Performing Art Center*); Louisville, los 1970 y 80 (Museum Row x Commercial Row); Grand Canyon, 2007

Los Angeles / Getty Center: tranvía futurista, Richard Meier & Partners, 1997

Lisboa / Parque das Nações: teleférico, 1998

Hong Kong / WKCD, Norman Foster, 2002, proyecto

Bridge Museum for Posters from the Cultural Revolution, Anren / Jianchuan Museum Town, Chang Yung Ho, 2003

Pabellón-puente, Zaragoza / EXPO, Zaha Hadid, 2008

MoMA, New York / Museum Mile, Philip Goodwin y Edward Durell Stone, 1939; *Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden*, Philip Johnson, 1953; Museum Tower, Cesar Pelli, 1984

Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Museum Mile, Frank Lloyd Wright, 1959; Gwathmey Siegel and Associates Architects, 1992; *Sackler Center for Arts Education + Peter B. Lewis Theater*, 2001

Museum of African Art, New York / Museum Mile, 2002

Withney Museum Expansion, OMA, New York / Museum Mile, 2002, proyecto

MAM RJ, Rio de Janeiro, Afonso Eduardo Reidt // Burle Marx, 1954-1963

MASP, Sao Paulo, Lina Bo Bardi, 1958-68

Lentos Kunstmuseum, Linz / Kulturmeile, Weber & Hofer, 1998-2003

Centre Georges Pompidou, Paris / Plateau Beaubourg, Renzo Piano & Richard Rogers, 1971-1977

Arche de la Défense, Paris, Johan Otto von Sprekelsen, 1982-1989

Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museo de arte contemporáneo), Warszawa, Snøhetta, 2006, proyecto

Mori Art Museum, Tokyo / Roppongi Hills, Richard Gluckman/ Gluckman Mayner Architects, 2003

Museum Plaza, Louisville / Museum Row, OMA / REX, 2007-

modelos y tipos, compran y venden terrenos, edificios y derechos de aire (Guggenheim Museum, Museum of African Art). En ese espíritu de mutaciones, OMA para el vecino Whitney propone una ampliación entre el icónico edificio de Breuer y las *brownstones* adyacentes no como un ala adjunto, sino como centro del complejo que en la altura une toda la ubicación³⁸ y la transforma en un contemporáneo museo-clúster espacial, tridimensional.

Acentuando el nexo didáctico y espacial de los museos con su entorno, surgen los manifiestos de la Moderna brasileña. Affonso Eduardo Reidy levanta el MAM RJ encima del parque de Burle Marx, mientras Lina Bo Bardi separa el bloque soterrado y suspendido del MASP para preservar la vista y el acceso al Belvedere Trianon. Cuatro décadas más tarde, Weber y Hofer abren en el Lentos Kunstmuseum una urbana «ventana panorámica» sobre el Danubio como emocionante vínculo visual con el centro de Linz y su Kulturmeile.

Con la misma idea, para liberar el Plateau Beaubourg y empezar el retorno de la plaza tradicional a la ciudad postmoderna, Piano y Rogers elevan los contenidos del Centro Pompidou a seis plantas y acentúan esa subida con las escaleras mecánicas que convierten este clúster-contenedor en el mirador de la París vieja. Sobre la París nueva hoy también dominan los museos,³⁹ en la cota 110, agrupados en la «piedra clave» del Gran Arco de la Défense.

El proyecto de Snøhetta para el Museo de arte contemporáneo de Varsovia confirma de la misma manera que no solamente un clúster de museos, sino también un museo-clúster puede ser conglomerado de espacios en la superficie, en la altura y bajo tierra, incorporando de una manera potente las visiones situacionistas en la visión tridimensional del museo del siglo XXI.

³⁸ OMA: "Withney Museum Expansion, USA, New York, 2002", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=724&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

³⁹ el Musée de l'Informatique (2008) y el nuevo Musée du jeu vidéo (2010)

En este paso del planeamiento bidimensionales y del campus monofuncional a la dinámica mezcla urbana y clúster espacial, el Roppongi Art Triangle en Tokio⁴⁰ a tres cotas diferentes junta tres nuevos museos capitales como *reperes* culturales en el conglomerado vertical de vivienda, negocio, shopping, ocio, arte y diseño. La Museum Plaza en Louisville (vol. 2, pp. 152-156) progresa esta tendencia, levantando no solamente el museo, sino todo un centro urbano y su espacio (semi)público en un mirador espectacular 60 m sobre la tierra.

Igual que las torres de oficinas sugieren el poder en el mundo de negocios, esta ascensión del museo simboliza la creciente importancia, impacto y poder de la cultura en la ciudad contemporánea. Evocando las estructuras de la *Ville spatiale* y de la Nueva Babilonia, el clúster de museos se eleva sobre la ciudad utilitaria e histórica, para la cual se vincula creando en la superficie el espacio público para su exteriorización, mientras que en la altura introduce la tercera dimensión del espacio público, multiplicándolo de manera neo-futurista.

⁴⁰ National Art Center (Kisho Kurokawa), Suntoru Museum of Art (Kengo Kuma) y Mori Art Museum (Richard Gluckman/ Gluckman Mayner Architects)

La unión bajo la cubierta

El urbanismo del clúster de museos se destaca incluso a través de la cubierta. La marquesina de Niemeyer conecta los museos y pabellones del Parque Ibirapuera (vol. 2, p. 330), dirige los flujos y protege las actividades al aire libre del sol y de las lluvias tropicales durante todo el año. Revolucionariamente anuncia el techo como elemento simbólico y funcional que conecta el clúster de museos, recordando a los pórticos de los Uffizi e invocando la idea de Glissand sobre la protección que ofrece el archipiélago.

Sobre los patios del Louvre (vol. 2, pp. 101-108) y del British Museum (vol. 2, pp. 169-175) empieza una oleada de las cubiertas de vidrio en todas las formas que se convierten en un modo habitual de unir diferentes alas de museos-clústeres, dándoles una nueva funcionalidad, mayor superficie y visibilidad. Los nuevos ejemplos, como la cubierta del Giardino romano de los Museos capitolinos (vol. 2, pp. 29-33) y del Centre Pompidou-Metz, innovan la solución adaptándose a las locales condiciones climáticas. La gran pérgola fotovoltaica sobre el Fórum en Barcelona crea la energía eléctrica y multiplica las capacidades generadoras de los clústeres de museos, añadiendo a los temas de sostenibilidad social, cultural y urbanística también la ecológica.

Más que un elemento formal o técnico, la cubierta es la fuerza unificadora del clúster, con un poderoso potencial estético, de identidad y de cohesión, y desde ahora también didáctico. En homenaje a la Crystal Palace, Rogers propone en 1994 una enorme cubierta ondulante para dar la «expresión arquitectónica unificada a los edificios dispares»⁴¹ del Southbank Center en Londres (vol. 2, pp. 68-78), triplicando la superficie útil para nuevos e informales espacios escénicos y

Casos

Grande Marquise e Museo de Arte Moderna, Sao Paulo / Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer, 1954 (museo instalado en 1968)

Museo-teatro Dali, Figueras, Emilio Pérez Piñero, 1974

Sainsbury Centre for the Visual Arts, Norwich / University of East Anglia, Norman Foster, 1978

Grand Louvre: Pyramide du Louvre y patios del ala Richelieu, Paris / Grand Louvre, Ieoh Ming Pei, 1981-87-93

Great Court at the British Museum, London / London Museum Mile / British Museum, Norman Foster, 2000

Giardino romano / Sala Marco Aurelio dei Musei capitolini, Roma / Grande Campidoglio, Carlo Aymonino, 2005

Centre Pompidou-Metz, Metz / Parc de la Seille, Shigeru Ban Architects Europe, 2010

Esplanada Forum i Pergola Fotovoltaica, Barcelona / Fórum, Elías Torres & Martínez Lapeña, 2004

California Academy of Sciences, San Francisco / Golden Gate Park, Renzo Piano Workshop, 2008

South Bank, Londres / Southbank-Bankside, Richard Rogers Partnership, 1994, proyecto

Ampliacion Museo nacional de Arte Reina Sofia, Madrid / Paseo del Arte, Jean Nouvel, 2006

LACMA, Los Angeles / Miracle Mile, Rem Koolhaas/OMA, 2001, proyecto

Ampliacion del IVAM, Valencia/Jardin del Turia, Sanaa, 2004-

Louvre Abu Dhabi, Abu Dhabi / Saadiyat Island, Jean Nouvel, 2007-

Serpentine Gallery Pavillion, London / Hyde Park-Exposition Road, Sanaa, 2009

West Kowloon Cultural District, Hong Kong / West Kowloon, Norman Foster / Foster and Partners, 2002, proyecto

⁴¹ Richard Rogers Partnership: "South Bank, Londres, 1994", memoria del proyecto. En línea: http://www.rsh-p.com/work/masterplans/south_bank (Consulta: 20/08/2009)

comerciales con los cuales se abre a la ciudad y a un público más amplio. Las frágiles membranas de vidrio Jean Nouvel las transforma en Madrid en un fuerte elemento urbanístico que une varios cuerpos arquitectónicos del museo-clúster del Reina Sofía y señala su presencia en la ciudad, coronando incluso literalmente, con la cubierta, el Paseo del Arte (vol. 2, pp. 120-129). Renzo Piano desarrolla este tema más allá y reúne los componentes del clúster de la Academia de Ciencias de California bajo una cubierta verde, ondulada a modo de la topografía de San Francisco, que se integra en el Golden Gate Park como herramienta educativa que llama a un cambio en la cultura.

Las visiones futuristas e investigaciones estructurales de los 60 reinterpretan la cubierta de vidrio decimonónica con nuevas geometrías, materiales y escalas.⁴² Se realizan en la cúpula geodésica del Museo-teatro Dalí en Figueras que reúne las ruinas de un teatro incendiado en una obra de arte surrealista. La idea del clúster como museo-contenedor de los 70 a la gran cubierta le da la flexibilidad, versatilidad y forma de un «elegante hangar de aviones»⁴³ del Sainsbury Centre for the Visual Arts (vol. 2, p. 91). Hoy se traducen en una nueva serie de megacubiertas y umbráculos para micro-ciudades de museos en Los Ángeles (proyecto LACMA/OMA, vol.2, pp. 396-397), San Francisco, Valencia (IVAM; vol. 2, pp. 281-289) y Abu Dabi (Louvre; vol. 2, pp. 135-141), que cambian en la escala, forma y materialización, proporcionando como elemento urbanístico un microclima sofisticado y controlado a los espacios cubiertos, y la cohesión, el impacto visual y sentido del lugar a los museos del clúster.

⁴² Las cubiertas de vidrio todavía reutilizan las ideas de Shukhov del final del siglo XIX, cuyo concepto Fuller y Otto desde la mitad del siglo XX exploran y extienden a nuevos modelos.

⁴³ Rybczynski, Witold: "In Praise of the Anti-Icon. Architecture that succeeds without showing off." *Slate Magazine, Architecture: What we build*. Oct. 3, 2007, <http://www.slate.com/id/2175080/slideshow/2175158/fs/0/entry/2175154/> (Consulta: 22/08/2009)

Las cubiertas conectan en clústeres también los teatros y auditorios. Quizás la cubierta más famosa del siglo XX, la cascara de la Opera de Sídney, reúne siete salas y diez instituciones residentes; Piano multiplica esta arquitectura de cubiertas en el Parco della Musica en Flaminio, mientras Frank Gehry en 2001 propone un cobertizo enorme para la plaza central del Lincoln Center en Nueva York. En el mundo teatral esta tendencia la epitomiza el Gran teatro nacional en Pekín de Paul Andreu como nuevo icono nacional para el nuevo milenio que bajo una ultramoderna cúpula gigante de vidrio une tres teatros en un teatro-clúster.

La idea de acoplamiento se trasmite a todas escalas, de los pabellones a los clústeres enteros, de la arquitectura efímera al urbanismo y la topografía. Retomando la idea de Niemeyer, Sanaa prolonga el uso del espacio público y de la Serpentine Gallery misma bajo su pabellón (2009) como «equivalente arquitectónico de un paseo en el parque»⁴⁴ que abraza la ciudad, la naturaleza y los visitantes –y la idea de la *dérive*–. Norman Foster en el proyecto no ejecutado para West Kowloon Cultural District (vol. 2, pp. 146-151) lleva la cubierta a nivel topográfico, creando la estructura aerodinámica de un gran cobertizo permeable, como elemento que une la multitud de funciones del distrito cultural en un nuevo símbolo de Hong Kong. Estos «firmamentos» de todas las dimensiones y formas convierten parques y plazas de museos en «las mejores salas de estar» de las ciudades alrededor del mundo, intensifican y multiplican sus significados, usos y relación con la ciudad, dando también a la quinta fachada una extraordinaria importancia urbanística.

Casos

Sydney Operahouse, Sydney / Macquarie Street
Jorn Utzon, 1973

Parco della Musica, Roma / Flaminio, Renzo Piano,
2002

Lincoln Center Plaza, New York / Lincoln Center,
Frank Gehry, 2001, proyecto de renovación

Gran teatro nacional (國家大劇院), Beijing / Plaza de
Tian'anmen, Paul Andreu, 2007

⁴⁴ Glancey, Jonathan: "Sanaa's summer pavilion brings sunshine to the Serpentine"; *The Guardian*, 9 July 2009, p. 19, Arts section

Edificio del museo como espacio público

Uniendo estas tendencias de conexión del clúster de museos, los museos construyen una nueva topografía urbana. En su metamorfosis de arquitectura a paisaje acentúan la dimensión pública y la continuidad del espacio común del clúster que se prolonga a nuevas formas direccionales y todas las formas culturales.

Sobre la cubierta ahora también se camina, ella también se convierte en espacio público. La imponente escalera del museo tradicional crece en la volumetría de los edificios públicos culturales que suprime los límites entre los planes (horizontal-vertical), la arquitectura y el paisaje. Esta nueva anti-arquitectura, arquitectura topográfica, es la heredera de la terraza-jardín corbusieriano-malapartiana y de las olas expresivas y la visión paisajística de la ciudad de Scharoun (vol. 2, pp. 81-90). Permite el uso del edificio cultural de dos formas, dentro y por fuera, abriéndolo a diferentes públicos y maneras de apropiación. Deselitiza el museo en la interacción con el público a diferentes niveles –de altura y de significado– en una nueva, humilde y accesible «Nueva monumentalidad» de esta infraestructura cultural abierta y flexible.

En Beaubourg la escalera se vuelve mecánica y convierte la fachada en espacio público, en la calle y el mirador de París. En Nemo la escalera sube como cubierta, convirtiendo el museo en la plaza firme sobre la «plaza azul» del Oosterdok que presenta una nueva perspectiva a la ciudad. El proyecto de PLOT en el concurso para el Stavanger Concert Hall sigue esta tendencia, dando a la gran escalinata la transparencia y líneas suaves de un auditorio natural que borran el límite entre el edificio y espacio público y entre el interior y el exterior.

Casos

Centre Georges Pompidou, Paris / Plateau Boubourg, Renzo Piano & Richard Rogers, 1971-1977

Nemo, Amsterdam / Oosterdok, Renzo Piano, 1997

Stavanger Concert Hall, Stavanger, PLOT, 2003, proyecto

Palais Omnisports de Paris-Bercy, Paris / Rive droite, Andrault et Parat, 1983

Bibliotheek Technische Universiteit Delft, Delft / Technische Universiteit Delft, Mecanoo, 1998

West Kowloon Cultural District, Hong Kong / West Kowloon, Norman Foster/ Foster and Partners, 2002, proyecto

Cidade da cultura, Santiago de Compostela / Cidade da cultura, Peter Eisenman, 2011?

Ópera y ballet nacional de Noruega, Oslo / Bjørvika, Snøhetta, 2008

Philharmonie de Paris, Paris / La Villette. Jean Nouvel, concurso 2007, planeado 2012

Burnham Pavilion, Chicago / Millenium Park, UN studio, 2009

PACCAR Pavilion, Seattle / Seattle Art Museum Olympic Sculpture Park, Weiss/Manfredi, 2007

Scottish Pavilion, Venezia, Gareth Hoskins Architects, 2008

TKTS, New York / Times Square, Choi Ropiha, Perkins Eastman, PKSB Architects, 2008

Tourist Orientation Center, Inner Mongolia / Dalinor National Natural Reserve, Yung Ho Chang / Atelier Feichang Jianzhu, 2005

Sheikh Zayed National Museum, Abu Dabhi / Saadiyat Island Cultural District, Snøhetta, proyecto 2009

El Palais Omnisports de Paris-Bercy en un acto de humildad y de devolver a la comunidad se convierte de un palacio imponente en colina urbana de céspedes verdes en la orilla cultural del Sena. La Bibliotheek Technische Universiteit Delft devuelve del mismo modo el terreno a la zona universitaria, creando una pendiente en la planicie holandesa, propicia para diversas actividades: estudio y descanso bajo el sol, bajar con la bicicleta en la lluvia o con snowboard en la nieve. Con ello muestra que otras instituciones de cultura y educación también pueden –y deberían– tener este carácter accesible, lúdico y alegre y múltiples potenciales en su urbanismo. El uso creativo del espacio también se intensifica: el botánico Patric Blanc ese potencial de la quinta fachada trasladada a las paredes ciegas, las cuales transforma en jardines verticales del CaixaForum en Madrid, Musée du Quai Branly en París y Museo del siglo XXI en Kanazava.

Este paisaje artificial friedmaniano cambia como respuesta al lugar del museo, completando y acentuando su entorno urbano o natural. Una plaza ondulada como dunas del desierto integra los tres pabellones del Museo nacional del Jeque Zayed en la propuesta de concurso de Snøhetta, protegiendo del sol y ardor sus accesos y plazas de entrada. Norman Foster prácticamente aniquila la presencia de la arquitectura del West Kowloon Cultural District, reduciéndola a un gesto topográfico del parque tropical en fuerte contraste con la alta densidad urbana de Hong Kong y creando un lugar en servicio múltiple y multicapa a la ciudad. La Cidade da cultura de Santiago de Compostela abandona la geometría rectilínea y toma la fuerza tectónica que a todo el complejo inmenso da «las formas de pliegues geológicos, casi indistinto del paisaje ondulado»; llega a ser «[m]ás una obra de *Land Art* que de arquitectura»,⁴⁵ como Richard Ingersoll poéticamente describe la preponderancia del urbanismo en el proyecto del museo, la cual esta tesis explícitamente comprueba.

⁴⁵ Ingersoll, Richard: “‘Metamorph’, or from the belly of the whale”, *ARCH'IT Esposizioni*, 19 sept 2004, <http://architettura.supereva.com/esposizioni/20040919/index.htm> (Consulta: 30/08/2009)

La nueva Ópera y ballet nacional de Noruega en Oslo acentúa el encuentro como su elemento esencial: el encuentro de la gente, de la ciudad y del fiordo, de la urbanidad y del paisaje, de la arquitectura y de la topografía. Este iceberg que se puede tocar y sobre el cual se puede subir, acerca la opera a la gente emitiendo la idea de la comunidad, accesibilidad y propiedad común. Constituye un lugar que se mira y del cual se mira,⁴⁶ donde se socializa, toma el sol, baña o patina, un paraíso para los skaters y auditorio abierto para los amantes de la música, en el núcleo gravitacional del futuro clúster cultural de Bjørvika. La Filarmónica parisina de Jean Nouvel, como futuro icono cultural del parque de museos de La Villette, manifiesta y confirma este cambio en la aproximación a la ciudad contemporánea que crea una nueva arquitectura, urbanismo y monumentalidad de bienvenida. La importancia de una visión integral, «paisajística» de la ciudad se refleja en la arquitectura de museos, en la cual claramente domina la dimensión urbanística y la idea del museo como espacio público urbano, y en su urbanismo, el cual organiza la museografía, arquitectura, el espacio público, el verde, la topografía y la infraestructura en campos urbanos y los funde en el nuevo paisaje cultural.

La tesis muestra el fuerte impacto de la idea del clúster de museos como multi-lugar incluso en una escala mucho más pequeña de los recientes pabellones multifuncionales ligados para las instituciones y clústeres culturales. Como activadores urbanos, invitan a explorar el espacio multidireccional y abren nuevas vistas y escenarios de encuentro, variando desde los pabellones efímeros esculturales (Burnham Pavilion, 2009), hasta las galerías expositivas (PACCAR Pavilion, Seattle), tiendas e info-puntos ingeniosos. El pabellón escocés en la Bienal de arquitectura de Venecia en 2008 consigue unir en sí un

⁴⁶ Kjetil Trædal Thorsen, Tarald Lundevall y Craig Dykers en Nikolić, Mila: "Raspevana Snøhetta", Beograd: *KVART magazin*, jun 2009, p. 42

mirador, un nuevo espacio público, un espacio de debate y un escenario, trascendiendo la plaza delante de la estación ferroviaria Santa Lucia en plaza cultural. La tienda TKTS que vende entradas para los teatros del Times Square se convierte en contrapunto luminoso a sus reclamos publicitarios de neón y en auditorio para observar el espectáculo urbano, intensificando espacio y contemporanizando este punto emblemático de Nueva York con nuevas posibilidades de uso y de encuentro.

A través de estos ejemplos se confirma la primacía de la dimensión urbanística del museo, y el clúster de museos se define como manifiesto urbanístico de la ciudad contemporánea: como multi-lugar –lugar de múltiples usos y niveles espaciales, lugar para diferentes usuarios y culturas–, abierto, dinámico e intenso, que encarna los sueños de urbanismo espacial y paisaje artificial de Yona Friedman y de Constant Nieuwenhuys.

Clúster de museos como nuevo manifiesto urbanístico

La variedad de escalas en la que sucede la maximización del uso de los clústeres de museos borra los límites entre el urbanismo, el paisajismo, la arquitectura, la museografía y el diseño. Hoy en día los domina una amplia visión urbana, que despierta las ideas de urbanismo unitario como *Gesamtkunstwerk* situacionista. Esa visión urbana del clúster de museos está cambiando y ampliando el concepto y usos del espacio público, pero también la comprensión de la arquitectura del museo: con fachadas cambiantes y vivas, con nuevas formas arquitectónicas que se funden en ese espacio público tridimensional, y con sutiles intervenciones arquitectónicas que vitalizan los centros históricos de Florencia y Venecia con su «sublime transitoriedad».⁴⁷ Entendida como instalación contemporánea, cambiante por otros proyectos delicados, esa arquitectura alterable inequívocamente se vincula con las ideas arquitectura móvil de Yona Friedman. También a través de este nuevo vocabulario arquitectónico el clúster de museos reactualiza las ideas de Geddes sobre la «vida como un proceso perpetuo de renovación»⁴⁸ y establece las conexiones entre el *locus genii* y la Nueva Babilonia con su continua recreación del entorno urbano, recreación Mumfordiana del espacio para nuevos modelos de la monumentalidad. Demuestra que el carácter reprogramable y flexible del clúster de museos como nexo entre diferentes paradigmas hoy trae el espíritu contemporáneo y crea las condiciones nuevas para la lectura del contenido museístico, pero también de la ciudad y de las teorías, visiones y utopías urbanísticas.

⁴⁷ Marzano, Paolo: "Architetture 'sottili' per Firenze, pensiamoci", Roma: *diario – quotidiano di architettura* (Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e provincia) 04/10/2004. En línea: <http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=6277> (Consulta: 26/12/2008)

⁴⁸ Welter, Volker M. en Boyd Whyte, Iain: *Modernism and the Spirit of the City*, London: Routledge, 2003, p. 46

Paradigma del nuevo clúster de museos

El proyecto del West Kowloon Cultural District en Hong Kong de Sir Norman Foster / Foster + Partners (vol. 2, pp. 146-151) sintetiza una serie de tendencias importantes en el desarrollo contemporáneo del clúster de museos. Radical en su fuerza y simplicidad, reduce la arquitectura de museos a la topografía y acentúa la importancia del lugar, de las conexiones y de la movilización de la cultura y de espacio, creando, al menos sobre el papel, el paradigma del nuevo clúster de museos.

Hong Kong es un puerto importante, y como tantas otras ciudades sobre el agua redescubre y recupera sus zonas de industria y de transporte ligadas antiguamente para la actividad portuaria. La transformación de su *waterfront* en la orilla cultural empieza en los 80 con la construcción del Hong Kong Cultural Center en el lugar de la antigua estación ferroviaria Kowloon. Continúa con la transformación de la Western Kowloon Reclamation, una zona industrial moribunda en el corazón del Victoria Harbour, en el proyecto cultural más ambicioso de los 2000. Compuesto de cuatro museos gigantescos, un centro de exposición de arte, cuatro grandes auditorios y teatros, una escuela de arte y diseño y diferentes escenarios, plazas y anfiteatros para eventos de cultura y entretenimiento, este clúster se planea en 40 ha de un parque tropical.

El West Kowloon Culture District representa un instrumento de reposición y *rebranding*, del cual se espera que desarrolle el turismo cultural, abra nuevos trabajos y facilite la participación en la futura prosperidad de China. Para crear esta nueva imagen cultural de Hong Kong y de su famoso puerto se necesitaba un proyecto de gran impacto internacional. La propuesta de Sir Norman Foster gana el concurso en 2001 con una visión del jardín de ocio que integra el conjunto cultural bajo una atrevida cubierta de vidrio, larga casi 1,5 km y de superficie de 25 ha, dotando la ciudad no de un icono arquitectónico, sino urbanístico.

Al programa radical Foster da una respuesta radical. Resuelve el clúster con un gesto topográfico, casi anti-arquitectónico, de esa cubierta ondulante que corresponde con la fuerza de la masa horizontal del mar, en contraste con la verticalidad de la nueva urbanización. El tercer elemento dominante y unificador es el verde, generosamente planeado en 70% del nivel superior del esquema,⁴⁹ como extensión de la topografía natural de la península y continuación del Kowloon Park, tan necesitada en esta ciudad sobrepoblada.

Desarrollado alrededor de dos ejes –del eje comercial longitudinal que lo vincula con la nueva área residencial y del eje cultural en la parte más destacada de la península que simboliza la entrada en el Victoria Harbour–, el parque genera un sistema de espacios públicos y forma una terraza urbana con vistas a Hong Kong. Las torres residenciales de la Unión Square, en el lado norte del sitio, continúan el patrón urbano existente creando un borde permeable hacia esta nueva orilla cultural y su extenso cinturón verde.

La arquitectura de las instituciones culturales está encajada subterráneamente para aumentar el espacio público abierto, reducida a las bóvedas de vidrio visibles solamente del parque y subordinada a la unión del gesto urbanístico. De esta manera muy claramente se demuestra la extrema importancia del lugar –el lugar público– para el museo.

El lugar lo destacan también las marinas del WKCD. Se planean como una actividad comercial y activo que aumenta el valor y la funcionalidad del barrio residencial de la Union Square, pero ante todo como un elemento urbanístico que revive el espíritu de la Victoria Harbour, la vida sobre el agua y un paisaje urbano dinámico, siempre cambiante. Ellas acentúan la importancia de West Kowloon como nudo intermodal de transporte (proyecto Aedas, 2010), donde el

⁴⁹ Foster + Partners: "West Kowloon Cultural District", Kowloon, Hong Kong, 2002, Co-architects: Rocco Design Limited, <http://www.fosterandpartners.com/Projects/1156/Default.aspx> (Consulta: 25/08/2007); Chan: "West Kowloon Reclamation Competition", 2003

Western Harbour Tunnel conecta las márgenes del estrecho, y la ferrovía rápida hacia China, un helipuerto y el embarcadero para ferries facilitan acceso y flujos humanos desde la tierra firme, desde el aire y por el agua.

Múltiples funciones de West Kowloon solamente empiezan con el transporte y alrededor del núcleo cultural incluyen en su programa la educación, vivienda, ocio y comercio. Y el negocio, por supuesto: el desarrollo del clúster está ligado a un desarrollo inmobiliario imponente y muy lucrativo. La estructura aerodinámica del gran cobertizo permeable, como nuevo símbolo de la ciudad, une esta multiplicidad de funciones y crea el microclima sofisticado y controlado que permite el uso de los espacios públicos al aire «libre» a lo largo del año. El proyecto de Foster cambia la escala de las ya habituales cubiertas sobre los patios y plazas de museos, llevando al extremo incluso la nueva serie de mega-cubiertas / umbráculos de Valencia y Abu Dabi.

Aunque aún no realizado, el proyecto del West Kowloon Cultural District merece gran atención. Indica numerosas dilemas y problemas en la construcción financiera y cultural con los cuales se enfrentan las operaciones de esta magnitud y transcendencia, la importancia del momento y las oportunidades desperdiciadas. Los pasados diez años, sin embargo, resolvieron definitivamente el mayor dilema y confirmaron que Hong Kong necesita este clúster cultural gigante. Los proyectos seleccionados en la última ronda del concurso nuevo, que incluye la vivienda también en el parque mismo, las respuestas y enfoques diferentes apoyan la tesis sobre el clúster de museos como manifiesto urbanístico.

La primera propuesta de Foster afirma el clúster de museos como multi-lugar y con las proporciones heroicas traslada el espectáculo de arquitectura en espectáculo de urbanismo. La idea de la gran cubierta ahora se abandona, pero el paseo, el parque y el paisaje se conservan como telón de fondo que resalta la

silueta icónica y cualidades urbanísticas de Hong Kong. El número de instituciones culturales crece, la educación recibe un papel prominente, y las barreras sociales y físicas se disuelven. El proyecto de OMA destaca delicadamente la accesibilidad y el lugar a través de la fragmentación y porosidad de un «clúster de clústeres» que revaloriza la vida tradicional del barrio urbano de Hong Kong. Las conexiones que este proyecto enfatiza son programáticas. Prevé una contraofensiva y reanimación de Kowloon «con las sucursales del WKCD –las galerías, estudios, talleres, espacios para ensayos teatrales»⁵⁰– y su fusión en una comunidad dinámica y heterogénea. Rocco Design Architects proponen la integración de tres capas urbanas –vivienda, cultura y verde– a través de las cubiertas y terrazas verdes, insistiendo en el espacio público tridimensional, en el arte público y en la participación pública. Con ellos construyen un flexible marco público que permite un crecimiento gradual, los cambios y lo impredecible, la simultaneidad y la vitalidad; crean un «campo cultural-urbano sin obstáculos que garantiza la fluidez y conectividad. La conectividad entre las formas de arte, entre la vida y la cultura, espacio y movimiento, dentro y fuera, el arte y la comunidad, Hong Kong, China del Sur y el extranjero.»⁵¹ A través las aproximaciones diferentes, a través del contraste y la fusión, estos proyectos destacan la importancia de la accesibilidad y de las conexiones y el valor del espacio público y de la vida pública, previendo la multiplicidad de usos, significados, flujos y públicos con los cuales el clúster de museos manifiesta las aspiraciones y necesidades de la ciudad contemporánea.

⁵⁰ OMA: “West Kowloon Cultural District, Hong Kong, 2009”, memoria del proyecto. En línea. http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=1187&Itemid=10 (Consulta: septiembre 2010)

⁵¹ Rocco Design Architects en DEZEEN: “West Kowloon Cultural District by Rocco Design Architects”, 25/08/2010. En línea: <http://www.dezeen.com/2010/08/25/west-kowloon-cultural-district-by-rocco-design-architects/> (Consulta: 11/11/2010)

Más allá de los clústeres de museos: Romper las murallas

Las nuevas tendencias, como lo demuestran los ejemplos, no están limitadas a los clústeres de museos. El Lincoln Center en los años 60 se convirtió en manifiesto de arquitectura y urbanismo moderno, como contrapunto teatral y musical de los clústeres de museos, y inició una explosión de centros culturales en los Estados Unidos. El proyecto actual para rediseño de sus espacios públicos e *infoscape* por el estudio Diller Scofidio + Renfro (2006-2010) suma las ideas sobre la movilización y apertura de los clústeres de museos. Prevé un gran cambio en el carácter de este cluster con el objetivo claro de abrirse hacia el entorno urbano y un público más joven y más amplio, dar la bienvenida y ser más accesible física y mentalmente. O, como lo dice Joseph W. Polisi, el presidente del Juilliard, «romper las murallas del Lincoln Center».⁵²

La nueva «escalera electrónica» e *InfoBlades*, un enorme *billboard* digital a lo largo de la 65th Street, aumentan la cantidad de las informaciones visuales y el nivel «energético» del clúster; nuevos juegos acuáticos en la fuente central, iluminación, pavimentación e identidad gráfica actualizan y dinamizan la comunicación; mientras el bosque y césped elevados sobre el nuevo restaurante mueven el espacio público y devuelven un trozo de la naturaleza a la ciudad híperviolada. La combinación de la arquitectura original brutalista y de la nueva transparencia y fluidez enfatiza la vitalidad del Centro y demuestra que los cambios cíclicos dan «el vigor, la fuerza y la continua importancia cultural»⁵³ a los clústeres de cultura. El espectáculo se extiende de las salas a los hasta ahora mudos espacios públicos; el campus se «gira al revés», reorienta hacia fuera y define el nuevo manifiesto urbanístico como espacio público cultural abierto, poroso y extrovertido, dinámico y digitalizado.

⁵² Pogrebin, Robin: "On 65th Street, Glimpsing Lincoln Center's Future". *The New York Times*, August 17, 2006, p. E1, New York edition

⁵³ The New York Times Editorial: "Lincoln Center, New and Improved", *The New York Times*, May 13, 2009, p. A32, New York edition; Diller Scofidio + Renfro: "Lincoln Center Public Spaces and Infoscape", 2009.

Clúster de museos como espacio público

«Si el siglo XX fue dedicado a los edificios, el XXI será sobre los espacios entre ellos.»

Christopher Hume, crítico de arquitectura de *Toronto Star*

Los ejemplos analizados indican claramente los cambios y movimientos en el clúster de museos como manifiesto urbanístico de la ciudad de conocimiento, de difusión y movilización de cultura. Esos cambios son manifestación física de la búsqueda de identidad y visibilidad de los clústeres y de la intención de maximizar el uso y la presencia de los museos en la ciudad. La forma urbana y el espacio público obtienen nuevas funciones y significados, redefiniendo la esfera pública.

Las actividades vivas y cambios en el clúster de museos convergen en el espacio público y lo destacan. En el espacio público se lleva a cabo la exteriorización de los museos, el clúster se conecta y mueve en todas las direcciones y sentidos multiplicando el espacio público; la forma arquitectónica se convierte en espacio público. Ya Beaubourg crea este nuevo lugar urbano. Con la decisión de liberar la mitad de la parcela para una plaza pública crea para sí una conexión con la vida pública de la ciudad, crea el espacio para la expansión, permite la exteriorización de sus contenidos y programas. Una plaza urbana la crea también en el interior –permite a la ciudad que entre y amplíese a su Forum–. El espacio público crea también sobre el objeto, convirtiendo la fachada en extensión de los flujos la calle y la cubierta en mirador de París. Y a este espacio público horizontal, vertical y diagonal da un lugar central en el clúster cultural que él mismo forma.

La importancia del espacio público en el clúster de museos llega a ser tan grande, que incluso la arquitectura de museos se convierte sólo en un elemento activo suyo. Exteriorizándose en el espacio público, enterrándose bajo la tierra, subiendo en la altura, reuniendo y protegiéndose bajo las cubiertas, construyendo la nueva topografía, los museos revalorizan y enfatizan el espacio

público en el clúster como su punto de gravedad, como su espacio principal de ampliación de significados, mensajes, informaciones, funciones y públicos. El clúster de museos a través del espacio público conforma su espacio de ampliación y difusión. En él se reflejan y refractan todas las relaciones que establece con la ciudad y todas las formas de apertura, en él se capta y difunde la contemporaneidad, a través de él se propagan la cultura, el conocimiento y la calidad para la ciudad.

La riqueza del espacio público depende básicamente de las formas de que la gente lo apropia e identificase con él.⁵⁴ Las formas arquitectónicas y los gestos urbanísticos no pueden producirlas mecánicamente. Pero, los clústeres de museos, sus contenidos y actividades tienen la capacidad de condensar el espíritu de la ciudad, de la creatividad y de la contemporaneidad, y de convertir la infraestructura cultural en marco para la innovación, para nuevas situaciones y experiencias culturales y urbanas, para «una vida impredecible y siempre cambiante».⁵⁵ Así el clúster nace como lugar público, lugar del espíritu, lugar de la vida, con la presencia de museos y con la presencia humana; se cambia en la interacción del espacio y del hombre, en una esencia de la cultura de Nueva Babilonia donde se unen el pensamiento crítico, la creación y el juego, donde el hombre a la vez es *homo sapiens*, *homo faber* y *homo ludens*.

El clúster de museos, igual que el museo tradicional, ofrece el sistema, la organización y el orden, pero, igual que el *delirious museum* de Calum Storrie,⁵⁶ tiene potencial para lo espontáneo, sorprendente y vital en su espacio urbano. A través de las nuevas experiencias y situaciones los clústeres de museos ofrecen a la gente la posibilidad para aceptar y cambiar este espacio y para intensificar la relación con su patrimonio cultural en el museo y en la ciudad.

⁵⁴ F. Wasserman en: Genard, Jean-Louis: *Synthèse du séminaire "Le Mont des Arts comme Espace Public: Vers de nouvelles interactions entre les équipements scientifiques ou culturels, les usagers du site et la ville"*, Série: Mont des Arts, Bruxelles: Fondation Roi Bauduin, 2001. p. 9

⁵⁵ Wigley, Mark: *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 29. La idea de la estructura espacial como marco proviene de los Smithsons. Smithson, Alison and Peter: *Human Assosiation*, p. 44, citado en Wigley, Mark: *Constant's New Babylon*, 1998, p. 29

⁵⁶ Storrie, Calum: *The Delirious Museum. A Journey from the Louvre to Las Vegas*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2006

El espacio público del clúster de museos, dentro y fuera de los museos, es la zona de contacto de los museos en el clúster y entre los museos y la ciudad. Se convierte en lugar de bienvenida y de identidad, el lugar de acontecimiento y atracción –de nuevos visitantes, instituciones y actividades–, el lugar de encuentro –con la gente, el contenido, la arquitectura y los espacios del clúster–, construyendo la base para la conversión del museo en centro de la comunidad. Allí se establece la «conexión entre la comunidad y el individuo, entre las instituciones y la ciudad» y «conecta el arte con la vida».⁵⁷ El poder integrador y mediador del espacio público matiza el potencial del clúster de museos de renovar el concepto de colectividad y del placer compartido y convertirse en la fuerza cohesiva de la ciudad contemporánea.

El espacio público actúa como conexión entre los museos y la ciudad, entre diferentes públicos y ambientes. A través del espacio público el clúster de museos se conecta también con otras funciones de la ciudad, con otras tramas y clústeres, zonas y redes. En la ciudad en red, como su superposición de diferentes clústeres y redes, los espacios públicos y la infraestructura cultural sirven como nodos de encuentro que organizan las partículas en un todo. La necesidad de diferenciar en los análisis de los casos el clúster «interior» y «exterior» (Uffizi, Grand Louvre, Paseo del Prado, Museum Mile, National Mall, etc.) y la mezcla funcional «interior» y «exterior» (vol. 2, p. 308), subraya el papel del clúster de museos como medio entre el museo y la ciudad, entre el micro- y macro-urbanismo; su papel de «intercambiador»⁵⁸ entre diferentes relaciones y dinámicas urbanas y diferentes lógicas espaciales, y entre diferentes modos de

⁵⁷ Kathy Halbreich: “Walker Art Center”, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | ABMB04 | Architecture for Art, 2004, p. 118; Mimi Gardner Gates, since 1994 the Director of the Seattle Art Museum, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | ABMB05 | Public/Private, 2005, p. 148; Hans Ulrich Obrist: *Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008* (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2004-2008: ABC | ABMB04 | Architecture for Art, 2004, p. 128; OMA: “Très grande bibliothèque, France, Paris, 1998”, memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=116 &Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

⁵⁸ Ya Ildefonso Cerdá dice “La ciudad no es más que un sistema más o menos imperfecto de intercambiadores que se encuentra a su paso a la gran vialidad universal”, Cerdá, Ildefonso: *Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid: Imprenta Española, 1867. Reeditado por el Instituto de Estudios Fiscales, 1968-1971

pensar y aprender: este espacio «intermodal» tiene el poder de crear lugares y flujos y el poder de ligar lugares y flujos.

Reuniendo diferentes museos y colecciones, diferentes ideas de lo público y de lo urbano, los clústeres y las rutas de museos crean coherentes narrativas urbanas e históricas que cambian nuestra percepción, experiencia y comprensión de la ciudad, de los museos y de su contenido. A través del clúster, los museos se posicionan para su importancia y vitalidad en el siglo XXI. Pero, volviendo a sus orígenes y misión de educación e (in)formación pública, redefinen también nuestra comprensión del espacio público,⁵⁹ de sus papeles y responsabilidades en el nuevo siglo. Una de las conclusiones más importantes de toda esta investigación voluminosa es que a través del clúster de museos su espacio público se convierte en espacio de información, cultura y educación. El crea condiciones para la interacción interpersonal, aceptada ya axiomáticamente, y con la ciudad y sus valores, con su didáctica simbólica, objetual y espacial –con su estructura y modelos históricos y con el arte, ciencia, técnica e historia que salen en este espacio en la exteriorización del museo–, dando a su aspecto urbanístico la importancia crucial.

El clúster de museos así redefine el concepto de esfera pública, confirmando la tesis de Castells sobre su traslado desde las instituciones hacia el espacio público, «más allá de Habermas y hacia Kevin Lynch».⁶⁰ Este traslado explica la aspiración de los museos para convertirse en espacio público, dentro y por fuera. A través de la exteriorización de la didáctica museística y a través de la interiorización de la urbanidad soporta la interacción social y la comunicación en un espacio interior cada vez menos formal y en un exterior que borra las fronteras entre las disciplinas.

⁵⁹ respondiendo a la pregunta de Obrist y Price “how an important and vital institution of the 21st century could function in a way that would completely redefine our notion of public space”. Obrist, Hans Ulrich: “Omaggio a Cedric / A Tribute to Cedric”, *Domus* 870, may 2004, p. 52

⁶⁰ Castells, Manuel: “Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age” en Graham, Stephen (Ed.): *The Cybercities Reader*. London/New York: Routledge, Urban Reader Series, 2004, p. 87

Micro-urbanismo: Museo-clúster

Ampliando a través del clúster su concepto, impacto y significados, el museo encuentra su nueva identidad, organización, forma y museografía en la geografía compleja de la «ciudad de museos». Múltiples ampliaciones, nuevas funciones y los conceptos más recientes dan al museo la escala urbanística y lo convierten en micro-ciudad. A nivel de este micro-urbanismo de los museos también sucede la aglomeración de contenidos y arquitecturas museísticas y la formación de una especie de «clúster interior», que se define aquí como museo-clúster.

Tal complejidad programática y volumétrica del museo directamente hace prevalecer el aspecto urbanístico en su diseño. Requiere la reorganización de los museos-clústeres existentes, identificados en la disertación como museo-manzana o museo-barrio, y sobre esa experiencia construye nuevos tipos y modelos: «museo-archipiélago», «museo-collage», «museo de tipos».⁶¹

Nuevos museos-clústeres se conciben como clústeres de diferentes galerías, interiorizando con elementos de escala urbana y funciones urbanas también la propia estructura de la ciudad en la organización de sus espacios y recorridos de visita. La lógica urbanística penetra también en la nueva museografía, la cual, paralela y coherente al nuevo concepto del museo, también se modela según el urbanismo. La tesis demuestra que nace un nuevo paradigma del museo –el museo como ciudad–.

⁶¹ como los definen Obrist, Montaner y Koolhaas, respectivamente.

Micro-urbanism: Museum-cluster

Extending through the cluster its concept, impact and meanings, the museum finds its new identity, organization, form and museology in the complex geography of the “city of museums”. Multiple extensions and the latest concepts give the museum the urbanistic scale and turn it into a micro-city. At the level of this micro-urbanism of museums also happens the agglomeration of museum contents and architectures and the forming of a kind of “internal cluster”, defined here as a museum-cluster.

That programmatic and volumetric complexity of the museum directly causes the precedence of the urbanistic aspect in its project. It requires the reorganization of existing museums-clusters, identified in the dissertation as a museum-block or museum-district, and builds on that experience new types and models: “museum-archipelago”, “museum-collage”, “museum of typologies”.⁶¹

The new museums-clusters are conceived as clusters of different galleries, internalizing with urban scale elements and urban functions also the structure of the city in the organization of their spaces and visit flows. The urbanistic logic penetrates also into the new museology, which, parallel and coherent with the new concept of the museum, is also modeled as urbanism. The thesis proves that a new paradigm of the museum is born - the museum as a city.

Museo y ciudad: La urbanidad interiorizada

«[T]he museum has first to reinvent itself from within if it wants to build, rebuild or expand.»

Chris Dercon, director del Haus der Kunst, Munich

El aspecto urbanístico toma preponderancia en la concepción de museos también de dentro. Independientemente de su forma –espectacular o discreta–, de su uso originario –de nueva planta o reutilizado–, y de la manera de agrupación –dentro de un clúster o solo–, la tesis demuestran que los arquitectos se inspiran hoy en la ciudad en todos los proyectos de museos más relevantes.

A pesar del florecimiento extraordinario de los museos en los últimos treinta años, los responsables para el trabajo de los museos debaten sobre la crisis institucional y el futuro desarrollo, modelos y significado del museo, ante las incertidumbres acerca de los cambios en la cultura, en la sociedad y en las maneras de expresión, creación y financiación, exposición y comunicación. Chris Dercon, director actual del Haus der Kunst, considera que sin un cambio verdadero de dentro, en el contenido, no puede construirse un nuevo museo – más necesitado que nunca– ni pueden cambiarse sus relaciones espaciales, políticas o tecnológicas.⁶²

Este estudio, sin embargo, demuestra que los cambios más recientes en el proyecto del museo y de la ciudad ofrecen nuevas posibilidades, direcciones y soluciones que pueden redefinir el museo como institución. La respuesta arquitectónica al problema del futuro del museo y de su vitalidad es la apertura a la ciudad y la introducción de la ciudad en el museo –primero de sus elementos, memorias, espacios y funciones, para ser finalmente interiorizada también la estructura de la ciudad–, convirtiendo el museo en la prolongación de la calle y transformando la organización de espacios y flujos del museo en micro-urbanismo.

⁶² Dercon, Chris: "Museum in Crisis", *Bulletin Stedelijk Museum*, 1/2003, p. 18

La importancia extraordinaria de la ubicación y relación con la ciudad la destaca ya el Altes Museum. Su lugar es una conexión entre el Lustgarten, en el cual se iguala en rango con los símbolos más altos de poder del estado, y el Foro de las Artes y las Ciencias, con el cual crea el núcleo conceptual del Museumsinsel (vol. 2, pp. 259-271); bajo sus pórticos monumentales se unen el interior y el exterior del espacio más representativo de uso público. Hoy, sin embargo, se abandona la idea de la monumentalidad como obstáculo físico y mental que hay que superar para acceder al tesoro en el templo del conocimiento y del arte. Con la idea del museo como ciudad, vivo y dinámico, abierto y accesible, el carácter público urbano entra en su interior y se traslada de la forma arquitectónica a la estructura del museo. La introducción de las actividades públicas y comerciales y de los elementos arquitectónicos de escala urbana concede a los espacios dentro del museo cierta «exterioridad»⁶³, los abre y desacraliza.

La conversión de los templos de cultura y de su monumentalidad clásica en dinámicos lugares públicos, polivalentes y accesibles, abiertos y flexibles, la anuncian tímidamente ya en los 1920 y 30 el Palais des Beaux-Arts de Horta en Bruselas y el Rockefeller Center en Nueva York. Por su incorporación pionera de espacios comerciales, públicos y culturales resuena la antigua multifuncionalidad de los Uffizi. El museo como manifiesto de la Moderna luego se abre también físicamente, con la transparencia de sus foyeres, con las escaleras monumentales en el interior y las plazas públicas que crea con sus formas libres.

Pero, sólo con el museo postmoderno la interiorización de la urbanidad cambia radicalmente el carácter de esta institución. La ciudad se introduce literalmente en el interior del museo. Una nueva y ampliada comprensión de la cultura se transforma en los conceptos del museo abierto y ampliado. Como símbolo de los cambios que suceden también en otros museos, el Centre Georges Pompidou,

⁶³ como el crítico de arquitectura Juan Antonio Cortés nombra esta cualidad en Cortés, Juan Antonio: "Delirio y más: y III. Teoría y práctica", *El Croquis*, 134-135, 2007: *AMOMA Rem Koolhaas [II] 1996-2007*, p. 17

popular Beaubourg, desmonumentaliza el museo; se vuelve menos monumento, más movimiento.⁶⁴ Se abre a la ciudad con una nueva transparencia inversa, se dinamiza con el movimiento automático de las escaleras mecánicas y con el flujo electrónico de informaciones e introduce la informalidad de la cultura urbana, la tienda, el café e incluso la misma plaza pública en su interior.⁶⁵

En sentido museográfico y cultural, el ambiente del «supermercado de la cultura», como lo describe Baudrillard, desacraliza los objetos de significación cultural y convierte el museo en una institución pública por excelencia, que ya entonces prevé el sociólogo Pierre Bourdieu.⁶⁶ La importancia renovada en la sociedad corresponde con la nueva importancia excepcional del museo en la ciudad. Como se muestra en esta tesis, la ampliación a las nuevas funciones culturales y educativas, en la tradición reanimada de los contenedores museísticos parisinos, desde el Louvre hasta los palacios Chaillot y Tokio, le da la complejidad programática y fuerza de gravedad de un clúster y el poder de cambiar y regenerar la ciudad.

En el momento cuando William Rubin, entonces director del MoMA, sostiene que el concepto de museo no es extensible indefinidamente,⁶⁷ Beaubourg amplía el concepto del museo a la ciudad. No sólo que sale a la ciudad, a la plaza, al espacio público de su clúster, sino también a la ciudad permite entrar en el museo y convertirlo en un lugar de la vida cotidiana, del paseo y de los

⁶⁴ Ponge, Francis: *L'écrit Beaubourg*, Centre Georges Pompidou, París, 1977, p. 13

⁶⁵ en la teoría museológica, este cambio lo marca el texto Cameron, Duncan F.: "The Museum: A Temple or the Forum", en *Curator: The Museum Journal*, Vol. 14, Issue 1, March 1971, pp. 11–24 / *Journal of World History* 14, No. 1, 1972, pp. 197–201. Reprint en Gail Anderson, ed.: *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, Lanham, MD: AltaMira Press, 2004. pp. 61-73

⁶⁶ Baudrillard lo caracteriza como «hyper-marché de la culture», notando, desde su punto de vista, la transformación de su público en consumidores y del museo en un banco del arte, en Baudrillard, Jean: *L'effet Beaubourg*, Paris: Galilee, 1977, p. 29; *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris: Gallimard, 1972, p. 133. También en: Davis, Douglas: *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York: Abbeville Press, 1990

"The specific effect of a relatively desacralized and desacralizing building, which brings together cultural objects of very different 'supply levels' (from modern paintings to postage stamps) and very different cultural functions (from the Gallery of Modern Art to the Library).", Bourdieu, Pierre: *Enquête sur le public du Centre Pompidu*, Paris: Centre Pompidou, 1977, como se cita en: Heinich, Nataly: "The Pompidou Centre and its Public: The Limits of a Utopian Site", en Lumley, Robert (ed.): *The Museum time-machine: putting cultures on display*, London: Routledge, 1988, p. 209

⁶⁷ William Rubin, en Alloway, Lawrence and John Coplans: "Talking with William Rubin: 'The Museum Concept is Not Infinitely Expandable'", *Artforum* 13, N° 2 (October 1974), p 52

encuentros. Esa paralela exteriorización del museo e interiorización de la urbanidad intensifica la interacción entre el museo y la ciudad y al aspecto urbanístico del museo le concede una importancia previamente inimaginable.

El Centre Pompidou se convierte en fundador de un nuevo *boom* de museos y regeneraciones culturales. Nuevas actividades dentro del museo se amplían a toda una serie de experiencias urbanas. Los museos icónicos de los 1980 y 90, el de Hollein en Mönchengladbach, de Stirling en Stuttgart, de Liebeskind en Berlín y de Siza en Santiago de Compostela, para el historiador de arte Steven Jacobs ya no son tan sólo elementos del tejido urbano, sino «eco de la memoria colectiva de una ciudad. Un paseo por el museo es una caminata por la ciudad. Es la morfología del contexto urbano que determina la forma del museo, es el espacio urbano que penetra en el cuerpo del edificio del museo, ... es la memoria de ciertos lugares y habitantes que se perenniza en el plan.»⁶⁸

Pero, en esta tesis se sostiene que con la introducción de las funciones y espacios urbanos en el museo ahora se introducen también los flujos y la vida urbanos, dinamizando su organización espacial, didáctica museológica y experiencia de visita y cambiando incluso su forma. Los arquitectos mismos confirman definitivamente esta teoría con sus declaraciones y memorias de proyectos. Esos testimonios directos más vanguardistas, como fuente primaria de este doctorado, definen precisamente el espíritu de los cambios que desafían el concepto tradicional del museo y destacan la importancia de su relación con la ciudad. La omnipresencia de la noción de ciudad en ellos expresa inequívocamente la necesidad de establecer la conexión cuanto más íntima entre el museo y la ciudad, de introducir la ciudad en el museo e integrar el museo en el tejido urbano, los flujos de la gente y la vida cotidiana, convirtiéndolos finalmente en un fluido e vivo continuum público.

⁶⁸ Jacobs, Steven / GUST (Ghent Urban Studies Team), Rijksuniversiteit Gent: *Analyse Architecturale et Urbanistique du Palais des Beaux-Arts a Bruxelles. Une Étude Théorique*. Série: Mont des Arts. Bruxelles: Fondation Roi Baldouin, 2000, p. 19

Los arquitectos preparan las condiciones para este cambio de la ciudad y del museo. En su propuesta para el Museo de arte contemporáneo de Varsovia, BIG+JDS lo fragmentan y estratifican para que «la vida pública, los flujos urbanos y las vistas del arte impregnen el edificio.»⁶⁹ Para el mismo concurso Snøhetta propone un museo-clúster de diferentes galerías que promueve la «relación dinámica entre los espacios expositivos y el contexto urbano más amplio».⁷⁰ La experiencia del arte la compara con la experiencia de la ciudad. «Sino, el museo se convierte en una nevera para guardar las cosas, no vive de verdad», dice Craig Dykers.⁷¹

La confirmación de esta tesis se encuentra ya en el Centro Pompidou como manifiesto de la ciudad del futuro. Su fachada es extensión de los flujos de la calle, la plaza abierta es la *avant-scene* urbana cuya dinámica se encauza en su Forum interior como nuevo escenario de la vida urbana. Con la presencia de la ciudad en cada momento de la visita al museo, Renzo Piano ha «querido demoler la imagen de un edificio cultural que asusta» en su «sueño de una relación extraordinariamente libre entre el arte y la gente, donde se respira la ciudad al mismo tiempo».⁷² En esa relación «extraordinariamente libre» entre el museo y la ciudad, la ciudad se infiltra en el museo y ella misma también crece y cambia se a través de él. Ocurre la intensificación de espacio de Constant, en Beaubourg, en el Gran patio del Museo Británico, en la Sala de turbinas de la Tate Modern. Museo implícitamente dice: «Yo tengo la plaza. Yo soy la ciudad. Yo estoy vivo.»

⁶⁹ BIG – Bjarke Ingels Group: WMOMA – Warsaw Museum of Modern Art, Warsaw, Pl, 2007, memoria del proyecto, <http://www.big.dk/projects/war/war.html> (Consulta: 30/08/2009)

⁷⁰ Snøhetta: Museum of Modern Art, Warsaw, memoria del proyecto, <http://www.snoarc.no/#/projects/112/true/culture/image/455/> (Consulta: 30/08/2009)

⁷¹ Craig Dykers de Snøhetta en la entrevista con la autora, en Nikolić, Mila: “Raspevana Snøhetta”, Beograd: *KVART magazin*, jun 2009, p. 42

⁷² Renzo Piano en Copans, Richard: *Le Georges Pompidou Centre*, en la serie de películas Architectures 1 (1995-2000) de Richard Copans y Stan Neumann, en la coproducción de ARTE France, Les Films d'Ici; Centre Pompidou; Ministère de la Culture; Direction de l'Architecture et du Patrimoine; Musée d'Orsay y Fondation Sasakawa

Reorganización

«La arquitectura no es cuestión de formas y estilos, sino de organización de espacios y flujos.»

James Stirling

El auge de tal interiorización de la ciudad e inspiración en la ciudad, las que resultan en la dominación del urbanismo en el museo, es el museo-clúster. Este término reúne diferentes formas de complejidad –programática, arquitectónica y urbanística– y diferentes modelos y tipos de museos. La aspiración hacia la accesibilidad universal de los museos induce cambios radicales también en ellos. La idea de la libertad en el museo igual que aquella en la ciudad se traslada en la (re)organización del museo, de sus flujos, espacios y exposición (vol. 2, pp. 391-401). Frente al crecimiento de las colecciones, la vastedad de los espacios expositivos y el labirinto de los recorridos internos⁷³ que borran la distinción entre el museo-clúster y el clúster de museos, entre el edificio, la manzana y el barrio, la nueva organización del museo interioriza la lógica de la ciudad.

Flujos

«La arquitectura es cada vez más finalmente desenmascarada como la mera organización de flujos –los centros comerciales, los aeropuertos– es evidente que la circulación es lo que es decisivo para la arquitectura pública.»

Rem Koolhaas

El problema de crecimiento, orientación y flexibilidad del museo aparece temprano en la historia del museo moderno; diferentes tiempos e ideologías tratan de resolverlo de diferentes maneras. Le Corbusier expresa la idea unitaria del progreso y de la historia y ampliación infinitas en la expansión espiral de su Museo de crecimiento ilimitado. Rompe con los principios del museo decimonónico, su espacialidad clásica y las enfiladas y los recorridos solemnes y

⁷³ ej. 210.000 m² del Louvre de los cuales 60.600 m² dedicados a la exposición, 75.000 m² de espacios expositivos, casi cien galerías y 2 km de exposiciones del British Museum, 50.000 m² de los Museos Vaticanos

estrictos. Reduciendo el museo a su función expositiva, a una ensimismada «máquina para exponer», libera las fachadas de las ambiciones estéticas y simbólicas, mientras en la investigación introduce los temas de espacio continuo, de orientación y de flexibilidad de recorridos y espacios. Con la gran caja de vidrio de su Museo para una ciudad pequeña Mies van der Rohe propone una fluidez aún mayor, extendiéndola con la transparencia del edificio a un contacto más íntimo con el entorno urbano. Sobre las ideas teóricas de estos proyectos, en la «caja blanca» de la Moderna los laberintos se disuelven en los espacios neutros, flexibles y abiertos, redefiniendo a través de la arquitectura la misma institución del museo.

Los arquitectos hoy redefinen las configuraciones complicadas de numerosas alas añadidas sucesivamente a los grandes museos y de sus recorridos exigentes y agotadores simplificando y sistematizando los flujos. Para proporcionar al número creciente de visitantes el orden, la eficacia, claridad de exposición y facilidad en orientación, introducen nuevos sistemas de circulación y nuevas conexiones verticales y horizontales (Uffizi, Louvre, Prado). El acceso al museo se resuelve dependiendo del tamaño y la estructura del museo. Los flujos de acceso se suman y centralizan en los patios y foyeres subterráneos del Louvre y del Rijksmuseum, e incluso en la James Simon-Galerie en la Museumsinsel, permitiendo el acceso dual a los museos y circuitos en el clúster. Para enfatizar la conexión con la ciudad, en el Prado, así como en los nuevos museos-clústeres tales como los Guggenheim de Gehry, la entrada central se convierte en accesos de varios lados, de la ciudad, del mar o del parque, y se derraman en el Museo del siglo XXI de Sanaa en el dinámico foyer perimetral, donde el museo y la ciudad se fusionan en un espacio público unitario. OMA también recomienda la descentralización de las entradas en el Hermitage y convierte este museo-clúster en semi-autónomo clúster de museos, destacando su carácter urbanístico.

El orden, la claridad y la orientación en los viejos y nuevos museos-clústeres, museos-ciudades, se consiguen del mismo modo del cual se define su mezcla funcional: como en la ciudad. La circulación se modela sobre el urbanismo, confirmándose como la clave de la organización espacial del museo. La vastedad del Hermitage y de la Fundación Pinault lleva a OMA a la contemplación de su organización a través de la morfología urbana. El Hermitage no sólo abarca todo el barrio urbano del tejido histórico, con las plazas y calles públicas e internas, sino también los diagramas de sus salas y recorridos parecen a los mapas de la ciudad y a la estructura, espacios y flujos urbanos. Redefiniendo esta urbanidad interior, el paseo a lo largo del Neva se propone también en el interior del museo, para absorber el tráfico de visitantes y las nuevas experiencias como principal ruta conectiva a través de diversas secuencias históricas y museográficas, como informador arquitectónico y como referente en la circulación. El proyecto no ejecutado de la Fundación Pinault en París al nivel público, nivel de la calle, tiene una plaza-*parvis* clásica, dentro y fuera, que une, orienta y acentúa el carácter urbano, mientras al nivel superior, nivel expositivo, también se estructura como ciudad, con sus plazas y plazoletas, avenidas, anillos y calles para navegar entre las «islas» o «manzanas» de exposición. Jean Nouvel en el Louvre Abu Dhabi emplea el mismo principio y da a su museo-clúster, organizado a lo largo de un paseo tranquilo, simultáneamente la simplicidad conceptual de un campo arqueológico y la complejidad y formas de la ciudad sobre el agua –de sus plazas, pasajes y canales, sus caminos y experiencias–, propiciando una multitud de rutas alternativas y descubrimientos personales.

Porque, además de orden, claridad y orientación, los clústeres de museos a los visitantes ahora permiten también la elección. Además de la sistematizada ruta general, principalmente el recorrido cronológico por la colección permanente, se planean y proponen varias otras rutas –rápidas, por las obras maestras,

temáticas– en línea con el objetivo de la visita, el estado de ánimo, los intereses o el tiempo disponible. El espacio libre, de comunicación –dentro y fuera del museo– se convierte en espacio de orientación, «el mar que conecta todas las islas de la exposición, donde el visitante decide seguir un itinerario previamente fijado, o moverse libremente»,⁷⁴ explica Koolhaas afirmando el concepto del museo-archipiélago y del archipiélago de museos. Así se acepta la pluralidad también en las visitas al museo, las cuales se adaptan a la naturaleza humana, a la atención y energía limitada y a la preferencia por elegir su propio camino, libre como en la ciudad.

Dérive situacionista por el museo-ciudad

La base para esta teoría sobre el museo como ciudad y sobre la introducción de los flujos y dinámicas urbanas en el museo no se encuentra sólo en el uso de los principios urbanísticos contemporáneos, sino también en las últimas aproximaciones al museo inspiradas en las ideas situacionistas y las prácticas del urbanismo psicogeográfico.

Koolhaas aprovecha la gran escala de Tate Modern y del MoMA para adoptar en los proyectos de concurso la estrategia de la *dérive*⁷⁵ –ir a la deriva por la ciudad en diferentes trayectorias y maneras de circular–. Introduce así en el espacio-tiempo del museo la idea de que de él también se puede gozar a varias velocidades,⁷⁶ eligiendo diferentes recorridos y comunicaciones verticales. Las ideas de los situacionistas sobre la dirección deliberada de las constantes

⁷⁴ OMA: “Fondation Pinault, France, Paris, 2001”, memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=681&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

⁷⁵ En el concurso para Tate Modern, Londres. Koolhaas, Rem: Presentation, *Art Basel Conversations, 2004-2008, ABC | ABMB04 | Architecture for Art*, 2004, p.124

⁷⁶ Koolhaas, Rem: Presentation, *Art Basel Conversations, 2004-2008, ABC | ABMB04 | Architecture for Art*, 2004, p. 124. También apunta: “Two major trajectories run from the entrance to the top of the new building – a regular and an accelerated boulevard. The first, a system of stairs and ramps that peel away from the blocks, connect all the floors in a continuous circuit. For the second, two escalators provide shortcuts between the major public levels, bottom, middle and top.”, OMA: “Tate Gallery Extension, London/United Kingdom 1994-1995”, memoria del proyecto, Koolhaas, Rem/OMA: “OMA Museum and Exhibition Projects 1987-2001”, Wim Eckert and Jan Knikker (editors), Rotterdam: OMA, 2001, unpublished, p. 104 / “Ampliación de la Tate Gallery / Extension to the Tate Gallery, London, England, 1994-1995”, *El Croquis* 53+79: OMA / Rem Koolhaas 1987-1998, p. 185

corrientes urbanas intrigan también a Zaha Hadid. Su proyecto para el Rosenthal Contemporary Art Center, Cincinnati, lo basa en los conceptos de «agregación» y «alfombra urbana»,⁷⁷ o sea de clústeres y flujos urbanos. Al igual que en su Performing Arts Centre en Abu Dabi, aquí a través de la «alfombra urbana» la corriente urbana se transfiere del contexto urbano al interior del edificio, se convierte en mediador entre el museo y la ciudad, entre el arte contemporáneo y la vida contemporánea.⁷⁸ En el proyecto para el MAXXI da un paso más, y materializa la *dérive*, «al mismo tiempo como motivo arquitectónico y como forma de navegación espacial por el museo.»⁷⁹

Siguiendo la línea literaria que guía del *flâneur* de Baudelaire, a través de los paisanos de Zola perdidos en el Louvre, hasta Guy Debord, las propuestas y prácticas de los situacionistas fluyen también por el *Delirious Museum* de Calum Storrie, arquitecto dedicado a la museografía. Por su museo ideal también se deambula y va a la deriva, su modelo también es la ciudad en flujo, imprevisible y no planeada.⁸⁰ La disertación demuestra que este museo deja de ser imaginario; demuestra que ya se realiza, incorporado en la nueva organización del museo-clúster.

Pero, «la capacidad de deriva no se adquiere tan fácilmente»,⁸¹ llama la atención Nataly Heinich, socióloga del arte contemporáneo. En el espacio flexible y abierto de la «caja blanca», e incluso en Beaubourg, a pesar de toda su apertura y transparencia, el movimiento sin fin y sin puntos de referencia puede causar en los visitantes la ansiedad, inseguridad, desorientación o el miedo de las propias

⁷⁷ Zaha Hadid Architects: "Rosenthal Centre for Contemporary Arts, Cincinnati, Ohio, USA", memoria del proyecto, p. 1/7, www.zaha-hadid.com (Consulta: 28/08/2009)

⁷⁸ Hadid, Zaha en *Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008* (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2004-2008: ABC | A35B | Building a Place for Art, 2004, p. 72;

⁷⁹ Zaha Hadid Architects: "Contemporary Arts Center, Rome, Italy", memoria del proyecto, p. 3/7, www.zaha-hadid.com (Consulta: 28/08/2009)

⁸⁰ Storrie: *The Delirious Museum*, 2006, p. 20

⁸¹ Heinich, Nataly: "The Pompidou Centre and its Public: The Limits of a Utopian Site", en Lumley, Robert (ed.): *The Museum time-machine: putting cultures on display*, London: Routledge, 1988, (pp. 197-210), p. 207

incompetencias. Así la idea de libertad y neutralidad referencial se transforma en laberinto kafkiano que impone el movimiento pero priva de la orientación, y las posibilidades las que permite la circulación libre e individual quedan desaprovechadas. La tesis demuestra que las nuevas propuestas de los museos-clústeres según el modelo de la ciudad resuelven también ese problema. Con su claridad, estructura, espacios, señales y referencias familiares de la ciudad ofrecen a los visitantes la posibilidad de la deriva esencial, no como deambular casual y sin rumbo, sino como resultado de una deliberada articulación psicogeográfica; les prestan la libertad en su interpretación situacionista, no tan sólo como elección entre muchas alternativas, sino como «desarrollo óptimo de las capacidades creativas»,⁸² a través de las rutas y los flujos cuidadosamente planeados.

Esta estrategia se repite en Florencia en el proyecto Nuovi Uffizi, en el cual, a pesar de la limitante estructura lineal de su «clúster interior», las nuevas comunicaciones verticales simplifican los recorridos y posibilitan la aceleración. Chipperfield amplía la idea al espacio del «clúster exterior», del clúster de museos, evolucionando la idea de la Galleria di Congiunzione entre los Museos Capitolinos en el nuevo Paseo arqueológico que subterráneamente conecta los museos y las obras maestras de la Museumsinsel. Así el museo-clúster y el clúster de museos en paralelo se adecuan al público diverso, introduciendo desde la ciudad y la vida cotidiana la posibilidad de innumerables situaciones y maneras de gozar de la visita.

⁸² Debord, Guy-Ernest: "Theory of the Dérive", en *Internationale Situationniste* #2, Paris, 1958

Nieuwenhuys, Constant: *New Babylon: Outline for a culture*, original en holandés, *New Babylon, een schets voor een kultuur*, Den Haag: Haagse Gemeentemuseum, (1965)1974, pp.49-62: traducción por Paul Hammond en Wigley, Mark: *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, Rotterdam: Witte de With / 010 Publishers, 1998, p. 160

Espacios

La reorganización del espacio en el museo también expresa la cada vez más íntima relación con la ciudad y se deriva de la lógica y de las corrientes urbanas. Los espacios de recepción, circulación y navegación del museo-clúster, como se muestra en los «Flujos», toman incluso literalmente la forma y las funciones de los espacios públicos urbanos –de las calles y plazas–. Congruente a los cambios en el meso-urbanismo de los clústeres de museos, la introducción de los elementos, las funciones y las experiencias urbanas da a estos espacios el carácter público, la transparencia borra el límite entre interior y exterior, mientras la activación de la zona de contacto hace hincapié en la conexión con la ciudad y facilitan la entrada.

Pero, los espacios expositivos de los museos ahora también se están convirtiendo en la cuestión urbanística, como campo de fragmentos urbanos el cual ese «espacio público» vincula, organiza y le da fluidez. El museo hoy se organiza como ciudad y al igual que la ciudad permite la coexistencia de diferentes modelos y zonas horarias, diferentes artes, historias y arquitecturas. La investigación muestra que este es uno de los aspectos más interesantes del museo-clúster y de su organización espacial, que sublima las calidades y complejidades del desarrollo histórico y crea una versión contemporánea de los «*Stilräume*» bodeanos.

A los tradicionales museos-clústeres el crecimiento les da el carácter urbanístico, pero también unas excepcionales cualidades arquitectónicas y museográficas. La diversidad de tamaños, caracteres y tipos de espacios expositivos se crea espontáneamente en numerosas alas y ampliaciones de los museos que crecen con el tiempo, como expresión de las aspiraciones y necesidades estéticas y funcionales. El museo clásico, moderno y postmoderno se alternan en la

secuencia arquitectónica de muchos museos (Boijmans van Beuningen vol. 2, pp. 224-234, MoMA vol. 2, pp. 178-190). A través de sus arquitecturas, esas «creaturas aditivas», como las nombra José María Montaner, ilustran el desarrollo de la idea sobre el museo como programa, como espacio, e incluso como flujo.⁸³ Como testimonio de las épocas pasadas y del desarrollo de la tipología museística y de otras tipologías ediles, la presencia de diferentes arquitecturas da al museo el potencial de incluirlas en su programa didáctico, reafirmandose como notable ejemplo de heterotopía, o heterocronía.

Aunque este capítulo se centra en los museos convencionales, la tesis muestra que la variedad de espacios expositivos caracteriza también otros tipos de museos. Los jardines zoológicos y botánicos y los etno-pueblos, por ejemplo, forman por definición museos-clústeres y el lugar como conjunto de hábitats diferentes; su modelo también es paisaje; el espacio es una parte crucial de sus programas didácticos. No obstante, ellos ahora también cambian, aceptan nuevos conceptos de bio-parques y de sumersión, sin visibles barreras artificiales, destacando la unidad espacial del museo-parque y simulando la libertad ilimitada de navegación.

Al igual que posibilita diferentes maneras de circulación, el nuevo museo-clúster contiene en un lugar diversos tipos de espacios expositivos, y condensa en sí diferentes tipos de museos. Esta tesis sostiene que, situados uno al lado de otro, el museo como palacio (o templo), el museo como nave industrial y el museo-evento (el museo como teatro) construyen el paradigma del museo del siglo XXI, el museo como ciudad.

⁸³ Montaner, Josep: *Museos para el nuevo siglo / Museums for the new century*, Barcelona: Gustavo Gili, 1995, pp. 36-37.

Davidts, Wouter: "Robbrecht en Daem en het Museum Boijmans van Beuningen. Architecturale interventies opdat de dingen elkaar kunnen overlappen / Robbrecht en Daem and the Museum Boijmans van Beuningen. Architectural interventions so that things may overlap", Antwerp, March 25, 2003; en: *Maandberichten Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam 2003, pp. 2-7

Reuniendo las ideas de intimidad de un hogar y de vastedad de una nave en la misma estructura, el museo-clúster redefine el concepto de flexibilidad del museo y permite la contextualización tipológica de los expositos. La flexibilidad del museo en la actualidad va más allá de las barreras y plataformas móviles de la Modernidad y se transpone a la presencia simultánea de diferentes espacios expositivos en la misma estructura, como, entre otros, considera y practica Richard Gluckman.⁸⁴

La contextualización espacial la que propicia la diversidad de ambientes físicos del museo-clúster es una versión contemporánea del concepto fundamental de la museografía de Wilhelm Bode, liberada de estilos y decoración histórica. Se concentra en las características del espacio, su volumetría, escala, luz, materiales. Con esas propiedades destaca el potencial educativo del espacio que se extiende al clúster y a la ciudad, redefiniendo desde la posición disciplinar del urbanismo la práctica y el dominio de la museografía.

Tal como de la ciudad se requiere la simultaneidad, del museo contemporáneo de arte se esperan simultáneamente diferentes, casi incompatibles cualidades: la intimidad del Soane Museum; la serenidad y apertura del de Menil; la eficacia del Whitney y el espectáculo del Guggenheim, para los que, por ejemplo, opta Koolhaas/OMA.⁸⁵ Su coexistencia permite la exposición de las partes de la colección en sus contextos tipológicos y utiliza las características específicas de cada tipo para las más adecuadas funciones ampliadas del museo. En ese sentido, en el concurso para el MoCA/MAXXI en Roma OMA condensa múltiples ampliaciones de los museos y cruza los arquetipos de diferentes períodos en el concepto de «museo de tipos.» Lo propone como un nuevo modelo del museo

⁸⁴ Gluckman, Richard en Transcript "Art Loves Architecture", *Art Basel Conversations*, Dec 5, 2002, Art Auditorium Miami Beach Convention Center - ABC | ABMB02/03 | Art Loves Architecture | pp. 81, 89

⁸⁵ OMA: "MoCA Roma, Italy, Roma, 1999", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=595&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007); Koolhaas, Rem/OMA: "OMA Museum and Exhibition Projects 1987-2001", Wim Eckert and Jan Knikker (editors), Rotterdam: OMA, 2001, unpublished, pp.146-155

de arte y la idea de «mostrar el arte en la escala de espacio para la que fue creado»⁸⁶ sigue desarrollándola en sus proyectos para el Whitney y el LACMA.

En su versión del «museo de tipos», Frank Gehry también aprende de los viejos museos, pero también de los ateliers artísticos en crudos espacios industriales. El esquema básico del Guggenheim Bilbao prácticamente coincide con el diagrama de Koolhaas. En Abu Dabi, esa variedad de galerías Gehry la gradúa radialmente, en anillos, de las menores a las mayores, de las más formales a las más irregulares, agregándolas los vastos espacios para el arte del siglo XXI que va más allá de la experiencia habitual del museo. Enrique Norton para el Guggenheim de Guadalajara también como la primera condición adopta esta «flexibilidad de escala» y sugiere galerías de diferentes tipos –clásicas, intersticiales, *big-box* y subterráneas–, pero les da la forma del clúster vertical de museos «flotantes» que permite diversos escenarios de visita no lineales.

El espacio y el programa del museo así se integran también en el Rosenthal Center, el cual no tiene su propia colección como referencia. En él Hadid a través de una diversidad de espacios expositivos trata de predecir la variedad impredecible de las futuras escalas y medios artísticos. Sanaa a las galerías en su Museo del siglo XXI da doce diferentes proporciones, basadas en la investigación de las características deseables entre los arquitectos y artistas. Parecido al Louvre Abu Dhabi de Nouvel, como alegoría del «archipiélago» y del espacio urbano, las salas están distribuidas por un complejo plan del museo. Los principios urbanísticos y los corredores transparentes, sin embargo, hacen la orientación simple; ofrecen una vista clara a todo el museo, fomentan la «coexistencia» de diferentes zonas, rutas y medios, dejan pasar la ciudad dentro y la permiten que impregne el museo.

⁸⁶ OMA: "Whitney Museum Extension, USA, New York, 2001", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=724&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

La corriente urbana define así también los espacios expositivos, los estructura y estratifica. En el proceso de interiorización de la ciudad en el museo sucede una explosión espacial. A través de esa expansión y fragmentación, las búsquedas del modelo del museo del siglo XXI resultan en una nueva espacialidad casi urbana. La fragmentación y la complejidad de la ciudad se transforman en clústeres tridimensionales de galerías de diferentes tamaños, formas, caracteres y tipos, para diferentes clases y tamaños de expositos, para diversos medios y su contextualización.

Tal variedad de espacios y conceptos –una combinación de espacios grandes y pequeños, interiores y exteriores, abiertos y cerrados, públicos y expositivos, de lo rápido y lo lento, lo viejo y lo nuevo, la luz y la oscuridad, el silencio y el ruido⁸⁷– permite la máxima flexibilidad del museo y su posterior crecimiento. La secuencia de las galerías se puede adaptar a diferentes montajes y contenidos, exposiciones y rutas y temáticas y a los intereses personales de los visitantes, fomentando la creación de diferentes narrativas, enlaces, interpretaciones y trayectorias. Con la interiorización de la ciudad, de los flujos, geometrías y espacios urbanos, la concepción del museo-clúster innova la organización espacial del museo y redefine su flexibilidad, confirmando la tesis sobre la estructura urbanística del museo y animando nuevas aproximaciones museográficas.

⁸⁷ Obrist, Hans Ulrich en *Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008* (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2004-2008: *ABC / A35B | Building a Place for Art*, 2004, p. 82; también, citando a Rem Koolhaas, en Obrist, Hans Ulrich: "Museum of Tomorrow", *Tate Etc.* Issue 5 / Autumn 2005. En línea: http://www.tate.org.uk/tateetc/issue5/encounters5_2.htm (Consulta: 04/05/2010)

Forma

La primacía del aspecto urbanístico en el proyecto del museo no priva el museo de las atractivas e impactantes formas arquitectónicas. Al contrario, esta hipótesis afirma la contribución de la forma a la densidad y oferta cultural del clúster de museos, a su visibilidad y calidades espaciales y a la integración del museo y de la ciudad. Sin embargo, los nuevos ejemplos de reutilización de los edificios existentes y de sus clústeres y relaciones heredadas –el MNCARS, CaixaForum y Serrería Belga/Prado Intermediae en el Paseo del Arte (vol. 2, pp. 120-129), las casernas romanas convertidas en el MAXXI en Flaminio (vol. 2, pp. 116-119), los Magasins Généraux transformados en la Cité de la mode et du design en la orilla cultural del Sena (vol. 2, pp. 357-362)– siguen la tradición de sedimentación urbana y cohabitación de múltiples funciones, tipos y formas en la ciudad. Con una coexistencia de los elementos espectaculares y esculturales junto a las estructuras racionales y utilitarias enfatizan la apertura hacia cambios –«el sentido de mutación»,⁸⁸ tal como lo define Jean Nouvel– y eliminan la necesidad del debate sobre los iconos y anti-iconos, sobre la *wow* y *omm* arquitectura, para concentrarse en la importancia primaria del lugar, de la relación con la ciudad y de la exposición a sus flujos. Y la importancia del aspecto urbanístico en el museo hoy en día es tan grande, como comprueba esta tesis, que incluso la forma del museo –museo-clúster–proviene del urbanismo, del lugar y sus flujos y corrientes, de la ciudad y sus derivas que penetran en el museo gracias a su transparencia, fluidez y movilización.

Así como lo muestran los cambios en el clúster de museos, la forma arquitectónica adquiere nuevas características y significados, llega a ser

⁸⁸ Nouvel, Jean: "Reina Sofia Museum 1999-2005: In the Shadow of the 'Reina Sofia' ", memoria del proyecto, www.jeannouvel.com. (Consulta: 17/04/2008)

variable, sutil, paisajística, y se convierte también ella misma en espacio público y expositivo. La movilización de cultura se traduce en la movilización de la arquitectura de edificios culturales; la dinámica y fluidez de la información y de la urbe se materializan en la dinámica y fluidez tectónicas. Ellas intensifican y dinamizan la relación entre los espacios interiores y la ciudad alrededor, «como extensión y realce de los movimientos y de las actividades que ya atraviesan el sitio»,⁸⁹ tal como confirma el proyecto galardonado del Stavanger Concert Hall de PLOT. La respuesta al contexto urbano ya no es el postmoderno pastiche estilístico de formas y elementos decorativos, sino la introducción de la geometría,⁹⁰ flujos y movimientos urbanos. Las nuevas formas dinámicas y complejas se derivan de la dinámica de flujos urbanos y de la complejidad del entorno urbano, expresando el deseo de experimentar el museo como ciudad, como lugar vital e inspirativo. El museo se mueve y ondula, conecta los nudos culturales y las corrientes urbanas, como espacio multidireccional que se usa de dentro y de fuera y se convierte en medio de comunicación y en espacio público, entre la topografía natural y la topografía urbana.

El clúster de museos como campo de gravitación cultural y como campo dinámico de relaciones se proyecta ahora en la concepción del museo-clúster como campo urbano. El MAXXI romano, por ejemplo, según las palabras de Zaha Hadid, pasa del concepto tradicional de objeto representativo al clúster de diferentes edificios que forman una totalidad, al modelo de archipiélago, al campo urbano que no crea una imagen mediática, sino el carácter urbano. El campo es poroso, inmersivo, a la vez es un campo espacial y un campo de

⁸⁹ BIG – Bjarke Ingels Group: “Stavanger Concert Hall, Stavanger, NO, 2003” (mención honrosa en el concurso, León de oro de la Biennale di architettura di Venezia 2004 en la categoría de auditorios), memoria del proyecto, <http://www.big.dk/projects/sta/sta.html> (Consulta: 30/08/2009)

⁹⁰ como observa también Schumacher en Schumacher, Patrik: *Digital Hadid: landscapes in motion*, Basel: Birkhäuser, 2004, p. 33

posibilidades y «asociaciones múltiples que anticipan la necesidad del cambio».⁹¹ Impregnado con la idea del paisaje y de topografía, el campo como concepto urbanístico con sus múltiples capas, transparencia e iluminación natural, avanza también el aspecto arquitectónico y museográfico del museo, al cual direcciona el impacto, espacio y corrientes urbanas. La Hadid introduce desde la ciudad las líneas directrices y las deja cruzar, cortar y separar el MAXXI, con lo que esta tesis gana otra confirmación. Así crea los espacios expositivos en el interior y el exterior y conecta todo el sitio con las corrientes urbanas. Y entrelazando la circulación, la forma, la estructura y la exposición con el entorno urbano, como lo dice también la misma Hadid, el museo «comparte su dimensión pública con la ciudad».⁹² Esta interpenetración a través de la transparencia y fluidez, ligereza y apertura del museo-clúster, crea un unitario espacio cultural urbano, en el cual el museo es parte de la ciudad y la ciudad es parte del museo.

⁹¹ Hadid, Zaha en Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008: *ABC / A35B | Building a Place for Art*, 2004, p. 72. Más en Zaha Hadid Architects: "Contemporary Arts Center, Rome, Italy", memoria del proyecto, p. 2/7, www.zaha-hadid.com (Consulta: 28/08/2009); Schumacher, Patrik en Design Museum: "Interview with Patrik Schumacher", 2007

⁹² Zaha Hadid Architects: "Contemporary Arts Center, Rome, Italy", p. 2/7

Exposición

La estrategia urbanística de organización de espacios y flujos en el museo-clúster y en el clúster de museos se hace primaria también en nuevos recorridos de visita y prácticas de montaje dentro de los museos. Los recorridos claros, rígidos e inmutables por las enfiladas de salas en los museos clásicos predicaban una historia, una narrativa. En las muestras permanentes de los museos de arte ahora se está introduciendo un nuevo enfoque que libera a los visitantes de una única lectura y los anima a pensar y cuestionar la historia a través de anacronismos y diacronismos. Las colecciones de los museos y sus interpretaciones no son estáticas; ahora su exposición también deja de serlo.

En la exposición itinerante «Cities on the Move» (1997-8), Hans Ulrich Obrist y Hou Hanru explícitamente introducen las estrategias urbanísticas en la práctica museográfica.⁹³ Bajo la influencia de Cedric Price, conciben la muestra como proceso de aprendizaje, el cual no es lineal ni universal. El dinámico sistema algorítmico de la exposición coincide con los flujos y cambios que los arquitectos introducen de la ciudad en el museo-clúster y entre los museos del clúster. La apertura hacia las novedades tecnológicas libera las muestras de la estática, apoya la programación, códigos temporales y personalización de las experiencias y rutas,⁹⁴ reforzando el sentido de coherencia entre la organización espacial y dinámica del museo y sus narrativas museísticas.

La nueva organización eficiente anima tales investigaciones e innovaciones museográficas, permitiendo el acceso independiente a las salas individuales con su propia coherencia y continuidad. Con ello facilita diferentes montajes y

⁹³ Obrist, Hans Ulrich: "Omaggio a Cedric / A Tribute to Cedric", *Domus* 870, may 2004, p. 52

⁹⁴ ej. en las exposiciones de Phillip Parreno y Anri Sala en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, bajo la cura de Hans Ulrich Obrist.

contextualizaciones, pero también nuevas conexiones e interpretaciones, nuevas variantes de la visita, estimulando tanto los comisarios, artistas y críticos, como los investigadores y visitantes. Poniendo el mismo también la forma del museo en segundo plano, Koolhaas destaca la riqueza situacionista, riqueza de experiencias, riqueza urbana del museo que «contiene un número casi ilimitado de condiciones y situaciones para presentar, estudiar, (re)contextualizar, o incluso provocar al arte o al artista que penetre en él, sin importar la forma que adopte».⁹⁵ El museo-clúster así intensifica incluso la exposición museística, mientras la historia determinista, como una continua y estrecha narrativa linear, la substituye por una versión más dinámica y abierta.⁹⁶

Las opciones museográficas se multiplican. El Boijmans van Beuningen introduce una versión innovadora de las exposiciones y recorridos digitales. El Digital Depot y 3D data cloud de Willem van der Vorm en la «interacción entre el público, la información digital y la obra de arte tangible»⁹⁷ posibilitan una libre y activa exploración de la colección de este museo-clúster y múltiples, nuevas y personales lecturas de la historia del arte. Transforman la estricta narrativa linear en toda una «nube narrativa», más imprevisible, más inestable, más creativa y dinámica –como la ciudad–.

Tal como se dinamiza la institución del museo, mueve su arquitectura e intensifica su relación con la ciudad, se dinamiza e intensifica la exposición dentro de él. En una última desacralización, de la ciudad y la vida cotidiana se

⁹⁵ Koolhaas, Rem /OMA: "Extension to the Tate Gallery London, United Kingdom, 1994/1995", memoria del proyecto

⁹⁶ Tal organización se contempla en Koolhaas, Rem /AMO: "Hermitage Book 040610, Compact version", Rotterdam: AMO, 2003, unpublished, p. 54. John Elderfield, comisario principal de pinturas y esculturas del MoMA, analiza algunas tendencias en la exposición que pueden beneficiarse de este sistema, en Riding, Alan: "Art Rearranged: The Shock of the New and the Comfort of the Old", *The New York Times*, July 22, 2006, Art & Design; Smith, Roberta: "Tate Modern's Rightness Versus MoMA's Wrongs", *The New York Times*, November 1, 2006, Art section

⁹⁷ Boijmans van Beuningen: "Digitaal depot Willem van der Vorm = The Willem van der Vorm digital depot"; en: *Maandberichten Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam 2003, p. 13

introducen nuevas, hasta ahora poco comunes maneras de exposición y crean recorridos cinemáticos, en los cuales los expositos mismos se extienden hacia el público. Ellos confirman esta teoría sobre la «urbanificación» del museo, perfeccionando los experimentos de Soane y Johnson en los contextos más variados, y con el uso de las nuevas tecnologías cambian la institución del museo. Los expositos circulan mecánicamente en el viejo paternoster del Parlamento de Bélgica, en las cintas transportadoras heredadas en el contexto postindustrial del Ruhr Museum en Zollverein (OMA, 2010), y mediante los nuevos sofisticados sistemas robóticos que cruzan la tienda (vol. 2, pp. 336-341) y el teatro en el Museo Vedova (en un renovado Magazzino del Sale en Venecia Renzo Piano, 2009). En el nuevo Museo Nacional de Qatar (Jean Nouvel, proyecto 2010) los dispositivos móviles ya habituales llevan a los visitantes a través de las muestras temáticas de la colección, mientras los «capullos sonoros» preservan la tradición oral, y la exposición cinemática toma una escala arquitectónica, transformando las mismas paredes del museo en experiencia audiovisual.

La «urbanificación» de la exposición museística se desarrolla también en otras direcciones, expresando el reconocimiento creciente de la importancia del conjunto urbanístico del museo-clúster, con la cual se compromete esta tesis. La ruta cronológica o temática general, como está explicado, se superpone con ilimitadas posibilidades de montajes y visitas –con las rutas de obras maestras, deambular flâneurista, exploración por épocas, temas o categorías–. Transfiriendo el papel didáctico al espacio, en el programa museográfico del museo-clúster empiezan a incluirse especializadas visitas arquitectónicas y urbanísticas, incorporadas hasta ahora en las rutas generales de los complejos históricos (Museos vaticanos, Hofburg, Versalles, Museo Picasso), museos-

casas (Casa Milá, Casa Batllo, Palau Güell) y otras obras maestras de la arquitectura, y parecidas cada vez más a las rutas por la ciudad. En su estudio del Hermitage, paralelo a esta investigación, OMA propone un recorrido histórico por los interiores del Palacio invernadero y otros palacios en su conjunto, como también la reminiscencia de los eventos históricos y las funciones que se desarrollaban en ellos. Pero, del interior pasa también al exterior y sugiere la introducción de las rutas por los espacios públicos del Hermitage, las que no requieren la entrada en el museo, mientras enfatizan su carácter e importancia urbanística. Incluso la Ópera de Sídney ofrece diferentes visitas a su «clúster interior» y involucra en ellas diversas actividades y espacios urbanos, de parques y de museos de su «clúster exterior». Con ello a la vez se confirma la tesis de este doctorado sobre el museo como ciudad y afirma la idea de la didáctica espacial del museo y de la ciudad.

Organización institucional: Museo-sistema / museo-red

La aglomeración de museos en las ciudades solamente es una cara de su sistematización y ordenación. Llegando a ser parte de una industria creativa globalizada, los clústeres de museos se derraman de nivel urbano a regional y transnacional, y el paso del «continente» al «archipiélago» se transfiere también a la organización institucional del museo. Ella se expande de la mega-sede a la multi-sede, del museo universal al museo global, museo-red, museo-sistema, que se descentraliza y crea propios sistemas, satélites, sucursales y redes urbanas, nacionales e internacionales.

El doctorado demuestra la extensión de este proceso paralelo de estructuración de los museos en la sociedad-red: en comparación con 71 de los 75 o el 94,67% de los museos de arte más visitados en el mundo que forman clústeres, 23 de los 75, o el 30,67%, ya crean los museos-sistemas, urbanos y globales, anunciando una presencia significativa de este modelo del museo en el futuro como nuevo campo necesario para la intensificación de su misión cultural, pero también como fuente financiera necesaria para nuevos proyectos y mantenimiento de las colecciones madres.

Como nuevo modelo en la reinención del museo, el museo global rompe con la narrativa unitaria y abandona el continuum espacio-tiempo de un lugar. En el discontinuo de diferentes edificios y ciudades busca la respuesta al crecimiento de las colecciones, de los expositos y de los requisitos de visitantes y artistas, para cuyo tamaño y complejidad ya no basta una ubicación,⁹⁸ cuidadosamente eligiendo nuevos lugares en los cuales tendrán el impacto más completo. Esta

⁹⁸ como muestra la experiencia del Guggenheim Museum, por ejemplo, en la presentación de Lisa Dennison en Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008 (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2004-2008: *ABC / A35B* | Building a Place for Art, 2004, p. 77

descentralización (o postcolonialismo cultural; vol. 2, pp. 130-131) amplía la noción de lugar del museo y de difusión de la cultura a su dimensión geográfica, es decir a su lugar en la Ecumenopolis de este mundo cada vez más urbanizado –otra visión urbanística de los 60–. De nuevo se materializa en la clusterización a nivel urbanístico, en los clústeres globales como superposición de estas redes, aumentando la visita y el impacto de los museos y acentuando su carácter infraestructural. Este hecho lo confirman numerosos ejemplos. En el terreno doméstico, Tate Modern corona el éxito de la orilla cultural londinense, creando un importante nudo museístico en ella; Tate Liverpool revitaliza el Albert Dock, mientras el Stedelijk temporal inicia el crecimiento de la Blauwe Museumplein en el Oosterdok. En el extranjero, el Guggenheim colabora con el Hermitage en Las Vegas y Vilnius complementando mutuamente las colecciones, con la Fundación Pinault se encuentra en el Canal grande de Venecia, y con el Louvre en la Saadiyat Island, mostrando un extraordinario cambio de escala del sistema de museos y sistema de la ciudad y mostrando cuanto el tema y los alcances de este doctorado van más allá de la hipótesis comprobada.

Nuevo museo, nuevo clúster

A través de estos cambios de flujos, espacios, forma y exposición, e incluso de organización institucional, en el museo-clúster se forma y expresa el nuevo paradigma –museo como ciudad–. Concebidos como pequeñas ciudades, los nuevos museos invitan a entrar y explorar sus tesoros. Aprovechan las experiencias de las estructuras complejas de los museos-manzanas tradicionales y de su crecimiento continuo (vol. 2, pp. 168-175) para encontrar en la ciudad la solución de diferentes problemas en su organización y para innovar su concepción en sentido urbanístico, arquitectónico y museográfico.

Nuevo concepto del museo enciclopédico

Un ejemplo extraordinario de la introducción del urbanismo como centro en la concepción del museo es el proyecto no realizado para la reorganización y reformulación del programa expositivo del LACMA de Rem Koolhaas/OMA, basado en sus años de investigación de museos y colaboración con Hans Ulrich Obrist y Chris Dercon. A través de una clara y sistemática reestructuración horizontal y vertical los autores proponen un nuevo concepto del museo enciclopédico⁹⁹ como museo-clúster.

Bajo una gran cubierta urbana los fragmentos del museo se reúnen visual y funcionalmente en la cohesión de una micro-ciudad, dándole la necesaria coherencia, unidad y presencia. Esa ciudad tiene un estrato arqueológico de los pabellones anteriores en su «plinto»; una plaza central al nivel de entrada; y diversos modelos, culturas, tiempos y tipologías de los fondos museísticos reunidos, que corren cronológicamente en paralelo por su plataforma

⁹⁹ Cortés, Juan Antonio: "Delirio y más", 2007, p. 13; Arcspace: "Rem Koolhaas OMA – LACMA", Arcspace, <http://www.arcspace.com/architects/koolhaas/LACMA/> (Consulta: 23/07/2007)

enciclopédica. Con las conexiones transversales revelan las coincidencias, influencias y convergencias, abriéndose y alentando las interpretaciones nuevas, los recorridos de visita individualizados y la contextualización espacial de exponatos.

Los autores mismos observan este proyecto como metáfora de Los Ángeles. La proliferación del LACMA reflejaba la difusión del «microcosmos de Los Ángeles, distribuido más bien que enfocado, que inhibe el desarrollo completo de sus potenciales»;¹⁰⁰ para maximizarlos, OMA enfoca e intensifica este museo-ciudad con una complejidad de distintas capas y modelos unidos y superpuestos, y lo ordena con la claridad y fuerza que a la vez permiten la cohesión, los cambios y múltiples lecturas, en el museo y en la ciudad.

Clúster de museos-clústeres

El más nuevo clúster de museos en la Saadiyat Island de Abu Dabi (vol. 2, pp. 135-141) es epígono del cambio de modelos, el cual a todos los niveles comprueba esta teoría sobre el dominio del urbanismo del museo como manifiesto urbanístico. El análisis de los proyectos muestra que los cuatro edificios culturales a lo largo de la orilla de museos se basan en el principio de clúster (y hasta dos forman partes de los globales museos-sistemas) y explica cómo los ganadores de las competiciones internacionales para estos edificios innovan, cada uno a su manera, el micro-urbanismo del museo-clúster.

La ubicación excelente en la punta de la isla, entre el desierto y el mar, da al Museo Guggenheim de Frank Gehry a la vez el papel simbólico del icono de la orilla de museos y la función infraestructural de rompeolas. La ubicación define los flujos del museo con los accesos desde el barrio, el mar y el desierto e

¹⁰⁰ OMA: "LACMA Extension, USA, Los Angeles, 2001", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=175&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007)

inspira su organización y su forma. Gehry traduce hábilmente los tradicionales elementos arquitectónicos y urbanísticos en la expresión contemporánea: las torres de viento convierte en conos transparentes que señalan las entradas y refrescan de manera natural los patios abiertos, y alrededor ellos en varios anillos y capas construye «un clúster de galerías»¹⁰¹ de diferentes alturas, formas y caracteres en una interpretación –e interiorización– nueva de los *souks* orientales.

Jean Nouvel revive las leyendas de las ciudades perdidas concibiendo el Museo clásico / Louvre Abu Dhabi como «campo arqueológico».¹⁰² La cúpula translúcida, a modo de un macro-invernáculo, una jaima en el desierto o celosía de encaje, une esta «pequeña ciudad» que flota sobre el mar, como «clúster de edificios bajos», plazas abiertas, pasajes y canales, en una amalgama de las tradiciones y simbólicas de la arquitectura árabe y de las visiones de ciencia ficción del siglo XXI. Con la luz difusa, el viento y el agua, Nouvel crea un microclima para esta «micro-ciudad»¹⁰³ y su mágico mundo del arte. En el «archipiélago construido» donde se encuentran Samarcanda y Atlántida nace «un lugar calmo y complejo»¹⁰⁴ que cuestiona el sentido del tiempo y el sentido de las rutas y conexiones en el museo-clúster.

Zaha Hadid introduce «la energía de los movimientos dominantes en el tejido urbano» en la forma y estructura dinámicas del Performing Arts Centre,¹⁰⁵ situado en el cruce del eje peatonal principal y del paseo marítimo del clúster de museos. El diagrama de rutas y flujos en interacción lo convierte en sistema

¹⁰¹ Gehry, Frank (memoria del proyecto), citado en ArchNewsNow: “In Their Own Words: Abu Dhabi Cultural District”, February 2, 2007, <http://www.archnewsnow.com/features/Feature218.htm> (Consulta: 10/09/2007)

¹⁰² Nouvel, Jean (memoria del proyecto), citado en ArchNewsNow: “In Their Own Words”, 2007

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Nouvel, Jean (memoria del proyecto), citado en Dezeen: “Jean Nouvel in Abu Dhabi”, May 7th, 2007. En línea: <http://www.dezeen.com/2007/05/07/jean-nouvel-in-abu-dhabi/> (Consulta: 07/05/2010)

¹⁰⁵ Hadid, Zaha (memoria del proyecto) en ArchNewsNow: “In Their Own Words”, 2007

principal de organización, el cual define las «islas» funcionales y el movimiento del público a través de la estructura lo pone en el centro del proyecto. Este flujo integra el teatro-clúster, en el cual la Academia de artes dramáticas y los cinco teatros, en un constante contacto visual con los alrededores, se aglomeran como distintos cuerpos que crecen de la estructura «a modo de las frutas en un vid».¹⁰⁶

En la simplicidad de su forma escultural sobre un espejo acuático, el Museo marítimo de Tadao Ando no manifiesta la complejidad de su programa que comprende un museo y un acuario enorme. En el exterior recrea una relación urbana más convencional, transformando el ante-jardín en un oasis «que permite a visitantes una transición gradual entre la ciudad dinámica y el más sereno y contemplativo espacio del museo».¹⁰⁷ Pero en el interior, evocando la navegación de los *dhows* tradicionales y la deriva del mar y del viento, introduce con las plataformas flotantes una completamente nueva interpretación de los flexibles recorridos museísticos como recorridos y urbanismo de la ciudad sobre el agua.

Concebidos en las condiciones únicas de la investigación de nuevos conceptos, escalas y complejidades urbanísticas sin restricciones financieras y urbanísticas, estos proyectos poéticos y emocionantes comprueban que el aquí definido modelo de museo-clúster es el museo del siglo XXI. A través de este ejemplo la tesis demuestra el futuro del clúster de los museos como clúster de museos-clústeres, pero también el futuro de la infraestructura museística como «ciudad de museos», que conecta la ciudad vieja y nueva, la ciudad de la vida y la ciudad del turismo, los espacios de lugares y memoria con los espacios de flujos y funciones, y les da sentido y la posibilidad de cambios.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ando, Tadao (memoria del proyecto) en ArchNewsNow: "In Their Own Words", 2007

El museo-clúster como museo del siglo XXI

Este estudio comienza con el análisis de la dimensión urbanística del museo desde el clúster de museos, centrándose en el lugar que crea y la relación que establece con la ciudad. Inesperadamente del clúster de museos como manifiesto urbanístico vuelve al interior «urbanificado» del museo y encuentra que la dominación del urbanismo en el proyecto del museo crea un nuevo paradigma del museo –el museo como ciudad–.

Diferentes vanguardias artísticas proclaman a través del siglo XX la muerte del museo y abandonan su espacio institucional en la búsqueda de la libertad creativa y del acercamiento del arte a la gente y a la vida cotidiana. Sin embargo, la expansión del programa expositivo a los antiguos y nuevos espacios urbanos tiene un efecto retroactivo fuerte y estimulante al museo. Siguiendo el ejemplo de los artistas y experiencias de las bienales de arte y exposiciones industriales, los museos permiten que desde la ciudad los nuevos contenidos e ideas penetren en su interior. Como museos-clústeres, de manera muy compleja y muy urbana, abren nuevas posibilidades en la concepción del museo.

Según modelo de la ciudad, se cambia el proyecto arquitectónico del museo: la organización, las funciones y la forma se subordinan al urbanismo. Posibilitan la coexistencia de diferentes condiciones, modelos y tipos, museologías y arqueologías en el museo-clúster. Se cambia también su proyecto museográfico, introduciendo en la exhibición múltiples capas y opciones, la dimensión temporal, espontaneidad e imprevisibilidad de la ciudad. Para que el museo se convirtiera en atractivo y dinámico espacio público, los flujos y corrientes urbanas se dirigen en él y por él, definen la forma, la espacialidad y la circulación. Los museos se organizan como campos urbanos, alrededor de las densidades y corrientes direccionales, alrededor de los «archipiélagos» de galerías y el «mar» comunicativo y cada vez más público entre ellos, igual que la ciudad se organiza alrededor de los clústeres y las redes. Con ello se confirma la tesis sobre la primacía del urbanismo –del urbanismo psicogeográfico de mediados del siglo

XX y del contemporáneo urbanismo de flujos y densidades que se deriva de él— a los tres niveles del clúster de museos.

El museo-clúster se vincula con las ideas visionarias de los 60 incluso en sentido museográfico. Con su capacidad de cambios, diferentes estados de ánimo, diferentes temporalidades,¹⁰⁸ reinterpreta las ideas del *Fun Palace* (1961) de Cedric Price, el proyecto icónico que fue inspirado por la *Ville Spatiale* de Yona Friedman, que fue la inspiración para el Beaubourg y que todavía capta la atención e intriga la imaginación de los más influyentes pensadores y actores museísticos. El museo-clúster consigue las calidades que Obrist desea en su museo del siglo XXI, «menos estable [*sic*], más abierto, más colaborativo y menos definitivo en su articulación de la historia.»¹⁰⁹ Alcanza el «delirio» del museo imaginario de Calum Storrie, en el cual «[l]as asociaciones (...) tienen una duración indefinida; los significados son cambiables y transitorios.»¹¹⁰ El museo-clúster como museo del siglo XXI, no como objeto sino como proceso, «inestable e inquieto» a modo del museo delirante de Storrie, con la «incertidumbre calculada y el carácter incompleto consciente» que incorpora los cambios en el mismo núcleo de la institución, a modo del museo ideal de Price y Obrist, añade al museo como lo conocemos un nuevo grado de fluidez, dinámica y vitalidad, una riqueza de significados, capas y descubrimientos personales, modelándose según la ciudad siempre cambiante.¹¹¹ Por lo tanto el «museo como ciudad» se transforma de una institución para conservación y producción de conocimiento en institución para articulación y reprogramación de conocimiento. A través del urbanismo redefine la museografía y la didáctica del museo, aplicando también a ellas los principios situacionistas y convirtiendo el conocimiento y la historia en proceso continuo de creación y revisión.

¹⁰⁸ Chris Dercon en Obrist, Hans Ulrich: "Omaggio a Cedric / A Tribute to Cedric", *Domus* 870, may 2004, p. 52

¹⁰⁹ Obrist, Hans Ulrich: *The Future of the Museum*, Introduction, *Art Basel Conversations 2002 ABC | ABMB02/03 | The Future of the Museum* | 122

¹¹⁰ Storrie: *The Delirious Museum*, 2006, p. 20

¹¹¹ *Ibid*, pp. 3, 5, 20. "A twenty-first-century museum will utilize calculated uncertainty and conscious incompleteness to produce a catalyst for invigorating change whilst always producing the harvest of the quiet eye." Cedric Price, citado por Obrist en varios textos, ej. Obrist, Hans Ulrich: "Museum of Tomorrow", *Tate Etc.* Issue 5 / Autumn 2005; *Idem*: *The Future of the Museum*, Introduction, *Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2002* (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2002, ABC | ABMB02/03 | *The Future of the Museum* | 122.

Macro-urbanismo: Ciudad de museos

Los temas el museo como ciudad y el museo como sistema son la introducción para la consideración de un panorama más amplio: del sistema de museos y del sistema de la ciudad. A nivel de macro-urbanismo, los clústeres de museos redefinen el sistema urbano de museos como «ciudad de museos» que da la identidad y la estructura a los espacios de la vida cotidiana. Este macro-museo no tiene el sentido malrauxiano de la ciudad museificada, estática y muerta, sino, al contrario, representa un sistema de activadores de los valores históricos, museísticos y urbanísticos de la ciudad. Él transforma la exposición en museos en la exposición urbana y prolonga las intenciones didácticas del museo a los espacios de la ciudad; la ciudad se convierte en espacio expositivo de los museos y parte de sus colecciones. Gracias a su poder gravitacional, flexibilidad y capacidad de transformación –capacidad para transformarse y para actualizar con ello la ciudad entera–, la «ciudad de museos» ordena y conecta en un todo los fragmentos de la ciudad y los adapta a nuevas necesidades urbanas, sociales y económicas, convirtiendo la accesibilidad y presencia activa de la cultura en postulado urbanístico de la «ciudad del conocimiento».

Macro-urbanism: City of Museums

The topics of the museum as a city and the museum as a system are the introduction to the consideration of a bigger picture: of the museum system and of the city system. At the level of macro-urbanism, the museum clusters redefine the urban system of museums as the “city of museums” that gives identity and structure to the spaces of everyday life. This macro-museum has not the malrauxian sense of the museumified, static and dead city, but, on the contrary, it represents a system of triggers of the historical, museum and urban values of the city. It transforms the museum exhibition in urban exhibition and prolongs the didactic intentions from the museum on the spaces of the city; the city is being converted into the museums’ exhibition space and a part of their collections. Due to its gravitational power, flexibility and transformation capacity - the capacity to change itself and thus to contemporize the entire city, the “city of museums” orders and ties in a whole the fragments of the city and adapts them to new urban, social and economic needs, turning the accessibility and active presence of culture into an urbanistic postulate of the “knowledge city”.

El aspecto urbanístico del museo desde la perspectiva de la ciudad

Como se indica en la introducción, la tesis mediante el análisis morfológico muestra que, desde la perspectiva de la ciudad, el mayor legado del boom de museos es la creación de una infraestructura museística de proporciones y potenciales inimaginables hasta ahora, la cual al aspecto urbanístico del museo le da una dimensión completamente nueva. Crece el número, el tamaño, la complejidad y el impacto de los clústeres de museos en la ciudad, y crece su capacidad de cambiar y reprogramar la ciudad.

La palabra «ciudad» se utiliza en los nombres de muchos clústeres de museos, analizados en el capítulo Tipología (vol. 2, pp. 157-304) como manzanas, parques o barrios de museos, como sinónimo del clúster, en el significado de la «ciudad dentro de la ciudad».¹¹² Sin embargo, los ejemplos que con su magnitud e importancia implican toda la ciudad, cambian la perspectiva sobre el clúster de museos y la ciudad en general e introducen un nuevo capítulo en la morfología urbana del clúster de museos y en la integración del planeamiento urbanístico y cultural. Conectándose en redes (Barcelona, Berlín, Florencia, Londres) y creciendo en espectaculares gestos urbanísticos (París, Frankfurt, Valencia), los clústeres de museos crean la «ciudad de museos» como auge de la interacción entre el museo y la ciudad –como paisaje cultural y educativo en la nueva escala post-metropolitana–.

¹¹² la Ciudad de la Cultura de Eisenmann en Santiago de Compostela, Ansaldo Citta delle culture de Chipperfield en Milán, la Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia, y varias ciudades de cultura y museos en París - de la arquitectura (Trocadéro), ciencias e industria (La Villette), música (La Villette), la moda y el diseño (Austerlitz)

El modelo policéntrico

Muchas ciudades han desarrollado más clústeres de museos, como resultado de su importancia cultural e histórica, tamaño y desarrollo urbanístico específico y fortalecimiento de la economía cultural y creativa. Ámsterdam concentra y organiza sus museos en la Museumplein, en el «cinturón verde» y en el «triángulo azul», mientras la alternativa producción cultural contemporánea se agrupa en la Westergaasfabriek, reflejando y cambiando las jerarquías urbanas. Los museos que se duplican en la Berlín dividida, después de la unificación de la ciudad y de los fondos museísticos, temáticamente se reorganizan en un unido sistema de clústeres. Barcelona, siguiendo el Plan de museos, se escapa de la dispersión proverbial de sus museos y los concentra en cinco focos, los cuales con las nuevas «fábricas de cultura» expande en una compleja red urbana. Así los museos urbanos construyen el sistema policéntrico como red de clústeres de museos, a través de la interacción entre los museos y la interacción con la ciudad.

La clusterización de museos sistematiza los museos y la presentación museística. Posibilita la agrupación temática, con la que diferentes museos en los clústeres se complementan en la creación de una narrativa amplia e integral (por campos, temas o épocas, vol. 2, pp. 160-161), pero también la creación de las rutas temáticas por la ciudad que a esa narrativa le añaden la dinámica y el carácter urbano. La distribución programática se puede extender al sistema de museos en la ciudad, sobre todo cuando se trata de las colecciones nacionales o municipales unidas (Ámsterdam, Barcelona, Berlín, París) que se sincronizan, sistematizan, equilibran y adaptan a la historia y la estructura urbana.

De esta manera los clústeres de museos transforman y ordenan el sistema de museos, pero también el sistema y la presentación de la ciudad. Las redes policéntricas y los sistemas de museos pueden definir diferentes rutas museísticas por el tejido urbano, como en Barcelona, Berlín y Florencia (Percurso del Príncipe, Percurso Michelangiolesco etc.), pueden incluir en ellas los flujos y superficies acuáticas, como en Ámsterdam (Oosterdok), Frankfurt (Museumsufer) y Londres (Tate to Tate), o unirlos con espacios y ejes verdes de la ciudad, como en París (Tullerías, Invalides, Campos de Marte), Valencia (Jardín del Turia) y Washington (National Mall). Integrando los espacios urbanos más representativos –los manifiestos urbanísticos, como se sostiene aquí– en las rutas museísticas y los programas didácticos, las redes de los clústeres de museos conectan, destacan y movilizan los básicos elementos urbanos –el tejido urbano, el verde y el agua– y dan a las partes de la ciudad el sentido de conjunto. A través de las relaciones e interacciones dinámicas, de las simbiosis y superposiciones con diferentes espacios, flujos, públicos, funciones, capas y lógicas urbanas, los clústeres de museos permean su entorno y amplían el campo de su impacto, uniéndose en la «ciudad de museos» y abriendo posibilidades para los cambios continuos.

Los ejemplos presentados muestran las características esenciales de la «ciudad de museos». Tres clústeres de museos en Lisboa –Belem, Gulbenkian y Parque das Nações– documentan el cambio de las ideas urbanísticas durante el siglo pasado, creando una plaza imperial, un parque moderno y un *waterfront* postmoderno como manifiestos urbanísticos de sus épocas. Roma demuestra la necesidad de la reinención continua, tanto del sistema de museos como de la ciudad misma. Buscando su lugar en el arte y la economía contemporánea, renueva, reorganiza, dinamiza y abre sus polos de museos tradicionales –Vaticano, Campidoglio y Parco Borghese–, potencia el polo Trastevere y amplía

la red a Flaminio y Lungotevere/Testaccio (Ostiense/Marconi), revitalizando las anteriores casernas e industrias para el nuevo arte y el nuevo siglo. Moscú, a parte de sus museos centrales en el propio centro de poder, desarrolla un sistema de parques museísticos alrededor del segundo anillo de la ciudad, pero también un sistema de «*usadbas*», palacios y parques nobles en las afueras, creando una compleja estructura museística que corresponde con la complejidad histórica y urbana de esta metrópolis.

La tesis se enfoca en la «ciudad de museos» europea, pero muestra que la infraestructura cultural de las ciudades de otros continentes, con diferentes tradiciones y dinámica de crecimiento, tampoco está exenta de esta complejidad. Al contrario, la tesis muestra que el impacto urbanístico y cultural de la «ciudad de museos» hoy en día es universal. Ese impacto lo confirma la metropolitana estructura museística de Tokio con sus clústeres de museos de diferentes periodos, como también los museos australianos que se concentran destacando igualmente los representativos ejes y costas culturales de la colonial Brisbane, Melbourne y Sídney y de la moderna, planificada Canberra. Los clústeres de museos de Los Ángeles abren la cuestión si la «ciudad de museos» puede desarrollar todo el potencial dando la forma y la identidad a la «ciudad de 100 millas», mientras proyectos ambiciosos en el Próximo y Lejano Oriente indican nuevas direcciones, escalas y modelos en ese desarrollo.

El ejemplo del sistema policéntrico de clústeres de museos en Barcelona, del cuyo Plan de museos parte toda esta investigación, en la tesis se analiza en detalle, porque de forma no ambigua comprueba la hipótesis sobre la primacía del lugar en el proyecto del museo. Ilustra claramente el desarrollo de las políticas urbanas y culturales y el papel de los clústeres de museos en ellas, así como la manera de que, a través de ellos, la función educativa se transfiere de los museos a los espacios urbanos.

Barcelona: Plan de museos

La historia de museos y de museología en Barcelona es la historia de una aspiración de introducir orden en la dispersa representación museística de esta ciudad. La historia de urbanismo y de arquitectura de Barcelona de modo paradigmático refleja los momentos cruciales en el desarrollo de la ciudad europea: la fundación romana de Barcino, el crecimiento medieval entre murallas, la ampliación mediante la matriz racional de Ildelfonso Cerdá, el mítico modernismo catalán, las grandes exposiciones internacionales, la hiperproducción de los 60, la modélica postmoderna transformación olímpica y la postmetrópolis del siglo XXI. En la intersección de estas historias están dibujados los clústeres de museos de Barcelona, un centro regional con gran voluntad y necesidad de coherencia y con una extraordinaria capacidad en marketing urbano.

Los museos de Barcelona, como ciudad alejada de los centros de poder real, eclesiástico y estatal y su riqueza colonial, originan principalmente de las colecciones privadas dispersas por la ciudad. Por ello desde los inicios de la organización institucional de museos en Barcelona y la fundación de su Junta municipal de museos (1907) puede seguirse una historia de propuestas para su ordenación urbana; su reactualización con las ideas del *Libro Blanco de los Museos* (1979) y el plan *Del Liceu al Seminari* (1981); su aplicación en el *Plan de Museos* (1985) y el desarrollo posterior a través del *Plan estratégico de cultura* (1999/2006).¹¹³ Así Barcelona no solamente que conecta sus museos con la

¹¹³ Ajuntament de Barcelona, Delegación de Cultura: *Llibre Blanc dels Museus*, Barcelona, 1979; Clotet, Lluís i Òscar Tusquets: Avantprojecte "Del Liceu al Seminari", Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1981; Ajuntament de Barcelona, Area de Cultura / Lluís Domènech Girbau: *Pla de Museus*, Barcelona, (1984) 1985; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura: *Pla "Barcelona, Ciutat de Museus. Programes 2000-2003"*; mimeo, Barcelona, 1999; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. *Pla Director de Museus*; mimeo, Barcelona, 1999; Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. *La cultura, motor de la ciutat del coneixement; Plan Estratégico del Sector Cultural*, Barcelona, 1999; Ajuntament de Barcelona: *Plan Estratégico de Cultura de Barcelona (2007-2015)*. *Nuevos acentos 2006*, Barcelona, 2006

exposición urbana por medio de grandes eventos, de los cuales hereda muchos edificios y clústeres de museos; que los museos los usa como medio de propaganda nacional y de marketing urbano internacional; que se inscribe en los *grands projets* y en el boom de museos con todos sus retos y oportunidades, sino con sus cinco focos museísticos contribuye considerablemente a la teoría de los clústeres y circuitos de museos.

El *Plan de museos* de 1985 es uno de los momentos cruciales en la museología de Barcelona. El *Plan* refleja «la idea de potenciar los museos de la ciudad para convertir Barcelona en la capital de una cultura catalana sin complejos»¹¹⁴ e impulsa a través de este patrimonio la reconstrucción urbana y el desarrollo del turismo. Realizado en el marco, pero también en las sombras, de la gran transformación olímpica de Barcelona, el *Plan de museos* dinamiza e internacionaliza la vida cultural y de manera extraordinaria acopla el componente urbanístico y museológico de la clusterización de museos, organizándolos en circuito cultural de la ciudad.

Para este tipo de proyectos capitales es necesaria una conjunción de la visión clara, de la voluntad política y de los medios financieros. Gracias al autor del *Plan de museos*, arquitecto Lluís Domènech Girbau, en este proyecto domina la dimensión urbanística y una clara opción por la distribución premeditada y equilibrada de los clústeres de museos. La idea obtuvo el apoyo de los pensadores urbanos concentrados en ese momento en el gobierno de la ciudad –de dos arquitectos, Oriol Bohigas y Josep Lluís Mateo, y un filósofo y escritor,

¹¹⁴ Mascarell, Ferran: “Los museos de Barcelona (1975-2000). Noticia de 25 años de programas”, *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea* 55, abril-junio 2001: *Dossier Patrimoni, museos y ciudad*, p. 6, http://www.bcn.es/publicacions/bmm/55/cs_qc01.htm, http://www.publicacions.bcn.es/bmm/quadern_central/bmm55/1.MascarellCas.pdf (Consulta: 24/08/2009)

Josep - Pep Subirós—. ¹¹⁵ La elaboración y aplicación del Plan coincidieron con el optimismo social y el soporte financiero que siguieron la caída de la dictadura, la democratización, la entrada en la Unión Europea y los preparativos para los Juegos Olímpicos 1992.

En línea con las tendencias mundiales, el plan proponía –y realizó– una reordenación urbana y de la red museística vía creación de cinco clústeres de museos. Estableciendo las nuevas instituciones de cultura y reestructurando las viejas en un sistema representativo y un discurso integral y abierto, ¹¹⁶ el Plan de museos se convierte en proyecto globalizador con el cual Barcelona y Cataluña explican y construyen su lugar en el espacio cultural europeo.

Con ello el Plan de museos de Barcelona muestra de manera más elocuente el «efecto clúster de museos» sobre el sistema de museos y sobre la ciudad. La dispersión de museos en la ciudad, traducida a la didáctica y representación museística, es el equivalente de la suma de inconexos discursos museísticos, mientras la clusterización permite la formación de un sistema urbano de museos como red representativa coherente que proporciona la amplitud del discurso y alienta diferentes lecturas e interpretaciones de la historia y de la ciudad. Domènech reconoce también el potencial urbanístico de esa red y como principales exponentes de esta representación no sólo incluye las colecciones en los museos, sino también la arquitectura y la ciudad misma.

En la tradición de la aspiración barcelonesa hacia la sistematización y ordenación de museos, Domènech se opone a la concentración radical de los contenidos culturales en la Casa de la Caritat propuesta en el proyecto *Del Liceu*

¹¹⁵ Bohigas fue director del Planeamiento de 1980-84 y Conseller de Cultura 1991-94; Subirós fue coordinador del área de cultura y desde 1997 asesor del alcalde de Barcelona.

¹¹⁶ Mascarell: “Los museos de Barcelona (1975-2000)”, 2001, p. 4. Como lo sugiere Félix de Azua en su programa del curso “Representación de la ciudad”, ETSAB - UPC, Barcelona, 2004, esta ciudad se paraliza en una “tensión imposible entre construir un pasado y un futuro simultáneamente”.

al *Seminari* en 1981. Mantiene la idea de creación de un nuevo y fuerte polo cultural que regeneraría el barrio del Raval, pero la traduce en una visión global, una «lógica distribución de los fondos museísticos de la ciudad»¹¹⁷ que revaloriza la propia historia y desarrolla en clústeres las existentes localizaciones museísticas en Montjuïc, en la Ciutadella, en el Barrio Gótico y en la calle Montcada. Tomando en consideración múltiples factores –la relación y adecuación de los museos entre sí y con el barrio en que se ubican, el número y tamaño de museos en un clúster, el número de visitantes y la accesibilidad de los museos según su naturaleza, el simbolismo de su arquitectura y lugar– busca un orden y equilibrio urbano, mostrando la gran complejidad y delicadeza del planeamiento del paisaje museístico de una ciudad.

El *Plan de museos* destaca la estructura policéntrica de la ciudad misma. Así Barcelona se transforma en libro de texto sobre la tipología de los clústeres de museos y la variedad de sus escalas, en correlación con diferentes modelos históricos de la ciudad que representan. Montjuïc es un monte de museos y equipamientos deportivos, que se desarrolla a partir de la Exposición Internacional 1929 y la urbanización de la Plaza de España en la gran manera *Beaux-Arts* de los ejes monumentales y las acrópolis culturales. La Plaça dels Angels es una plaza de museos con la cual la regeneración olímpica convierte el patrimonio histórico en ciudad postmoderna. La Calle Montcada en meros 150 m concentra una densidad excepcional de museos, incluyendo el de Picasso, el museo de arte más visitado de Barcelona, y refleja con sus palacios las jerarquías de la ciudad medieval. El conjunto museístico del Barrio Gótico en el núcleo reconstruido alrededor de la Plaza del Rey teje un barrio de museos a

¹¹⁷ Domènech Girbau, Lluís: “La Casa de la caritat i l’emplaçament del nou museu. Relectura del projecte ‘Del Liceu al Seminari’ ”, *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea* 1, mayo 1986, p. 81

diferentes niveles y estratos arqueológicos, vinculando la ciudad romana, medieval, moderna y contemporánea. La Ciutadella es un parque de museos e, igual que el Montjuïc, el legado de una gran exposición y testimonio del crecimiento de la ciudad moderna fuera de sus murallas. Las nuevas «fábricas de cultura» amplían en la actualidad esta red cultural, incluyendo en el programa didáctico y «productivo» el significativo tejido de la ciudad industrial. Así los clústeres de museos de Barcelona, proporcionando el orden y la representación museística coherente del pasado y del presente, crean recorridos por los espacios modélicos del desarrollo urbanístico y les dan el papel educativo. Con el uso y la revitalización de los «*objets trouvés*» arquitectónicos y poniendo acento en su lugar, este sistema policéntrico de museos demuestra irrefutablemente la hipótesis sobre la prevalencia de urbanismo en el proyecto de los museos. Entretejiendo la representación y didáctica museística y urbana, muestra la inseparabilidad del planeamiento cultural y urbanístico en la ciudad de hoy y confirma la teoría sobre la museografía como proyecto urbano.

Proyecto XL

La integración del planeamiento cultural y urbanístico en algunas ciudades convierte las redes policéntricas de museos en las intervenciones urbanísticas que radicalmente reestructuran y cambian la ciudad. Las ciudades, sus ambiciones y competición crecen; una manzana o plaza de museos ya no son suficientes para satisfacer las necesidades culturales y de marketing urbano, ni para estructurar la ciudad en su nueva escala. Cruzando los ejes monumentales con el Sena como eje natural de la ciudad y de su vida pública, París entreteje sus museos y espacios públicos más representativos en el paradigma de la «ciudad de museos» (vol. 2, pp. 92-99, 101-108). Los trece museos que nacieron en Frankfurt a lo largo del río Meno durante los años 80, en las villas históricas o de nueva planta, forman la Museumsufer –la Orilla de museos– como fenómeno sin precedentes, extraordinario por su escala incluso en la época de expansión de museos alrededor del mundo, mostrando mediante el espectáculo del urbanismo la fuerza de la «ciudad de museos» (vol. 2, pp. 249-256).

El ejemplo del Jianchuan Museum Town en China (vol. 2, pp. 142-145), una nueva ciudad ideada para desarrollar alrededor del núcleo museístico –un mega-clúster de veinticinco museos– una vibrante mezcla de funciones residenciales, comerciales, turísticas y de negocio, apunta a las cambiadas jerarquías y relaciones en la ciudad y la sociedad que basan la economía y el desarrollo en la cultura y el conocimiento. Este experimento en curso es una combinación del conocimiento del mundo de bienes raíces y de la pasión coleccionista de Fan Jianchuan y de la visión urbana de Chang Jung Ho, el arquitecto chino más famoso de la actualidad. Su concepto urbanístico preserva y reinterpreta con el vocabulario contemporáneo la escala y densidad tradicional de la vecina ciudad

de Anren. Los museos de los autores de generaciones, manuscritos y estilos arquitectónicos muy diferentes se subordinan a esa visión, creando la privada colección arquitectónica de Jianchuan como sección de la arquitectura china de la segunda mitad del siglo XX y de los principios del XXI. De esa manera el espacio urbano adquiere un papel activo en el proyecto museográfico de la ciudad que definitivamente rompe con el concepto tradicionalmente limitado del museo. La parte del Jianchuan Museum Town museos realizada hasta ahora ya funciona como clúster de museos. Ha creado el lugar, la identidad y el poder de atracción. Si cobra vida como ciudad, se convertirá en la prueba final del potencial de los clústeres de museos como generadores urbanos, abriendo con su enfoque original una completamente nueva perspectiva sobre la ciudad en su conjunto.

Por ahora, el ejemplo del lineal Jardín del Turia valenciano, el cual con su urbanismo espectacular une los nodos de museos y parques de la ciudad en el sistema, de manera insuperada indica el potencial de la «ciudad de museos» como portador y generador de cultura, identidad, estructura y cohesión, y confirma la creciente importancia de la dimensión urbanística del museo en el macro-urbanismo de la ciudad.

Valencia: El Jardín del Turia

Teniendo en cuenta su magnitud e impacto, el proyecto del Jardín del Turia en Valencia es históricamente comparable con las operaciones urbanísticas del siglo XIX que transforman las fortificaciones y los fosos en la Ringstraße vienesa y los parques urbanos de Copenhague y Frankfurt como lugares de las instituciones culturales más importantes, posibilitando el crecimiento y la transformación de toda la ciudad. El Jardín del Turia se transforma en la «ciudad

de museos», une los nudos de museos y parques en sistema y se convierte en principal identificador de la ciudad, estructurando y cambiando su totalidad.

Valencia fue fundada en la orilla del río Turia, su flujo generó la estructura urbana, y el puerto sobre ella la importancia comercial de la ciudad. Sin embargo, después de la riada catastrófica en 1957, en los 1960 se puso en marcha el Plan Sur y el flujo fluvial se desvió al extrarradio de la ciudad con el fin de prevenir futuros desbordamientos. El antiguo cauce del río tiene la posibilidad de iniciar un nuevo desarrollo de la ciudad. En vez de carreteras y edificios altos en las primeras propuestas, desde los 80 adquiere un carácter ajardinado, lúdico y cultural pronunciado, expresando el cambio que se produce en la comprensión de las prioridades en la ciudad. Nace un gesto urbanístico sin precedentes en su alcance e importancia para la ciudad,¹¹⁸ en forma de un gran parque que la conecta de un extremo a otro y da fisonomía a un extraordinario crecimiento urbano. Dividido longitudinalmente en varios tramos, este parque-río fluye por la ciudad en el signo de museos. Empieza con el jardín zoológico donde el río se desvía y termina con el acuario, donde desembocaba en el mar, serpenteando entre el jardín botánico y los museos más importantes de Valencia y destacando su núcleo histórico como concentración del patrimonio artístico y arquitectónico.

El Jardín del Turia, comúnmente llamado simplemente el Río, actúa vertebrando numerosos proyectos culturales emblemáticos –el Instituto Valenciano de Arte Moderna, el Palau de la Música y la Ciudad de las Artes y de las Ciencias– que han marcado el desarrollo reciente de Valencia y se han convertido en sus símbolos y principales metas turísticas. A causa de su historia, los museos conectados por el jardín tienen dos tipos de asentamiento: unos mantienen su posición prestigiosa en la orilla anterior, mientras otros bajan en el cauce y

¹¹⁸ Comparable quizás solamente con el proceso inverso de restauración del río Cheong Gye Cheon en el corazón de Seúl, Corea

pertenece al parque mismo. Así el ejemplo de Valencia muestra, dentro de una idea fuerte y simple, una gran complejidad tipológica: a la vez tiene una orilla de museos, un parque de museos y una ciudad de museos en su significado más estricto, conectados por el gesto unificador en un nuevo *locus genii*.

La segmentación del Jardín del Turia, definida por la existente matriz urbana y los antiguos puentes, fomenta el desarrollo de diversos ambientes y psicológicamente reduce la longitud del recorrido peatonal. Ese recorrido conecta grandes parques y superficies acuáticas y la función lúdica y educativa en un dinámico espacio de la re-creación espiritual, física y urbanística. Tratándose de un jardín lineal de gran escala, una gran importancia la adquieren no solamente los museos convencionales, sino también los centros científicos y planetarios, y especialmente los museos con carácter de parque –jardín zoológico y botánico, vivarios y acuario–. Tradicionalmente orientados en sentido ortogonal hacia el Turia, estos parques de Valencia en forma de cuñas verdes transferían el frescor del río en el tejido urbano. Unidos en este gran sistema con el verde y con los museos, hoy en día propagan el frescor y el impacto urbanístico de la «ciudad de museos» y su proyecto museográfico a toda la ciudad. El ejemplo del Jardín del Turia así no tan sólo demuestra la importancia del aspecto urbanístico del museo a nivel del museo, del clúster de museos y de la ciudad, sino de forma notable ilustra y comprueba la función de la «ciudad de museos» como *locus genii* que arroja el nuevo espíritu a través de la ciudad entera, dándole la estructura clara, la identidad contemporánea, la calidad de vida, y abre amplias posibilidades para el desarrollo y el cambio.

El sistema de museos y el sistema de la ciudad

Con numerosos ejemplos la tesis demuestra que el progresivo y dinámico urbanismo cultural es el modelo del planeamiento urbanístico del siglo XXI. Extremadamente simplificado, a través de la «ciudad de museos» la cultura se difunde, y las partes de la ciudad se conectan, haciendo frente a estas dos cuestiones clave de la ciudad contemporánea. El salto extraordinario de escala y alcance del urbanismo de museos, como también de escala de la ciudad, requiere un enfoque sistémico, integral y multidisciplinario al urbanismo cultural, que se extiende a la infraestructura cultural en su conjunto —el sistema de instituciones de cultura y educación superior y espacios públicos— y transforma la museografía y la didáctica en proyecto urbano. La «ciudad de museos» promueve el urbanismo de densidades y flujos y maximiza el uso de la infraestructura cultural reuniendo la dimensión museográfica y urbanística del planeamiento en una visión global. Se adapta a la historia y estructura museística y urbanística de la ciudad y coordina el impacto de los clústeres de museos sobre los recorridos y flujos y otras funciones y sistemas de la ciudad: el dinámico proyecto de la «ciudad de museos» prevé e impulsa los cambios en el proyecto de la ciudad.

Como resultado de la «natural» gravitación cultural abercrombieana y del planeamiento cuidadoso con el cual ella se direcciona, los clústeres de museos ponen orden en el sistema de museos y coherencia en la representación museística del patrimonio cultural. Puesto que son los espacios más representativos del desarrollo urbano, como demuestra esta tesis, los clústeres de museos tienen un enorme potencial y la obligación de incluir en esa presentación también el patrimonio urbanístico y arquitectónico. Tal

entrelazamiento e interacción de la presentación museística y urbanística demuestra la necesidad de interrelación del planeamiento cultural y urbanístico y requiere observar el sistema de museos holísticamente, desde la ciudad y en la escala de la ciudad.

También en la ciudad los clústeres de museos introducen coherencia, orden y orientación. Como *locus genii*, generan el orden, la estructura y la identidad contemporánea. Como generadores urbanos, generan el crecimiento de prestigio, rango y economía de las ciudades en la corrida constante para atraer el capital humano, cultural y financiero y para la influencia y atención global. Como fusión del *hardware* y *software* cultural, de la forma urbana y de los programas, las escenografías y las experiencias, también en el *marketing* tienen múltiples funciones. Formando parte del capital territorial, exhiben y promueven la ciudad, la región o el país internacionalmente, y a la vez crean la propia marca de fábrica y el propio lugar, como espacio físico en la ciudad y como lugar en el mundo de la exposición museística y de las atracciones culturales en el circuito global del turismo cultural. E incluso como *brands* urbanos, como lugares «de identificación, de reconocimiento, de continuidad y de colectividad»,¹¹⁹ los clústeres de museos introducen orden y coherencia en la complejidad urbana, prestando desde la ciudad apoyo a la interpretación del papel de las marcas de fábrica de Hans Mommaas.

La «ciudad de museos», reuniendo múltiples significados e impactos del clúster de museos, redefine la monumentalidad y la centralidad en la ciudad-red. La

¹¹⁹ Hans (Johannes Theodorus) Mommaas, sociólogo de la ciudad y del ocio, observa que las “marcas de fábrica derivan su atracción en gran parte del hecho de que introducen un cierto orden o coherencia a la realidad multiforme alrededor de nosotros. Las marcas de fábrica nos permiten “leer” con más facilidad unos a otros y nuestro ambiente de lugares y de productos. Vistas de esta manera, marcas de fábrica no son puramente una fuente de diferenciación, sino también de identificación, de reconocimiento, de continuidad y de colectividad”. Mommaas, Hans: “City branding. The necessity of socio-cultural goals”. En: Florian, Berci, Hans Mommaas, Michael Speaks et al: *City branding. Image building & building images*. Edited by: Urban Affairs/V. Patteeuw, Rotterdam: Nai Uitgevers, 2002, p. 34

monumentalidad según Castells tiene la «capacidad de emisión simbólica generalizante»,¹²⁰ es decir la capacidad, como *locus genii*, de dar significado y ligar las partes de la ciudad. Esta disertación a través de los clústeres de museos descubre una nueva monumentalidad de la «ciudad de museos», topográfica, accesible, abierta y alegre, una monumentalidad de bienvenida. La nueva centralidad para Castells es «la difusión de esa monumentalidad en distintos centros que articulan significado y función en el conjunto del territorio», o, como argumenta esta disertación, la difusión de la cultura a través de los clústeres de museos que ligan la forma, la función y el significado en la definición del lugar de Canter, en el último objetivo de arquitectura y urbanismo de Koolhaas; y el logro más alto del urbanismo en la ciudad-red de Castells mismo.¹²¹ Los clústeres de museos como nodos de innovación urbana representan en la estructura de la ciudad un elemento poderoso que con sus «actividades de información» ligadas al patrimonio cultural, la creación y el conocimiento vincula, dinamiza y activa flujos y espacios urbanos en la nueva monumentalidad y los centros de la «ciudad de museos».

La interacción del «museo como ciudad» y de la «ciudad de museos»

Con el análisis de las relaciones e interacciones entre los clústeres de museos y la ciudad, la disertación confirma que el museo ya no es el único espacio para la exposición del patrimonio cultural y científico.¹²² Pero, a diferencia de la salida de los artistas en el «mundo real», ahora el museo mismo se convierte en movilizador y portador de la salida de las actividades museísticas en la ciudad. El

¹²⁰ Castells, Manuel: “Espacios públicos en la sociedad informacional”, en VVAA, *Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern*, Urbanitats núm. 7, Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1998, p. 2

¹²¹ Ibid, p. 2, 6. Canter, David: *The Psychology of Place*, London: Architectural Press, 1977. OMA: *Très grande bibliothèque*, France, Paris, 1998, memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=116&Itemid=10 (Consulta: 23/07/2007).

¹²² Como lo demuestran muchas prácticas artísticas del siglo XX y XXI, y, por ejemplo, Dercon analiza u Dercon, Chris: “Museum in Crisis”, *Bulletin Stedelijk Museum*, 1/2003, p. 14-21

edificio del museo, como sede o sucursal de la institución y de la colección, se convierte en centro de numerosas actividades que se extienden también fuera de él, se convierte en cuartel general para operaciones culturales en el clúster de museos y en la ciudad en su conjunto.

Los museos con sus exposiciones y programas conquistan nuevos espacios urbanos, calles y plazas, estaciones de autobús y de metro, centros comerciales y aeropuertos (vol. 2, pp. 336 -339, 354-355,374-383). El NAI Rotterdam y el Museum of London (2010) ofrecen las aplicaciones para teléfonos móviles como guías por la ciudad como era, como es y cómo podría ser. Con ellas extienden su espacio expositivo al conjunto de la ciudad y apropian la ciudad como «Street Museum» en su colección.¹²³ Ya hace dos décadas el Louvre coloniza la estación Louvre Rivoli con las copias de yeso de sus expositos; la Galería Nacional de Londres (2007) y el MNAC de Barcelona (2010) acercan al público las reproducciones digitales de las obras maestras de sus colecciones, tomando incluso literalmente las calles. A través de los clústeres de museos, con la didáctica objetual inmediata y con la didáctica espacial que hace hincapié en las calidades de la estructura urbana, indican el potencial educativo de la ciudad. Los sistemas de información y programas educativos se extienden del histórico patrimonio artístico y arquitectónico a los fondos botánicos, a la historia industrial y marítima, a los espacios recreativos y a las rutas que promuevan la cultura en todas sus formas por toda la ciudad. Con esta expansión del proyecto museográfico a la ciudad, en el paso al paradigma de la «ciudad del conocimiento», la accesibilidad de la cultura se convierte en principio urbanístico clave.

¹²³ El Netherlands Architectuur Institut comenzó en junio de 2010 el proyecto UAR - Urban Augmented Reality –una aplicación para teléfonos móviles como guía arquitectónica por el pasado, presente y futuro de la ciudad—. <http://www.nai.nl/uar>.

Cohesión

Mientras en la fragmentación postmoderna del ordenamiento espacial y social, de exclusión y segregación, incluso las infraestructuras urbanas se fragmentan y dejan de ser integradoras absolutas de la ciudad,¹²⁴ el conocimiento y la creatividad se oponen a la fragmentación y sectorialización. La «ciudad de museos» como infraestructura cultural –una combinación de infraestructura, espacios públicos y lugares colectivos– se convierte en portador de coherencia y orden. Conecta la ciudad física y simbólicamente. Revive los ideales modernos de integración y cohesión, capaz de crear una nueva monumentalidad y dar significado simbólico y papel educativo a los espacios en la ciudad «liquificada»¹²⁵ de los paisajes genéricos. En esta ciudad fluida y cambiante, cambian incluso los principios del orden y de la coherencia. El clúster de museos alzado a nivel de la ciudad vincula la ciudad premoderna, moderna y postmoderna, vincula y ordena sus lugares y flujos, sus clústeres, infraestructuras y redes, facilitando el paso a un dinámico urbanismo de densidades y flujos, más eficaz, flexible y móvil.¹²⁶

¹²⁴ Ler más en Petti, Alessandro: *Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*; Bruno Mondadori, 2007; Graham, Stephen and Simon Marvin: *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities, and the Urban Condition*, London: Routledge, 2001, p. 11

¹²⁵ Sobre el fracaso del proyecto unitario moderno, ver Graham and Marvin: *Splintering Urbanism*, 2001, p. 42. Sobre la monumentalidad y centralidad en la ciudad-red, ver Castells, Manuel: "Espacios públicos en la sociedad informacional", 1998. Zaera Polo introduce el término " 'liquificación' de la estructura urbana" definiendo "a discontinuous, unarticulated, urban growth"; Zaera Polo, Alejandro: "Order out of Chaos", en Woodroffe, J, D. Papa and I. MacBurnie (eds.): *The Periphery*, Architectural Design Profile N° 108, London: Willey / Architectural Design, 1994, p. 26

¹²⁶ En la tipología de instrumentos de organización de Shane, originada en las ideas de Michel Foucault, los enclaves, o clústeres, son prevalentes en la ciudad premoderna; la armadura, las redes, infraestructuras y lugares públicos ordenan la ciudad moderna, mientras las heterotopías dominan en el espacio en red de la ciudad postindustrial. "Such 'heterotopias of illusion' will play a role in the future modernization of Asian cities, in India and China, as well as cities in the Islamic world. These heterotopias have always drawn people to the city in search of a better life and mixing with strangers. As in Europe, the US and Japan, 'heterotopias of illusion' and their supporting networks will play a role in the development of new, local, modern hybrids that facilitate the shift towards a more performative, flexible and mobile urbanism of 'sites'." Shane, David Grahame: "Heterotopias of Illusion; From Beaubourg to Bilbao and Beyond", en Dehaene, Michiel and Lieven de Cauter: *Heterotopia and the city: public space in a postcivil society*, Routledge, 2008, pp. 258-270. Ver también en: Foucault, Michel: "Des espaces autres", 1984, pp. 46-49

Accesibilidad de cultura como urbanismo

La aspiración hacia la apertura, accesibilidad y visibilidad de los clústeres de museos cambia la estructura de la ciudad: estática y dinámica, urbanística y museística. Crea nuevas rutas y paseos; los acelera y espectaculariza con las escaleras mecánicas, con los teleféricos, funiculares y lanzaderas; introduce nuevas pasarelas, estaciones y embarcaderos. Los conecta bajo y sobre la tierra, en el aire y sobre el agua, cambiando la percepción del museo y de la ciudad, su vida y dinámica. Liga diferentes densidades –cultural, simbólica– y flujos –de gente, cultura, informaciones, tráfico, dinero– vinculando clústeres y redes alrededor de los cuales hoy se organiza la ciudad.

Nuevos puentes peatonales –el resultado de la revalorización postmoderna de los *waterfronts* y de la accesibilidad peatonal en la ciudad– de la manera más visible, creando nuevos *reperes* urbanos, revelan el impacto de los clústeres de museos a los flujos de la gente y a las rutas urbanas que cambian esencialmente la manera de vida e imagen de sus ciudades. La pasarela Simone de Beauvoir entre dos orillas culturales de París es el mejor símbolo de estas rutas y de sus transformaciones. Permite la elección de diferentes recorridos, pero también ella misma sirve como espacio público y expositivo, a la vez el lugar de paso, de descanso, de educación y de juego creativo.

El nuevo paradigma de la ciudad

El paisaje museístico como tejido conectivo y transformativo

Lo que Valencia empieza en los 80, como contrareacción a la escala y velocidad alarmante de la urbanización, en los 2000 se convierte en regla. La fascinación por la infraestructura vial y el crecimiento da paso a un proceso inverso que corrige los efectos de autovías y raíles, los símbolos anteriores de progreso, en Seattle, Madrid, Seúl, Yida. En los clústeres de museos, parques, orillas y paseos, se conforma un nuevo paradigma del desarrollo económico y urbanístico –una ciudad más conectada y más paisajística–. Las cualidades que se buscan en la vida cotidiana –cultura, creatividad, apertura y ambiente urbano– son la característica principal del sistema de museos y de espacios públicos de la ciudad. Los acontecimientos agregan la flexibilidad a las estructuras cada vez menos fijas¹²⁷ de este sistema, potenciando la imagen y el valor simbólico de la «ciudad de museos» como marco de la existencia creativa del *homo ludens*. Los circuitos urbanos y las rutas de museos, definidos por los clústeres de museos en la ciudad, permiten nuevas lecturas y funciones del espacio urbano, pero también que en la ciudad, al igual que en el museo, se disfruta a diferentes velocidades y trayectorias, potenciando el componente dinámico del macro-urbanismo de museos.

Un contemporáneo proyecto de concurso, la Ciudad tropical Penang en Malasia de OMA / Ole Scheeren¹²⁸ ilustra claramente esta visión urbana, acentuando el poder de la «ciudad de museos», su fuerza de gravitación y capacidad de

¹²⁷ Richards, Greg and Julie Wilson: "The Impact of Cultural Events on City Image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001". *Urban Studies*, Vol.41, No.10, 2004, p.1931

¹²⁸ OMA: "Penang Tropical City, Malaysia, Penang, 2004", memoria del proyecto, http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=553&Itemid=10 (Consulta: 16/02/2009); presentado en el concurso para Penang Turf Club Redevelopment Masterplan, en el cual vence la propuesta de Asymptote. Debido a su escala y complejidad, el proyecto se trata como concepto de una ciudad completamente nueva.

transformación. En toda su resignación con la ciudad genérica, OMA también vuelve a la «ciudad de museos», al sistema de instituciones y espacios públicos y culturales, como generador urbano a través del cual la informe «sopa urbana»¹²⁹ de Sudjic adquiere forma, estructura e identidad. En la búsqueda de un modelo sostenible en sentido espacial, social, cultural y medioambiental, que conseguiría las cualidades de un todo en simbiosis del paisaje urbano y natural, la red infraestructural de los Smithsons la reemplaza la «sopa tropical». Ese amalgama de los espacios y las instituciones públicas, culturales y sociales y de la infraestructura urbana, digital y vial, como fusión del *locus genii* y de la *Cluster City*, fusión de la ciudad como paisaje y la ciudad como maquina, genera una ciudad nueva atrayendo, integrando, ordenando y dando vida a los clústeres estables de la típica mezcla urbana. Ligados en un sistema flexible y adaptable, como en Valencia, Paris y Frankfurt, los clústeres de museos en el tejido de la vida cotidiana ahora crecen en fluido tejido conectivo como marco dinámico que permite el crecimiento y el cambio de la ciudad y de las personas.

La «ciudad de museos» de esta manera revive y cumple las utopías urbanísticas de los años sesenta. A micro- y meso-nivel de la agrupación de museos, esas ideas radicales y rebeldes se realizan formalmente, reforzando la unidad y visibilidad de los clústeres. Rogers y Piano crean Beaubourg como parte de una ciudad archigramiana en París; Jean Nouvel transpone mágicamente la cúpula de Buckminster Fuller sobre Manhattan en el Louvre Abu Dhabi; Cook y Fournier para la arquitectura andante de Ron Heron en el *blob* del Graz Art Museum, y la mega-estructura del sistema con núcleos comunes de Arata Isozaki crece en Louisville, KY, en un ejemplo de hibridación total, la Museum Plaza de Joshua Prince-Ramus/OMA. Sin embargo, sólo a macro-nivel la conexión de los

¹²⁹ Sudjic, Deyan: "Green Utopias", *The Guardian*, 27 October 1995, pp. 24-25

clústeres de museos tiene potencial para desarrollar sustancialmente las ideas y visiones urbanas de los Smithson, de Friedman, Constant y Superstudio y para introducir con su carácter fluido, reprogramable y cambiante la movilidad, flexibilidad, incertidumbre y participación en la tradición del urbanismo idealista y del *locus genii*.

La tridimensionalidad de los proyectos analizados evoca incluso formalmente las superestructuras de Constant y Friedman, elevándose sobre las ciudades y la «urbanización», y elevando a los ciudadanos en su *dérive* cultural. Maximiza el uso de los clústeres de museos a través de la idea de intensificación de espacio de Constant:¹³⁰ En el cambio continuo de su naturaleza y estructura, el espacio de la «ciudad de museos» se usa con más intensidad y, vivido así, se dilata. Con esta maximización la ciudad crece, no en la dispersión infinita, la altura y la hiperdensidad física, sino en la densidad de usos y experiencias en sus espacios e instituciones culturales y públicas.

En su pretensión a la mezcla y complejidad urbana, los situacionistas aspiraban hacia una ciudad más allá de la ciudad racional, una ciudad –y una sociedad– que afirmarían «lo atrevido, la imaginación y la emoción en la vida social y cultura urbana».¹³¹ La «ciudad de museos» renueva la misión de Constant de «reenfocar el diseño arquitectónico y urbanístico a los valores creativos y aspectos culturales de la vida»,¹³² convierte la movilización, difusión y explotación de la cultura en proyecto urbanístico, como base para desarrollo de la ciudad y economía de experiencias, conocimiento y creatividad.

¹³⁰ Nieuwenhuys, Constant: *New Babylon: Outline for a culture*, original en holandés, *New Babylon, een schets voor een cultuur*, Den Haag: Haagse Gemeentemuseum, (1965)1974, pp.49-62: traducción por Paul Hammond en Wigley, Mark: *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, Rotterdam: Witte de With / 010 Publishers, 1998, p. 165

¹³¹ Merrifield, Andy: "The City of Marx and Coca-Cola", *Harvard Design Magazine*, Number 12, Fall 2000, p. 2

¹³² Nichols, Julie: "Nomadic Urbanities: Constant's New Babylon and the Contemporary City", Auckland: *Graduate Journal of Asia-Pacific Studies* 4:2, 2004, p. 33

La visión sobre la cual se basa la «ciudad de museos» es abierta, en ella coexisten los principios utilitarios y creativos, lo ordinario y lo extraordinario, la ciudad de trabajo, la ciudad de consumo y la ciudad de juego. Ofrece a la vez «el espacio de movimiento rápido» y el «flujo lento y continuo», «una orientación óptima en el espacio,... la eficacia y la economía temporal» de la sociedad utilitaria, y «la desorientación,... la aventura, el juego y el cambio creativo» de la Nueva Babilonia.¹³³ Esa visión se realiza a través de una ciudad inclusiva, multidimensional, pluralista, una multi-ciudad en la cual la «ciudad de museos» crece en tejido conectivo y cohesivo, y de ella nace el nuevo «museo como ciudad», simultáneamente ordenado, sistemático y catalogador, y «delirante», espontáneo y sorprendente. Tan estrecha relación del museo y de la ciudad, los mutuos cambios e influencias y la coherencia entre todos los elementos y niveles del sistema urbano de museos confirman la primacía de la dimensión urbanística en el proyecto del museo, como componente cada vez más importante del proyecto de la ciudad.

¹³³ Nieuwenhuys, Constant: *New Babylon*, (1965)1974, pp.49-62: traducción por Paul Hammond en Wigley, Mark: *Constant's New Babylon*, 1998, p. 165

Conclusión

A través de un amplio estudio del fenómeno de clúster de museos esta tesis comprueba la hipótesis de que el aspecto urbanístico del museo toma primacía sobre el museográfico y el arquitectónico.

El descubrimiento inesperado y extremadamente importante en este estudio, que el 95% de los museos más influyentes del mundo, incluyendo los mayores iconos culturales y arquitectónicos, ya crea alguna especie de aglomeración museística, indica que el futuro del museo yace en el clúster de museos. Y en el clúster cambian el significado y la importancia de los aspectos básicos del museo, cambia también el museo mismo. El contenido y la arquitectura del museo se funden en la densidad cultural del clúster y destacan su urbanismo, su lugar, en primer plano. Ese lugar –el clúster– también cambia, adquiere nuevas dimensiones y papeles, y se convierte en clave para una nueva lectura del museo y de la ciudad, mostrando un cambio profundo en su relación y en su concepción.

Manifiesto urbanístico

La tesis extiende la importancia del clúster de museos en la teoría y la práctica urbanística. Lo observa el clúster como multi-lugar contemporáneo y lo analiza a través de su ubicación física en la ciudad, forma urbana, relaciones y dinámicas urbanas y espacio público, los cuales genera y modifica física, programática y semánticamente. Mediante un análisis histórico, comparativo y crítico de estas dimensiones del lugar, la tesis redefine el concepto y el papel del clúster de museos en la organización de espacios y flujos de la ciudad contemporánea, demostrando su último papel de la fuerza de gravitación cultural que organiza, genera y transforma el sistema de museos y el sistema de la ciudad –su dimensión del *locus genii*–.

Conclusion

Through a comprehensive study of the phenomenon of museum cluster this thesis tests the hypothesis that the urbanistic aspect of the museum takes precedence over the museographic and the architectonic ones.

The unexpected and extremely important discovery in this study, that 95% of the world's most influential museums, including the major cultural and architectural icons, already create some sort of museum agglomeration, indicates that the future of the museum lies in the museum cluster. And in the cluster the meaning and importance of the basic aspects of the museum change, the museum itself changes too. The content and the architecture of the museum merge in cultural density of the cluster and highlight its urbanism, its place, in the foreground. That place - the cluster - also changes, takes on new dimensions and roles, and becomes a key to a new reading of the museum and the city, showing a profound change in their relationship and in their conception.

Urbanistic Manifesto

The dissertation extends the importance of the museum cluster in the urbanistic theory and practice. It observes the cluster as a contemporary multi-place and analyzes it through its physical location in the city, urban form, urban relations and dynamics, and public space, which it generates and modifies physically, programmatically and semantically. By means of a historical, comparative and critical analysis of this dimensions of the place, the thesis redefines the concept and the role of the museum cluster in the organization of spaces and flows of the contemporary city, proving its ultimate role of the force of cultural gravitation that organizes, generates and transforms the museum system and the city system - its dimension of *locus genii*.

Demuestra también que el clúster de museos representa un manifiesto urbanístico de sus tiempos, y encarna las aspiraciones más elevadas en la creación de la ciudad y de la imagen que la sociedad quiere mostrar de sí misma, echando nueva luz sobre el potencial didáctico del clúster, pero también sobre la ciudad en la cual hoy en día vivimos y la cual creamos. La cada vez más íntima, más fuerte y más compleja interacción entre el museo y la ciudad se expresa en todas las escalas y niveles del sistema de museos, cuyas mutaciones claramente comprueban la hipótesis expuesta sobre la primacía del urbanismo en el proyecto del museo. La tesis sostiene que el museo como museo-clúster, el clúster de museos y la «ciudad de museos» se convierten en micro, meso y macro nivel de un urbanismo de densidades y flujos que maximiza el uso e impacto de los museos y espacios públicos entre ellos en la movilización y la difusión de la cultura y de la información cultural.

Museo como ciudad

Un cambio fundamental que está experimentando el museo en los últimos treinta años es la reorientación del contenido al público, del interior al exterior, de la colección al espacio público, del museo al clúster de museos. Confirmando la hipótesis del doctorado, la transición de la «Era de adquisición» a la «Era de utilización» mueve el foco en la concepción del museo de la museografía y la arquitectura al urbanismo, a la relación del museo con la ciudad y con los ciudadanos. Con ello en definitiva e irrevocablemente transfiere el museo en el clúster. Del modelo de «continente», monolítico y solitario, el museo pasa al modelo de «archipiélago» en el que el elemento básico es el lugar, en todas las dimensiones que se le atribuyen aquí. Este cambio sucede dentro y fuera del museo, en su organización interna del museo-clúster y en su agrupación externa, en el clúster de museos.

It also shows that the museum cluster represents an urbanistic manifesto of its time and embodies the highest aspirations in the creation of the city and of the image that the society wants to show about itself, throwing new light on didactic potential of the cluster, but also on the city in which today we live and which we create. The more and more strong and complex interaction of the museum and the city is expressed in all scales and levels of the museum system, whose mutations clearly prove the hypothesis on the priority of urbanism in the museum project. The thesis argues that today the museum as a museum-cluster, the cluster of museums and the “city of museums” become micro, meso and macro level of an urbanism of densities and flows that maximizes the use and impact of museums and public spaces among them in the mobilization and dissemination of culture and cultural information.

Museum as a City

A fundamental change that the museum is experiencing in the last thirty years is the reorientation from the content to the audience, from inside to outside, from the collection to the public space, from the museum to the museum cluster. Confirming the hypothesis of the doctorate, this transition from the “Age of acquisition” to the “Age of use” moves the focus in the conception of the museum from the museography and architecture to the urbanism, to the relationship of the museum with the city and the citizens. Thus it ultimately and irrevocably transfers the museum into the cluster. From the model of “continent”, monolithic and solitary, the museum passes to the model of “archipelago”, in which the basic element is the place, in all dimensions attributed to it here. This change happens within and outside the museum, in its internal organization of the museum-cluster and its external grouping, the museum cluster.

La tesis sostiene que el museo-clúster es el museo ideal del siglo XXI, percibiendo sólo desde la perspectiva urbanística el cambio fundamental que elude a las críticas y estudios arquitectónicos y museológicos. Este museo interioriza las funciones, los elementos, los espacios y la lógica urbana, y con ellas también la complejidad, dinámica, libertad de movimiento y descubrimiento e imprevisibilidad de la ciudad. En el programa didáctico se incluyen la historia y la arquitectura del museo y los espacios públicos que destacan su carácter del conjunto urbano. El urbanismo se convierte en clave para la organización de flujos y espacios del museo, para su nueva forma, e incluso para su nueva museografía: el nuevo museo se modela según la ciudad en cambios. Redefine la flexibilidad del museo y reúne el museo como templo, el museo como nave industrial y el museo como evento en un nuevo paradigma museístico, el museo como ciudad.

La transición del «continente» al «archipiélago» se transfiere también a la organización institucional de los museos, de la mega-sede a la multi-sede, del museo universal a un museo global que se descentraliza y crea sus propios sistemas, satélites, ramas y redes, urbanos, nacionales e internacionales. Ese nuevo modelo de crecimiento y organización del museo, sobre el cual la atención llama casi un tercio de los museos de arte más visitados del mundo, ya agrupados en clústeres, al lugar y a la difusión de la cultura les concede una nueva dimensión urbana, los traduce a nivel del urbanismo de la Ecumenópolis. También da lugar a los nuevos clústeres y a nuevas funciones de los museos en las políticas geo-culturales, reforzando el sentido de una profunda conexión entre distintos niveles y manifestaciones de este proceso y cambiando la manera de pensar sobre el museo. El museo se convierte en sistema, abierto, cambiante, dinámico, y como sistema adquiere una nueva fuerza.

The thesis argues that the museum-cluster is the ideal museum of the 21st century, perceiving only from the urbanistic perspective the fundamental change that eludes the architectural and museologic criticism and studies. This museum internalizes the urban functions, elements, spaces and logic, and with them also the complexity, dynamics, freedom of movement and discovery and unpredictability of the city. In the didactic program are included the history and architecture of the museum and the public spaces that highlight its character of urban complex. The urbanism becomes the key for the organization of flows and spaces of the museum, for its new form, and even for its new museography: the new museum is modeled upon the ever changing city. It redefines the flexibility of the museum and unites the museum as a temple, the museum as a factory and the museum as an event into a new museum paradigm, the museum as a city.

The transition from the “continent” to the “archipelago” is transferred also on the institutional organization of museums, from the mega-seat on the multi-seat, from the universal on a global museum that is decentralized and creates its own systems, satellites, branches and networks, urban, national and international. This new growth and organization model of the museum, to which calls attention nearly a third of the most visited art museums in the world, already grouped in clusters, gives to the place and the dissemination of culture a new urban dimension, it transfers them to the level of urbanism of the Ecumenopolis. It also gives rise to new clusters and new functions of the museums in the geo-cultural policies, reinforcing the sense of a profound connection between different levels and manifestations of this process and changing the way we think about the museum. The museum becomes a system, open, changing, dynamic, and as the system it acquires a new force.

Clúster de museos como espacio público

El contexto de la sociedad del conocimiento y de la ciudad inteligente pone un énfasis completamente nuevo en ese sistema de museos. Los clústeres de museos tienen la oportunidad de crear y difundir una nueva cultura, principalmente urbana, y la oportunidad de innovar y enriquecer esencialmente el sistema de la ciudad.

Abandonando el modelo del clúster aislado, monofuncional, introvertido, el clúster de museos se abre a nuevos usos y usuarios. El gran problema de invisibilidad, inconexión e indefinición de muchas concentraciones de museos se resuelve haciendo hincapié en la unidad, la identidad y las relaciones en el clúster, mientras la accesibilidad visual, programática y física se convierten en condición para que los museos en él realicen su influencia cultural y urbanística; se convierten en principios urbanísticos claves.

Al igual que se mueve y dinamiza la cultura, el clúster de museos se cambia y mueve. El contenido y las intenciones didácticas del museo se derraman al tridimensional espacio público del clúster, que ahora se construye también debajo de la tierra, en la altura, bajo la cubierta y sobre la forma misma del museo. La arquitectura del museo en el clúster se subordina a la relación del museo con la ciudad. Las sutiles instalaciones arquitectónicas, reprogramables y actualizables; las fachadas cambiables como pantallas, exposiciones o jardines verticales; las estructuras arquitectónicas como topografía, fluida y en movimiento, destacan el lugar de los museos y el urbanismo de los clústeres, transformando también la arquitectura en su espacio público.

La aspiración de los museos en el clúster a convertirse en espacio público, por dentro y por fuera, esta redefiniendo el concepto de esfera pública, confirmando

Museum Cluster as a Public Space

The context of the knowledge-based society and the intelligent city puts a whole new emphasis on this museum system. The museum clusters have the opportunity to create and disseminate a new culture, mainly urban, and the opportunity to essentially innovate and enrich the system of the city.

Leaving the isolated, monofunctional, introverted model of campus, the museum cluster opens up to new uses and users. The big problem of invisibility and lack of connection and definition of many museum concentrations is resolved emphasizing the unity, identity and connections in the cluster, while the visual, programmatic and physical accessibility become a condition for the museums in it to realize their urban and cultural influence; they become key urbanistic principles.

Same as the culture moves and becomes more dynamic, the museum cluster moves and changes. The content and didactic intentions of the museum spill into the three-dimensional public space of the cluster, which is now built also underground, in the height, under the roof and over the very form of the museum. The architecture of the museum in the cluster is subordinated to the relationship with the city. Subtle architectural installations, upgradable and reprogrammable; changing facades as displays, exhibitions or vertical gardens; architectural structures as topography, fluid and in movement, highlight the place of the museum and the urbanism of the cluster, transforming the architecture into its public space.

The aspiration of the museums in the cluster to become a public space, inside and outside, is redefining the concept of public sphere, confirming its move from the institutions to the

su traslado desde las instituciones hacia el espacio público. Incluso la misma noción y función del espacio público cambian. A través del clúster de museos el espacio público en la ciudad del siglo XXI se convierte en espacio de información, cultura y educación: un espacio de exposición, medio de comunicación, medio de exteriorización del museo en la ciudad y de interiorización de la ciudad en el museo. Este nuevo espacio relacional llama la atención sobre las calidades urbanísticas, históricas, paisajísticas y ambientales de la ciudad, crea las condiciones para la interacción con la ciudad y sus valores, con su didáctica simbólica, objetual y espacial, dando al aspecto urbano del museo una importancia nueva y crucial.

Tal clúster de museos, como instrumento de innovación, accesibilidad y amplificación del museo, como nuevo manifiesto urbanístico, dinámico, participativo, poroso, flexible y cambiante, tiene un potencial extraordinario para convertirse en instrumento de transformación y transición a nuevos paradigmas sociales y urbanos. A través de él también el museo, con la voluntad de ser una institución clave en la transformación de la sociedad, encuentra su identidad contemporánea. Se transforma él mismo del acumulador y generador en transmisor de conocimiento y en cuartel general de las operaciones culturales que se extienden por la ciudad, transformando la energía potencial enorme del museo en la energía cinética que mueve y cambia la ciudad.

public space. Even the very idea and function of the public space is changing. By means of the museum cluster the public space in the city of the 21st century becomes a space of information, culture and education: an exhibition space, medium of communication, medium of externalization of the museum in the city and of internalization of the city in the museum. This new relational space draws attention to the urbanistic, historical, landscaping, and environmental qualities of the city, creates the conditions for interaction with the city and its values, with its symbolic, object and spatial didactics, giving to the urbanistic aspect of the museum a new and museums and the urbanism of the clusters crucial importance.

Such a museum cluster, as an instrument of innovation, accessibility and amplification of the museum, as a new urbanistic manifesto, dynamic, participatory, connectable, porous, flexible and changeable, acquires an extraordinary potential to become an instrument of transformation and transition to new paradigms of social and urban development. Through it also the museum, willing to be a key institution in the transformation of the society, finds its contemporary identity. It becomes the transmitter battery and generator of knowledge and headquarters of the cultural operations are spread around the city, transforming the museum's enormous potential energy into kinetic energy that moves and changes the city.

Ciudad de museos como tejido conectivo y transformativo

Al igual que el museo y el clúster de museos, la ciudad también requiere una reprogramación. El clúster de museos como *locus genii*, que concentra y transmite el espíritu de la ciudad, el espíritu del tiempo y el espíritu de conocimiento, se multiplica y convierte en sistema policéntrico de museos, en red de clústeres, en paisaje museístico que conecta diversos elementos, funciones, capas y lógicas de la ciudad, y diferentes conceptos, ideas y utopías urbanísticas. La tesis revela una nueva monumentalidad de la «ciudad de museos», una monumentalidad de bienvenida, topográfica, accesible, abierta y alegre, y una nueva centralidad que a través de los clústeres de museos se amplía y cambia nuestra percepción, experiencia y comprensión de la ciudad, del museo y de sus contenidos. Esta «ciudad de museos», como símbolo del sistema de instituciones y espacios culturales y públicos, permite la dinamización y difusión de la cultura, la intensificación de la vida urbana y las mutaciones dinámicas del tejido urbano y social. Crea un marco flexible para nuevas ideas, situaciones, usos y apropiaciones, trayendo la vida a los museos y la contemporaneidad y la cohesión a la ciudad en su conjunto.

Con ello el doctorado no sólo que confirma la hipótesis sobre la primacía del lugar, o el aspecto urbanístico en el proyecto del museo, sino la teoría se extiende a la importancia del aspecto museológico en el proyecto de la ciudad. La «ciudad de museos» como *locus genii* contemporáneo transforma la ciudad en su conjunto y sustituye el orden estático en ella por el dinámico: la ciudad, igual que el museo mismo, se convierte en sistema abierto, en proceso siempre cambiante, y el dinámico planeamiento cultural se convierte en modelo del planeamiento urbano del siglo XXI.

City of Museums as a Connective and Transformative Tissue

Like the museum and the museum cluster, the city requires reprogramming too. The museum cluster as a *locus genii*, which concentrates and transmits the spirit of the city, the spirit of the time and the spirit of knowledge, gets multiplied and grows into a polycentric system of museums, in a network of clusters, a museum landscape that connects various elements, functions, layers, and logics of the city, and different urbanistic concepts, ideas and utopias. The thesis reveals a new monumentality of the “city of museums”, a welcoming monumentality, topographic, accessible, open and clear, and a new centrality that expands through museum clusters and changes our perception, experience and understanding of museums and their contents. This “city of museums”, as a symbol of the system of cultural and public institutions and spaces, allows the dynamization and diffusion of culture, the intensification of urban life and the dynamic mutations of the urban and social fabric. It creates a flexible framework for new ideas, situations, uses and appropriations, bringing life to the museums and contemporary condition and cohesion to the city as a whole.

Thus the doctorate not only confirms the hypothesis about the primacy of the place, or of the urban aspect in the museum project, but the theory extends to the importance of the museologic aspects in the project of the city. The “city of museums” as a contemporary *locus genii* transforms the city as a whole and replaces the static order in it by the dynamic one: the city, as well as the museum, becomes an open system, an ever changing process, and the dynamic cultural planning becomes a model of the urban planning of the 21st century.

La importancia teórica

La tesis demuestra el dominio del aspecto urbanístico en el proyecto del museo y explica cómo se manifiesta en el museo mismo, en el clúster de museos y en la ciudad en su conjunto. De tal modo contribuye a la teoría general de clústeres y establece una teoría de clústeres de museos como base para nuevas investigaciones del tema. Indica el enorme potencial de la infraestructura cultural y su calidad didáctico-urbanística subutilizada y desapercibida en la bibliografía. Enriquece la tipología museística y urbanística, proponiendo nuevos modelos del museo, del clúster y de la ciudad. Extiende el aspecto urbanístico del museo a todas las escalas y sistemas, desde la museografía hasta la organización de la postmetrópolis, abogando por un enfoque sistémico e integral a la planificación cultural y por la museografía como proyecto urbano, crucial en el desarrollo de la sociedad y ciudad del conocimiento. Mostrando el salto extraordinario de escala y alcance del urbanismo de museos, la disertación demuestra la necesidad de una amplitud de observación y acción, a través de la infraestructura cultural en general y la colaboración entre las disciplinas.

La tesis traduce las últimas investigaciones del tema del *locus genii* a la ciudad contemporánea y demuestra esta teoría a través del clúster de museos, vinculándola con el interés práctico y teórico de la profesión para las utopías urbanísticas de la mitad del siglo XX. A través de una exhaustiva investigación y análisis de las últimas tendencias en el desarrollo de los museos y de la ciudad, revaloriza las ideas de la Nueva Babilonia y del nomadismo creativo, e interpreta la «ciudad de museos» como proceso de cambios continuos, creando un soporte teórico para el dinámico urbanismo de densidades y flujos, clústeres y redes.

Theoretical Importance

The dissertation proves the dominance of the urban aspect in the museum project and explains how it is manifested in the very museum, in the museum cluster and in the city as a whole. In this way, it contributes to the general theory of clusters and establishes a museum cluster theory as a basis for further researches of the topic. It indicates the enormous potential of the cultural infrastructure and its under-utilized and in the literature unnoticed didactic-urbanistic quality. It enriches the museum and urbanistic typology, proposing new models of the museum, of the museum cluster and of the city. It expands the urbanistic aspect of the museum to all scales and systems, from the museography to the organization of the postmetrópolis, advocating for systemic and comprehensive approach to cultural planning and for the museography as an urban project, crucial in the development of the society and the city of knowledge. Showing a remarkable leap in the scale and scope of the museum urbanism, the dissertation proves the necessity of an observation and action width, by means of the overall cultural infrastructure and the collaboration between disciplines.

The thesis translates the latest researches of the topic of *locus genii* to the contemporary city and proves this theory through the museum cluster, connecting it with the practical and theoretical interest of the profession for the urban utopias from the middle of the twentieth century. Through an exhaustive research and analysis of recent trends in the development of the museums and of the city, the thesis revalues the ideas of the New Babylon and the creative nomadism, and interprets the “city of museums” as a process of continual changes, creating a theoretical support for the urbanism of densities and flows, clusters and networks.

La importancia práctica

Una contribución muy valiosa de esta tesis doctoral es la percepción de la amplitud y difusión del fenómeno de clúster de museos. No los tienen solamente París, Viena y Londres. Están ahí, a nuestro alrededor. Tienen una riqueza de múltiples niveles: sus colecciones, arquitectura, urbanismo y espacios públicos son un patrimonio cultural común que debe ser parte de un programa urbanístico-didáctico completo.

Las integraciones exitosas del planeamiento cultural y urbanístico, del sistema de museos y del sistema de espacios públicos en el sistema de la ciudad, indican el camino que la ciudad puede seguir adelante. La disertación por lo tanto a pasar de las expectativas del «efecto Bilbao» al uso y la reorganización de la infraestructura museística existente para crear el «efecto clúster de museos». Llama a aprovechar ese «monumento continuo» de forma más creativa, a hacerlo visible, a activar su potencial museístico, arquitectónico, cultural, educativo, simbólico y, ante todo, urbanístico, demostrando que, así transformado y fortalecido, puede alcanzar un papel fundamental en el nuevo modelo de ciudad y crear un dinámico tejido conectivo como marco en el cual se desarrolla y transforma la sociedad. Pone nuevas exigencias incluso antes del espacio público, demandando que sea el mediador en esta transformación.

Practical Importance

An extremely valuable contribution of this Ph.D. is the perception of the breadth and extent of the phenomenon of museum clusters. Not only Paris, Vienna and London have them. They are here, around us. They have a wealth of multiple levels: their collections, architecture, urbanism and public spaces are a common cultural heritage that should become part of a comprehensive urbanistic-didactic program.

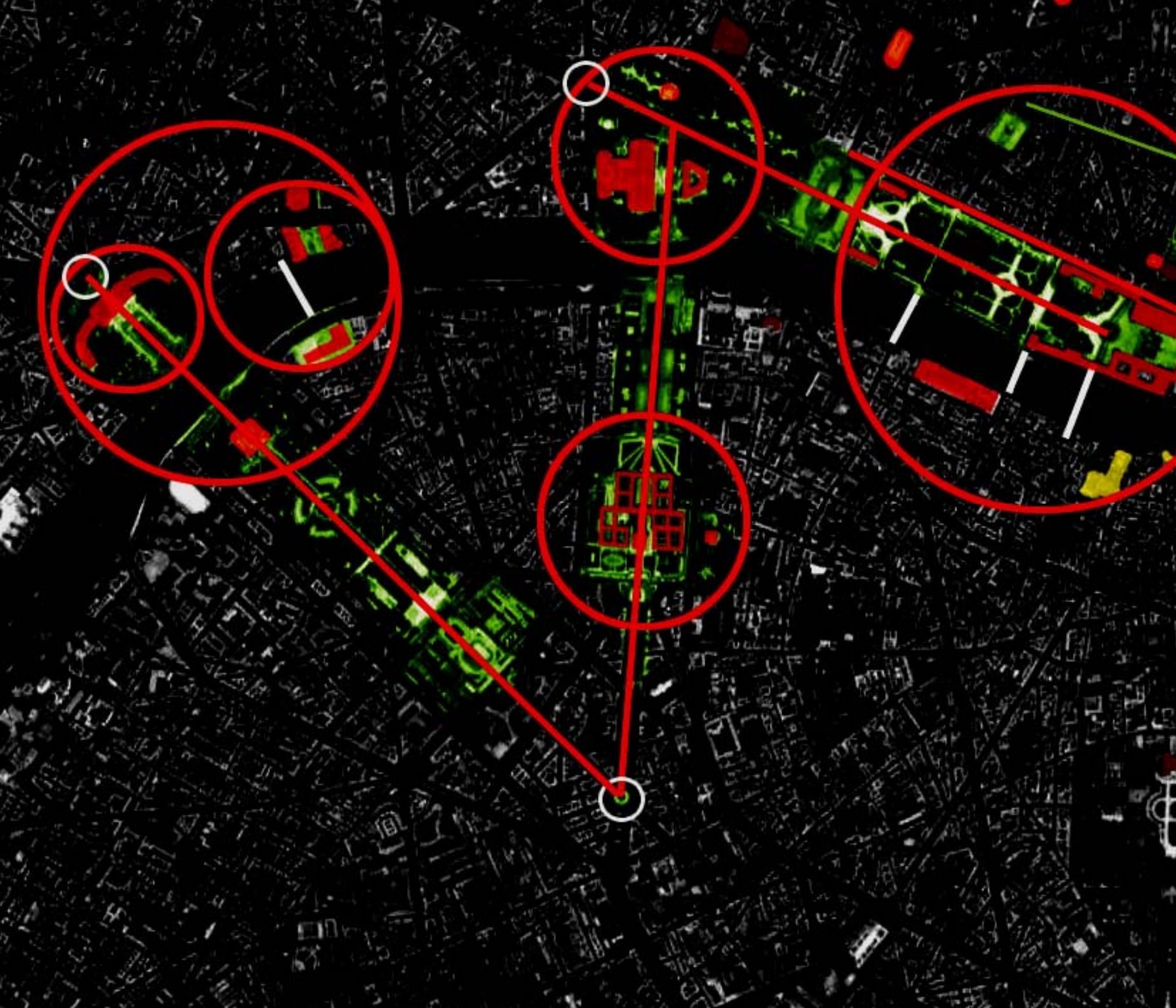
Successful integrations of cultural and urban planning, of the museum and public spaces systems in the city system, point the way in which the city can move on. The thesis calls to move from the expecting the “Bilbao effect” on the use and reorganization of the existing museum infrastructure to create the “museum cluster effect”. It calls to use that “continuous monument” more creatively, to make it visible, to activate its museum, architectural, cultural, educational, symbolic and, above all, urbanistic potential, proving that so transformed and strengthened, it can reach a critical role in the new city model and create a dynamic connective tissue as a framework in which to develop and transform society. It places new demands also to the public space, asking to be the mediator in this transformation.

Futuras investigaciones

Esta síntesis es una lectura posible de la investigación y teoría expuesta. Ellas abren camino para una serie de nuevas investigaciones e interpretaciones, desde los estudios monográficos de los ejemplos individuales de los clústeres y sistemas urbanos de museos hasta la profundización de los temas tan diversos como las contemporáneas mega estructuras y híbridos, los subterráneos espacios culturales, las cualidades museográfica de la secuencia arquitectónica en el museo-clúster, el museo y el parque de atracción o la filantropía como urbanismo. Los temas de intensificación del espacio y de la vida urbana y de potenciación de las calidades urbanísticas y paisajísticas, las cuales la tesis afirma, se extienden a numerosos nuevos fenómenos urbanos, todavía insuficientemente investigados. Para la autora, el mayor desafío sería la ampliación de estudios de este tema y de sus potenciales a las zonas geográficas no europeas, cuyos ejemplos presentados apuntan a nuevas direcciones, escalas y modelos de desarrollo del urbanismo cultural.

Further Research

This synthesis is one possible reading of the exposed research and theory. They open way for a series of further researches and interpretations, from monographic studies of individual examples of clusters and urban systems of museums to deepening of so diverse topics as the contemporary mega-structures and hybrids, underground cultural spaces, museographic qualities of architectural sequence in the museum-cluster, the museum and the amusement park or the philanthropy as urban planning. The topics of the intensifying of the urban space and urban life and the potentiating of the urbanistic and landscape qualities of the city, which the thesis affirms, spread to many new, still insufficiently investigated urban phenomena. For the author, the biggest challenge would be an extension of studies of this topic and its potentials to non-European geographical areas, whose presented examples point to new directions, scales and models of the cultural urbanism development.





CIUDAD DE MUSEOS

Clústeres de museos en la ciudad contemporánea

Paris

MILA NIKOLIĆ

CIUDAD DE MUSEOS

Clústeres de museos en la ciudad contemporánea

MILA NIKOLIĆ

Tesis doctoral presentada en el
Departament de Composició Arquitectònica
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Politècnica de Catalunya
Barcelona, 2009

Director: Jordi Oliveras Samitier
Tutor: Manel Guàrdia Bassols

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de esta disertación doctoral hubiera sido imposible sin ayuda, apoyo y colaboración de muchos, a los cuales debo gran respeto y profunda gratitud.

Quería manifestar todo mi agradecimiento:

A mis profesores y tutores en la ETSAB – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en la Universidad Politécnica de Cataluña, en los departamentos de Composición Arquitectónica y de Proyectos Arquitectónicos, especialmente

- A mi tutor Manel Guàrdia Bassols, quien me ha acercado el desarrollo urbano de su ciudad y descubierto el Plan de museos como una capa de la transformación de Barcelona poco investigada y conocida, que ha servido como base para mi proyecto de tesis e inicio de la investigación más amplia, y quien, ante todo, intentaba paternalmente facilitarme el trabajo y direccionar mi manera de pensar expansiva, siguiendo alertamente y aconsejándome hasta el final del trabajo,
- A mi co-director del proyecto de tesis, Antoni Ramón, por su ayuda y amabilidad desinteresada en compartir su experiencia y conocimiento del teatro en tiempos modernos y su relación con la ciudad como parangón al desarrollo de museos, y
- A mi director de tesis Jordi Oliveras Samitier, quien reconoció la posibilidad y apoyó mi deseo de ampliar este tema al fenómeno del clúster de museos en general, dejándome una gran libertad y orientándome desde sus profundos conocimientos de los museos y de la arquitectura y ciudad contemporánea;

A mis profesores del Institute for Housing and Urban Studies – Erasmus Universiteit en Rotterdam, donde elaboré el estudio introductorio sobre el uso de los eventos, proyectos icónicos y espacios públicos en la regeneración urbana, sobre todo a mi tutor Claudio Acioly, por sus ideas y la dirección de mis intereses;

A los profesores y colegas que leyeron mi disertación, por el interés, el tiempo y, ante todo, por las sugerencias y consejos valiosos que me prestaron;

A los arquitectos y pensadores urbanos entrevistados por la generosidad con que me ofrecieron sus testimonios, consejos, ideas y material documental: Rem Koolhaas, Edward Soja, David Chipperfield, Deyan Sudjic, Aaron Betsky, Vedran Mimica, Josep Ramoneda, Oriol Bohigas, Ascan Mergenthaler, Giacomo Delbene y el equipo de Snøhetta; igual que a todos otros autores cuyo material he utilizado.

Mi doctorado lo han facilitado también las instituciones y organizaciones siguientes:

El Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de España y la Agencia Española para la Cooperación Internacional, la Universidad Politécnica de Catalunya y el gobierno holandés y su programa MATRA, los cuales me concedieron sus becas y dieron así la oportunidad de estudiar en la ETSAB y en el IHS - Erasmus Universiteit, a cuyos cuerpos docentes agradezco de nuevo;

“Energoprojekt Beograd - Urbanizam i Arhitektura” y especialmente mi profesora, jefa y amiga Zorica Savičić, los cuales me permitieron la ausencia del trabajo y apoyaron fuertemente mi perfeccionamiento profesional y académico;

Gianni Ruggiero y Toolstudio, Heiko Trittler y Xavier Castellví, con los cuales estuve colaborando e intercambiando ideas en Barcelona.

Otros a los que quisiera agradecer incluyen a mis profesores y colegas de la Facultad de arquitectura de la Universidad de Belgrado, en mis estudios graduados y de postgrado, especialmente a mis grandes maestros de urbanismo, Profesor Miodrag Ralević y docente Zoran Đukanović, que me enseñaron no sólo amar, sino realmente entender la ciudad; y mis profesores, tutores y jefes, Profesores Svetislav Ličina, Milan Lojanica y Vasilije Milunović, por ayudarme a construir mis actitudes urbo-arquitectónicas, confianza y acercamiento crítico y por su apoyo

sincero de mis estudios académicos, tan bien como a los profesores y los conferenciantes del Centro para el arte contemporáneo de Belgrado y su Escuela para la historia y teoría del arte contemporáneo y Raša Dinulović, YUSTAT y el programa de máster Diseño de los espacios escénicos, que todos contribuyeron al ensanchamiento de mi conocimiento e influenciaron a mi pensamiento y creación.

Este tipo de estudio sería mucho más difícil en la pre-Google Earth era, por lo cual agradezco a las empresas Google, Panoramio y Flickr y sus usuarios por todas las imágenes y mapas que ilustran este trabajo.

También deseo por este medio expresar gratitud a mi colega Branislav Trifunović, arquitecto serbio en Barcelona, quien formulo primero el tema de la regeneración urbana a través de cultura como asunto de la investigación que ensamblaría mis intereses para la ciudad y la cultura urbana con mi intención ulterior de aplicarlos en el caso de Belgrado; a mis amigos Milica Topalović, Bas Princen, Rene Sangers y Kersten Geers, por compartir conmigo sus pensamientos, conocimiento y experiencia profesional y por hacer sentirme en Rotterdam como en casa; y a mis amigos y colegas barceloneses: a Agustí Subirats Espinalt, Josep Giralt Mielgo, Gorka Niubo Doiz y Toni Algaba Calvo por su soporte moral y lingüístico, a Zorana Melović y Carles Casablanca por estímulo intelectual, críticas y sugerencias profesionales y a Valentina Samardžić, por hacer la vida menos ordinaria.

Agradezco mucho a mi familia por soportar todos mis recorridos y ausencias, animando mi esmero al trabajo y la sed por conocimiento, especialmente a mi hermano por el apoyo emocional y técnico y la impresión del libro, y a mi amiga Margarita López Torres y a mi madre por toda la paciencia y crítica durante la redacción de este trabajo.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
INTRODUCCIÓN/ABSTRACTO	3
DEFINICIONES: Museo, clúster, ciudad	4
¿Por qué museo? ¿Por qué clúster de museos? ¿Por qué ahora?	5
CLÚSTER DE MUSEOS EN LA BIBLIOGRAFÍA	6
CLUSTER DE MUSEOS: Aspectos urbanísticos, dimensiones básicas, elementos claves	8
VENTAJAS DE CLUSTERIZACIÓN	11
CRÍTICA	13
1 FASES. El lugar en el tiempo	17
LEYENDA	18
HISTORIA: Del complejo real al complejo industrial	19
RAICES: Lugares sacros, templo y espacio público	22
EL SIGLO DIECIOCHO: En el centro de poder	23
Roma: I Musei Vaticani. Las puertas de la Santa Sede	25
Roma: I Musei Capitolini. Otro monte, otra plaza	30
Florencia: Galerie Uffizi	35
EL SIGLO DIECINUEVE: El primer boom de museos	41
Múnich: Kunstareal / Maxvorstadt	44
EL SIGLO VEINTE	54
1900-1950: Acrópolis cultural	54
Washington: National Mall	58
Los 50: El corazón de ciudad	66
Londres: South Bank + Bankside. La primera regeneración cultural	69
Los 60: Manifiestos de la modernidad	79
Berlín: Kulturforum. La Kulturbund y la Guerra fría	82
Los 70: La revolución del museo. La dimensión pública	91
París: Beaubourg. Desacralización del lugar. Regeneración urbana.	93
Los 80: Museo en el mercado	100
París: Le Grand Louvre. Grandes ejes y grandes proyectos.	102
Los 90: Ciudad creativa	109
Bilbao: Guggenheim + Ría. Museo-evento o el “lugar” como catalizador del crecimiento	111
EL SIGLO VEINTIUNO	
2000-2010. La regeneración cultural en la ciudad creativa	115
Roma: MAXXI. Renovatio Romae	117
Madrid: Paseo del Arte	121
2010-	130
Abu Dabi: Saadiyat Island. Nuevas centralidades mundiales	136
Anren: Jianchuan Museum Town	143
Hong Kong: West Kowloon y sus dilemas	147
Louisville, KY: Museum Row + Museum Plaza. Hibridación total	153
2 TIPOLOGÍA. Clúster de museos como forma urbana / Lugar en el espacio	157
TIPOLOGÍA-TOPOLOGÍA. Posibles tipologías	159
Tipologías urbanísticas: Ubicación, forma, elemento unificador	162
CLÚSTER DE MUSEOS Y TEJIDO URBANO	166
MUSEO-MANZANA	168
Londres: British Museum (& “London Museum Mile”)	170
CALLE DE MUSEOS	177
Nueva York: Museum Mile	179
PLAZA DE MUSEOS	192
Ámsterdam: Museumplein	195
BARRIO DE MUSEOS	202
Viena: MuseumsQuartier	204
CLÚSTER DE MUSEOS Y VERDE	212
PARQUE DE MUSEOS	214
Roma: Parco dei musei (Villa Borghese). El antejardín de los museos	217
París: Parque de la Villette. Parque de ciencia.	221
Rotterdam: Museumpark	225
COLINA DE MUSEOS	236
Bruselas: Mont des Arts / Kunstberg	238
CLÚSTERES DE MUSEOS FUERA DE LA CIUDAD	243
CLÚSTER DE MUSEOS Y AGUA	245
ORILLA DE MUSEOS	248
Venecia: Canal Grande	248
Frankfurt: Museumsufer	250
ISLA DE MUSEOS	258
Berlín: Museumsinsel	260
PLAZA AZUL DE MUSEOS	273
Ámsterdam: Oosterdok	273
XL: CLÚSTER DE MUSEOS Y RED	278
CIUDAD DE MUSEOS 1	280
Valencia: Ciudad de Artes y Ciencias + Jardín del Turia	282
CIUDAD DE MUSEOS 2: MODELO POLICÉNTRICO	291
Barcelona: Plan de museos	294

3	RELACIONES Y DINÁMICAS URBANAS	305
	RELACIONES	307
	CLÚSTER DE MUSEOS Y PODER	310
	Sedes religiosas	311
	Sedes políticas	312
	Embajadas: La representación estatal	314
	Poder económico. Vivienda	315
	CLÚSTER DE MUSEOS Y EDUCACIÓN	316
	CLÚSTER DE MUSEOS Y CULTURA FÍSICA	319
	CLÚSTER DE MUSEOS Y CULTURA DE OCIO	321
	Clúster de museos y grandes exposiciones	323
	Museos de fábrica / empresa	328
	Clúster de museos y exposiciones comerciales	329
	Clúster de museos y bienales de arte	330
	Clúster de museos y parque de atracciones	332
	CLÚSTER DE MUSEOS Y SHOPPING	336
	Galerías de arte	340
	MEZCLA: CIRCUITOS DE CULTURA, OCIO Y COMERCIO	341
	Ámsterdam: Museumplein	342
	PROXIMIDAD: ACCESIBILIDAD PEATONAL	345
	PUENTES PEATONALES	348
	CIRCULACIÓN MECÁNICA	350
	CLÚSTER DE MUSEOS E(S) INFRAESTRUCTURA	
	CLÚSTER DE MUSEOS Y TRANSPORTE: ACCESIBILIDAD	352
	MUSEO Y AEROPUERTO	354
	CLÚSTER DE MUSEOS E INFRAESTRUCTURA URBANA	356
	CLÚSTER DE MUSEOS Y RECICLAJE URBANO	358
4	CLÚSTER DE MUSEOS COMO ESPACIO PÚBLICO	363
	DIMENSION PÚBLICA DE LOS CLÚSTERES DE MUSEOS	365
	Clúster y público: éxito del museo	366
	Insertar la vida entre los museos	370
	CLÚSTER DE MUSEOS COMO ESPACIO PÚBLICO	371
	Accesibilidad y diversidad de los públicos. S, M, L, XL	373
	EXTERIORIZACIÓN DEL MUSEO	374
	El museo sale a la ciudad	375
	Nueva transparencia: Accesibilidad visual	376
	Clúster de museos, eventos y festivales. Pabellones y escenarios.	378
	Eventos y manifestaciones externos	379
	Diadas y noches de museos	380
	Propios festivales de los clústeres	381
	Branding de los clústeres de museos	382
	ACOPLAMIENTOS	384
	Bajo la cubierta	385
	Bajo la tierra / Underworld	386
	Upperworld	387
	Edificio como espacio público	388
	Más allá de los clústeres de museos: Romper las murallas	390
	MUSEO Y CIUDAD – LA URBANIDAD INTERIORIZADA	391
	Museo-clúster	392
	Circulación: claridad y elección	394
	Lentitud/Silencio: Gozar en varias velocidades	394
	Nuevos recorridos y nuevas prácticas de montaje	395
	Presentación no jerárquica: Nuevo paradigma del museo enciclopédico	396
	La diversidad de los tiempos: Choque viejo/nuevo	398
	Autenticidad	398
	This was tomorrow: Museo del siglo XXI para la ciudad del siglo XXI	400
	LA CIUDAD DEL SIGLO XXI: ¿LA CIUDAD DE MUSEOS?	402
	Locus genii: Orden y unidad	402
	Cluster City: El Monumento continuo de la Nueva Babilonia	403
	Cambio del paradigma urbano: El paisaje museístico	404
	Ciudad-red: Monumentalidad, centralidad y articulación de lugares y flujos	405
	EPÍLOGO	406
	RECAPITULACIÓN	408
	EPÍLOGO	412
	BIBLIOGRAFÍA	415

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El museo es paradigma de la ciudad postmoderna y símbolo de una cultura de exhibición en la cual vivimos. Su concepción se basa en tres aspectos principales: museológico, arquitectónico y urbanístico / colección, edificio y lugar. Este estudio tiene como objetivo demostrar que hoy la dimensión urbanística y/o pública – su lugar y relación con el entorno urbano - toma preponderancia, ejemplificada en el fenómeno de la clusterización postmoderna de museos.

A lo largo de la historia y especialmente hoy, en paralelo con la construcción de museos, se mantiene un proceso de su sistematización y aglomeración, que tuvo sus efectos en la formación de clústeres de museos. A través de sucesivas **FASES** históricas pueden seguirse las continuidades y los cambios en su concepción urbanística y en el tratamiento del espacio público, así como el papel y el lugar que tienen en la ciudad y en su desarrollo. Treinta años después del Beaubourg y diez después de Bilbao, la distancia y los ejemplos son suficientes para apreciar la trayectoria del boom museístico y su impacto – no a la economía y políticas de la ciudad, sino a su estructura física, cultura urbana y flujos humanos.

Agrupándose, los museos introducen un orden en el sistema museístico y en el paisaje urbano, adaptándose a su morfología y topografía y definiendo una propia **TIPOLOGÍA** de espacios urbanos. Así las aglomeraciones y redes de museos establecen muchas **RELACIONES** polisémicas con su entorno, las cuales definen su lugar físico en la ciudad. Uniendo los museos en el clúster, los **ESPACIOS PÚBLICOS** establecen el nudo entre ellos y la ciudad, reflejando la complejidad de las relaciones abstractas que el museo tiene con la sociedad.

Aunque el estudio abarca un espacio histórico y geográfico más amplio para demostrar la extensión de un fenómeno todavía poco investigado e insuficientemente conocido, se acentúan las transformaciones de los clústeres museísticos al final del siglo XX, en las ciudades grandes, principalmente europeas, incluyendo también los casos notables de otros continentes que sugieren las posibles direcciones de un futuro desarrollo.

INTRODUCTION

The museum is a paradigm of the postmodern city and a symbol of the exhibition culture in which we live. Its conception is based on three main aspects: museologic, architectonic and urbanistic, i.e. its collection, building and place. This study has as objective to demonstrate that today the urban and/or public dimension – its place and relation with the urban surroundings – takes advantage, exemplified in the phenomenon of postmodern museum clustering.

Throughout history and especially today, in parallel with the construction of museums, continues a process of their systematization and agglomeration, that resulted in the formation of museum clusters. Through successive historical **PHASES** can be followed continuities and changes in their urban conception and treatment of public space, as well as the role and the place that they have in the city and its development. Thirty years after the Beaubourg and ten after Bilbao, the distance and examples are sufficient to appreciate the trajectory of the museum boom and its impact – not on the economy and policies of the city, but on its physical structure, urban culture and human flows.

By grouping, the museums introduce an order in the museum system and the urban landscape, adapting themselves to its morphology and topography and defining an own **TIPOLOGY** of urban spaces. Thus the museum agglomerations and networks establish many polisemic **RELATIONS** with their surroundings, which define their physical place in the city. Uniting the museums in cluster, **PUBLIC SPACES** establish the node between them and the city, reflecting the complexity of abstract relations that the museum has with the society.

Although the study includes a wider historical and geographic space to demonstrate the extension of a still little investigated and insufficiently well-known phenomenon, the accent is on the transformations of museum clusters at the end of the 20th century, in the big cities, mainly European, including also the remarkable cases from other continents that suggest the possible directions of a future development.

DEFINICIONES

MUSEO

Según la definición del ICOM – International Council of Museums:

“Un museo es una institución permanente, **sin fines de lucro**, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, **ABIERTA AL PÚBLICO**, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su entorno con fines de **ESTUDIO, EDUCACIÓN Y RECREO**.”¹

“(a) La definición antedicha de un museo será aplicada sin ninguna limitación que se presente de la naturaleza del cuerpo que gobierne, del carácter territorial, de la estructura funcional o de la orientación de las colecciones de la institución tratada.

(b) Además de las instituciones señaladas como “museos” los siguientes se califican como museos para los propósitos de esta definición:

(i) monumentos y sitios naturales, arqueológicos y etnográficos y monumentos y sitios históricos de una naturaleza museística que adquieren, conservan y comunican la evidencia material de la gente y de su ambiente;

(ii) instituciones que coleccionan y exhiben especímenes vivos de plantas y animales, tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios y vivarios;

(iii) centros científicos y planetarios;

(iv) galerías para exposición de arte sin ánimo de lucro; institutos de conservación y galerías de exposiciones mantenidas permanentemente por bibliotecas y centros de archivos.

(v) reservas naturales;

(vi) organizaciones de museos internacionales, nacionales, regionales o locales, los ministerios, departamentos o agencias públicas responsables de museos según la definición dada bajo este artículo;

(vii) instituciones u organizaciones no lucrativas que emprenden conservación, investigación, educación, entrenamiento, documentación y otras actividades referentes a museos y a museología;

(viii) centros culturales y otras entidades que facilitan la preservación, la continuación y la gerencia de los recursos tangibles o intangibles de la herencia (herencia que vive y la actividad creativa digital)

(ix) otras instituciones que el Consejo ejecutivo, después de buscar el consejo del Comité consultivo, considera que tienen alguna o todas las características de un museo, o apoyan a los museos y personal profesional del mismo en investigación, educación o entrenamiento museológico.”²

CLÚSTER

Según la teoría de múltiples núcleos de Harris y Ullman (1945) ciertas zonas/actividades tienden a ubicarse allí donde son **más eficaces, deseables y financieramente viables**. En la economía urbana el término “economías de aglomeración” se usa para describir el “clúster efecto” - los beneficios que las empresas e instituciones de una industria específica consiguen formando las aglomeraciones físicas gracias al “marco de Porter”³ (1998), constituido por la **CONCENTRACIÓN GEOGRÁFICA, EFICACIA, INTERCONECTIVIDAD Y ACCIÓN COLECTIVA**.

CIUDAD

“La ciudad es el punto de máxima concentración de la cultura y del poder”. Lewis Mumford⁴

“La ciudad es la proyección de la sociedad sobre el terreno”. Henry Lefebvre⁵

¹ Estatutos del ICOM, aprobado por la XXII Asamblea general el 24 de agosto de 2007 en Viena (Austria), según la versión original en francés, ICOM: “Statuts”, http://icom.museum/statutes_fr.html#3 (Consulta: 10/08/2009)

² Estatutos del ICOM, aprobado por la XVIII Asamblea general el 6 de Julio de 2001 en Barcelona (España), <http://icom.museum/statutes.html> (Consulta: 22/11/2006); ICOM: Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946), http://icom.museum/hist_def_eng.html (Consulta: 10/08/2009)

³ Porter, Michael E: “Clusters and the New Economics of Competition”, *Harvard Business Review*, November-December 1998, Reprint 98609, pp. 77-90

⁴ Mumford, Lewis: *The Culture of Cities*, A Harvest/HBJ Book, San Diego [etc.], cop. 1938, p.1

⁵ Lefebvre, Henri: *Writings on Cities (Right to the City)*, selected, translated and introduced by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas, Malden: Blackwell, Oxford, 1996, p. 109

¿Por qué museo?

De todas las instituciones culturales, ninguna ha experimentado tal boom y marcado de la manera parecida el final del siglo XX como museo.

The(se) cities have ceased to be centers for industry and have become domains of culture. Along with financial management and tourism, culture is now a leading urban industry.

No longer merely the ornament of power, culture is a power in its own right. Of course, museums are not the only engines of this transformation - theaters, commercial galleries, jazz clubs and other varieties of night life, book fairs, music festivals, loft conversions, architectural walking tours and, not least, computer software firms are also driving the industrialization of culture. But the **museum occupies a privileged place in the hierarchical scheme of things. It symbolizes the civilized idea that cultural and material values are not the same**⁶.

En la ciudad contemporánea existe todo un espectro de los clústeres culturales⁷, de los clústeres para la producción a los llamados clústeres para el consumo del arte y de la cultura. Pero, **el museo es la institución que ha marcado el paso de la ciudad moderna a la ciudad postmoderna, del siglo XX al XXI - ni teatros ni salas de conciertos ni centros de congresos no subliman en la misma medida la esencia de nuestra cultura de exhibición - de poder, de mercancías, de arte.**

El arquitecto se ha convertido en un ingeniero de la exhibición. La pregunta esencial es si este ingeniero, diseñando los espacios últimos de exhibición, los museos, puede convertirlos de nuevo en el arte ritual, y crear el arte de nuestros rituales cotidianos.⁸

¿Por qué clúster de museos?

Ocupando el lugar de la industria en la ciudad postmoderna y en su economía, los museos adoptaron también su lógica de aglomeración y comportamiento espacial. El clúster de museos ejemplifica la “industrialización de cultura” e inambiguamente muestra la preponderancia del lugar y de la concentración sobre la arquitectura de museos, pero, a pesar de su gran extensión, pasó relativamente desapercibido y poco estudiado.

¿Por qué ahora?

El enorme crecimiento de número, tamaño e importancia de museos en las últimas décadas ha aumentado también el número, tamaño y, ante todo, visibilidad de clústeres de museos – un fenómeno viejo casi como el museo mismo, el cual apenas con este boom de museos consigue la masa crítica para llamar la atención en el sentido urbanístico. Treinta años después del Beaubourg y diez después de Bilbao, los puntos de inflexión en la comprensión de la IMPORTANCIA DE SU UBICACIÓN Y DIMENSIÓN PÚBLICA, la distancia y los ejemplos son suficientes para apreciar la trayectoria del boom museístico y su impacto en la clusterización museística y en la estructura urbana.

⁶ Muschamp, Herbert: “Culture’s Power Houses; The Museum Becomes An Engine of Urban Redesign”, New York: *The New York Times*, April 21, 1999, section G, p. 1; <http://www.nytimes.com/1999/04/21/arts/culture-s-power-houses-the-museum-becomes-an-engine-of-urban-redesign.html> (Consulta: 19/11/2007)

⁷ Scott, Allen J. (University of California, Los Angeles): “Cultural-Products Industries and Urban Economic Development. Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context”. Sage Publications: *Urban Affairs Review*, Vol. 39, No. 4, March 2004, pp. 461-490

⁸ Betsky, Aaron: “Display Engineers”. En Betsky, Aaron et al.: *Scanning: The Aberrant Architectures of Diller + Scofidio*, New York: Whitney Museum of American Art, 2003, pp. 23-36, y online en: *ARHIT*, esposizioni, 29 oct 2003, <http://architettura.supereva.com/esposizioni/20031029/index.htm> (Consulta: 09/05/2004)

Clúster de museos en la bibliografía

El museo en la ciudad infinita

La mayoría de la población mundial ya vive en ciudades, la cultura se reduce básicamente a la cultura urbana⁹ y la ciudad vuelve al foco del interés de la profesión arquitectónica. El **aspecto urbanístico de los museos y sus agrupaciones**, sin embargo, es poco representado en la voluminosa literatura sobre los museos y sobre la ciudad.

Los fenómenos de la ciudad postmoderna inequívocamente identifican desde los 80 hasta hoy en sus libros Edward Soja, Deyan Sudjic, Sharon Zukin, David Harvey, Manuel Castells, M. Christine Boyer, Steven Hall, Saskia Sassen y otros¹⁰. Los cambios en ella causan un gran interés para las políticas culturales y creativas de la gobernación urbana y su uso en la regeneración de las ciudades, sobre lo que escriben Charles Landry, Richard Florida, etc. La literatura sobre los museos - el símbolo arquetípico de las ciudades culturales y del branding urbano - su arquitectura, tipologías o principios museísticos es directamente proporcional a su creciente número.

Las investigaciones económicas analizan la cultura como factor crucial de las economías urbanas e indican la cada vez mayor importancia y popularidad de las clúster economías y de los efectos de aglomeraciones en el regional desarrollo económico, conduciendo a un mejor entendimiento de la organización espacial de la ciudad.¹¹

Sobre el tema de la **clusterización cultural** y especialmente museística, la bibliografía es mucho más escasa, e incluye los análisis de las características, ventajas y problemas de esos complejos de Irina van Aalst, Inez Boogaarts, Hans Mommaas, Mariangela Lavanga y Allen J. Scott.¹² Ellos se ocupan ante todo del papel explícito del museo como instrumento de la política económica y de las preguntas ¿Porque las políticas urbanas contemporáneas prestan tanta atención a la construcción y ampliación de los museos y sus clústeres? y ¿Como esto influye en los museos? La pregunta que se ha quedado abierta es **¿Como esto influye en las ciudades? – no en su economía y políticas, sino en su estructura física y flujos humanos, lo que es el tema principal de esta disertación.**

El debate arquitectónico: La vuelta de la ciudad

Es sintomático que en los estudios mencionados, como también en general cuando se trata de la ciudad postmoderna, los más destacados han sido sociólogos, geógrafos urbanos, antropólogos y economistas. Este trabajo por ello quiere contribuir al pensamiento arquitectónico y a la **investigación de la forma urbana del complejo museístico y su espacio público**. La importancia que esto tiene nos lo muestra el agudo crítico arquitectónico Sudjic, el cual trece años después del „100 Mile City“ vuelve en 2005 a “The Uses of Culture”, en su libro “Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World”¹³. En una rebelión por la ausencia de la profesión arquitectónica, salvo unos cuantos pensadores urbanos ilustres, de Aldo Rossi a Rem Koolhaas, por la primera vez en la historia la Bienal de arquitectura en Venecia se vuelve a la ciudad en 2006 bajo el lema „Ciudades, arquitectura y sociedad“, y en seguida en 2007 la de Rotterdam, con el tema “POWER – Producing the Contemporary City”, y aquella de Sao Paulo entre “O Público e o Privado”, con deseo de que los arquitectos finalmente se junten a este debate interdisciplinar sobre la ciudad en la cual crean.¹⁴

⁹ Josep Ramoneda, en Frisach, Montse: “El CCCB es reivindicada com a model de singularitat cultural: El centre celebra el seu desè aniversari”. Barcelona: *Avui*, 23/02/2004, p. 29

¹⁰ Graeme Evans, Francisco Javier Monclús, Geebson y Freestone sobre los aspectos de planeamiento urbano; Brenner and Theodore, Deutsche, Smith, Ley, Davis, Butler, BAVO, del Olmo, London Particular, sobre la regeneración urbana a través de cultura en las ciudades europeas y americanas.

¹¹ La teoría de clústeres de Michael E. Porter servirá como una de las bases para la investigación, Porter, Michael E: “Clusters and the New Economics of Competition”, *Harvard Business Review*, November-December 1998, 77(1)

¹² Aalst, Irina van, & Inez Boogaarts: “From Museum to Mass Entertainment; the evolution of the role of museums in cities.” *European urban and regional studies*, 9(3), 2002, pp. 195-209; Mommaas, Hans: “Cultural Clusters and the Post-industrial City. Towards the Remapping of Urban Cultural Policy”; *Urban Studies*, Vol. 41, No. 3, March 2004, pp. 507–532; Lavanga, Mariangela: “Cultural clusters and sustainable urban development”. *International Conference for Integrating Urban Knowledge & Practice*, Gothenburg, Sweden. May 29 – June 3, 2005; Scott, Allen J. (University of California, Los Angeles): “Cultural-Products Industries and Urban Economic Development. Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context”. Sage Publications: *Urban Affairs Review*, Vol. 39, No. 4, March 2004, pp. 461-490

¹³ Sudjic, Deyan: *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*; London: Allen Lane / Penguin Books, 2005, pp. 274-299

¹⁴ Burdett, Richard: “The 10th International Architecture Exhibition Cities, architecture and society”, La Biennale di Venezia, 2007. En línea: <http://www.labiennale.org/en/architecture/exhibition/en/62180.html> (Consulta: 15/09/2007)

Fuentes

Esta disertación sobre el lugar del museo y su relación con la ciudad contemporánea en la sociedad global, y la tesis procedente que el espacio público es el nudo crítico de la ciudad en red¹⁵, se basan conforme a ello tanto en las entrevistas con los pensadores y proyectistas mismos y en sus memorias de proyectos como en la literatura, críticas y debates contemporáneos, pero, obligatoriamente, también en las actuales informaciones y reacciones del público profesional y amplio – comentarios de los usuarios, periodistas y autores – y el material gráfico disponibles en la red.

La base teórica inicial

El capítulo introductorio sitúa el clúster de museos en una síntesis de los debates, críticas *pro et contra* y hallazgos de los análisis previos – diferentes aspectos, ventajas, criterios - formando la base teórica para la evaluación crítica de los casos y del fenómeno mismo en esta disertación.

Tres fuentes importantes fueron las investigaciones concretas ligadas para tres clústeres de museos: el estudio preparativo de Berlin Senatsverwaltung für Stadtentwicklung para la regeneración del Kulturforum¹⁶, con su documentación detallada y el análisis de los relevantes casos internacionales¹⁷, una serie de publicaciones, seminarios y debates multidisciplinares alrededor del redesarrollo del Mont des Arts en Bruselas¹⁸, en organización de la Fondation Roi Baudouin, y el estudio Del Chino al Raval¹⁹ del CCCB sobre la transformación social, económica y simbólica causada por uno de los cinco polos museísticos del Plan de museos²⁰ de Barcelona, del cual parte este estudio de la historia del clúster de museos, de las formas que en la ciudad gana y de diferentes relaciones que con la ciudad establece, para aclarar, a través del prisma de sus espacios públicos, „los acoplamientos entre arquitectura, diseño urbano y sociedad urbana“²¹ y la contribución potencial que arquitectura y urbanismo pueden hacer a la manera en que se forma el futuro de la sociedad urbana.²²

Metodología

Los museos tradicionalmente se vinculan con el orden y la clasificación. La disertación retoma su carácter enciclopédico y catalogador, sistematiza los resultados de las investigaciones anteriores, las ventajas y peligros de la clusterización e introduce la historia y tipologías, concebidas a propósito de la manera mecánica, con la idea de enfatizar el **orden que los clústeres de museos introducen en el paisaje museístico y en la estructura y flujos urbanos**.

Una cierta neutralidad atribuida a los museos se mantiene en el trabajo, el cual, como uno de los primeros estudios extensivos, crea la **base para múltiples nuevas investigaciones y lecturas** en este ámbito, definiendo el marco teórico y abriendo nuevas preguntas y líneas de reflexión.

¹⁵ Castells, Manuel: "Espacios públicos en la sociedad informacional", en VVAA, Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern, "*Urbanitats*" núm. 7, Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 1998. En línea: <http://urban.cccb.org/urbanLibrary/pdfDocs/A001-B.pdf> (Consulta: 20/08/2006, 12/08/2009)

¹⁶ Senatsverwaltung für Stadtentwicklung: Städtebauliche Projekte/Kulturforum. www.berlin.de (Consultas: 24/01/2007, 22/10/2009)

¹⁷ South Bank Center, London; Museumpark, Rotterdam; MuseumsQuartier, Viena; Cultural Centre, Hong Kong

¹⁸ *Série: Le Mont des Arts*, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2000-2002. En línea: <http://fondationroibaudouin.org/publication.aspx?id=178078&LangType=2060> (Consulta: 06/09/2005, 12/08/2009)

¹⁹ Subirats, Joan, Joaquim Rius et al: *Del Chino al Raval. Cultura i transformació social a la Barcelona central*, Barcelona: CCCB, 2005. En línea: http://www.cccb.org/es/edicio_digital-del_chino_al_raval-10527, http://www.cccb.org/rcs_gene/raval-cast.pdf (Consulta: 25/07/2008, 12/08/2009)

²⁰ Domènech Girbau, Lluís, 1985

²¹ Burdett: "Cities, architecture and society", 2007

²² Ibid.

CLÚSTER DE MUSEOS

Aspectos urbanísticos

Los museos funcionan en el interfaz de arte y cultura, turismo y recreación. Hans Mommaas²³
Mezcla de vanidad y de política económica y nacional. Deyan Sudjic²⁴

El clúster museístico no es un fenómeno unidimensional. Es un fenómeno **cultural, público y urbanístico**, pero también social, simbólico, político, y cada vez más económico, turístico y de regeneración y marketing urbanos. Reflejando desde su **lugar** múltiples papeles e impactos que tiene en la ciudad, los **diversos ASPECTOS URBANÍSTICOS del clúster de museos** revelan una gran complejidad espacial:²⁵

- **concentración física de museos** (instituciones culturales)
Un clúster de museos es una concentración física de museos, observados aquí en su sentido más amplio según la definición del ICOM, o sea incluyendo sitios arqueológicos, jardines botánicos y zoológicos, acuarios, vivarios, centros científicos y planetarios, kunsthales, galerías no comerciales y centros culturales, etc. Como clúster de museos aquí se tratará igualmente un conjunto que contiene otras instituciones afines, culturales, educativas y científicas, siempre cuando la componente dominante es museística o de otro modo contribuye al discurso de este trabajo. En este sentido también la delimitación de los casos analizados será menos rígida respecto a sus confines urbanísticos establecidos o promovidos.
- **conjunto arquitectónico/urbanístico**
Los clústeres de museos, dependiendo de su morfología y densidad, pueden formar claros ensambles arquitectónicos o urbanísticos. Las características arquitectónicas y tipologías museísticas no son asunto de esta investigación, sino su lugar, forma urbana y relaciones físicas y conceptuales en el conjunto y en la ciudad. En este sentido, también serán considerados como aglomeraciones grandes museos que bajo los auspicios de una misma institución comprenden diferentes edificios y/o espacios públicos, formando importantes complejos urbanísticos.
- **conglomerado de espacios en la superficie, en la altura y bajo tierra**
La complejidad espacial de los clústeres museísticos, aparte de los espacios interiores y exteriores, privados y públicos, ajardinados o acuáticos, urbanos o en la naturaleza, puede extenderse a un universo subterráneo de los yacimientos arqueológicos, de las infraestructuras, de los pasajes o de los museos mismos, o subir en la verticalidad de los rascacielos, dando nuevos significados a las nociones de lugar e interacción.
- **elemento del sistema de museos**
Uno de los objetivos más importantes de la clusterización es definir en la ciudad un coherente sistema de museos urbanos, distribuidos de la manera lógica y equilibrada en una narrativa del pasado y del presente.
- **elemento del sistema de espacios públicos**
La parte integral de la mayoría de los clústeres de museos son espacios públicos, cruciales en su relación con la ciudad y por lo tanto uno de los temas principales de este estudio.
- **elemento de un barrio urbano o un propio barrio**
Clústeres de museos se sitúan en el tejido urbano caracterizado por una variedad de funciones, en cuya dinámica los museos se integran o la causan. La atención especial será prestada a las formas que toman y a las relaciones (interacciones, sinergias) que definen el lugar del museo en el barrio y en la ciudad.
- **elemento de la estructura urbanística de la ciudad**
La formación de los clústeres museísticos en el marco de procesos de crecimiento y regeneración urbana los establece como **ELEMENTO DE COHESIÓN DE LA ESTRUCTURA URBANÍSTICA: su centro de gravedad o nexa entre diferentes zonas de la ciudad y generador de sus flujos.**

A cluster is a geographically proximate group of interconnected companies and associated institutions in a particular field, linked by commonalities and complementarities.

Michael Porter

Un clúster, como lo define Porter, **es la masa crítica de compañías e instituciones interconectadas de un campo particular en un lugar.** De esta definición elástica se deducen como componentes cruciales del clúster en general:

- **masa crítica,**
- **proximidad,**
- **acoplamientos,**
- **interacción.**

o bien, como las resume François Mairesse²:

- **espacio común y**
- **acciones comunes.**

¹ Porter, Michael E: "Clusters and the New Economics of Competition", *Harvard Business Review*, November-December 1998, p. 78

² Mairesse, François: „Rapport de synthèse du séminaire ‘Les musées du quartier du Mont des Arts.’“ *Séminaire: Les musées du Quartier du Mont des Arts, Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles*, 19 mai 2000. Série: Le Mont des Arts, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2000, pp. 14-15.

²³ Mommaas, Hans, W. P. Knulst, Mark van den Heuvel: *De vrijetijdsindustrie in stad en land; een studie naar de markt van belevenissen*. Den Haag: WRR, 2000, como está atribuido en: Aalst, Irina van, & Inez Boogaarts: "From Museum to Mass Entertainment; the evolution of the role of museums in cities." *European urban and regional studies*, 9(3), 2002, p. 196

²⁴ Sudjic, Deyan: *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*, London: Allen Lane / Penguin Books, 2005, p. 291

²⁵ Commission Mont des Arts: *Programme Mont des Arts. Les recommandations de la Commission Mont des Arts réunie à l'initiative de la Fondation Roi Baudouin*, Série: Mont des Arts, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 2002, pp. 39-40. En línea: http://fondationroibaudouin.org/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB_1314_Progr_MontdesArts.pdf (Consulta: 06/09/2005, 12/08/2009)

Dimensiones básicas

Cada **aspecto espacial** abre distintos problemas y temas, los cuales se pueden clasificar en **tres dimensiones básicas del fenómeno**, o sea de su **masa crítica**, separadas por la claridad de ideas, siendo en realidad indisociables:²⁶

– dimensión cultural/programática

Gracias a la importancia de museos, muchas veces ya su mera concentración física permite leerlos como clúster. Pero, para que una aglomeración de museos consiga todas las ventajas del clúster efecto, según Porter, es necesaria su interconectividad y acción colectiva respecto al funcionamiento interno del clúster: contenido, temas, programas y colaboración, o sea un **proyecto cultural común**.

– dimensión pública

La dimensión pública está relacionada a la accesibilidad, la radiación y la legibilidad del clúster museístico desde el punto de vista de los usuarios de sus espacios, contribuyendo considerablemente a la formación de su **masa crítica**.

Entre ellos también es posible distinguir **tres tipos de público**:²⁷

- **público de destinación** – que frecuenta una o varias instituciones o funciones en el clúster, y cuyo número no las hace más o menos democráticas,
- **público urbano/de paso** – usuarios del espacio público del clúster (paseantes, flaneurs, turistas, skaters, estudiantes, recreativos, manifestantes),
- **público simbólico/urbano** – para el cual el clúster representa un importante punto de referencia en la ciudad y en su vida pública, sin frecuentarlo necesariamente.

Así la dimensión pública se refiere a:

- la movilización de todos los públicos y su participación en diversas actividades,
- la imagen del clúster en la vida pública de la ciudad,
- la visibilidad del sitio y de las actividades que ocurren allí, y
- el nivel del desarrollo y de la diferenciación del uso público,

y uno de los objetivos de este trabajo es mostrar su importancia creciente y las maneras de la cual se acentúa, exaltando la dimensión urbanística del clúster de museos como espacio público por excelencia.

– dimensión arquitectónica y urbanística,

La **percepción pública de la unidad del clúster** depende tanto del contenido y programa cultural como de la estructura espacial del mismo y de su entorno o sea de su dimensión urbanística: sus conexiones físicas, morfología arquitectónica y urbanística, capacidades espaciales, apertura e integración en el contexto urbano, accesibilidad de sus diferentes niveles, impacto a la morfología y función de las zonas vecinas, que será **el eje principal de análisis de los casos elegidos para demostrar la dominación de lugar**.

Masa crítica

La economía de aglomeración considera la masa crítica y la escala como factores cruciales para **generar sinergias y crear un clúster**, pero su percepción depende del tamaño del lugar, del nivel de penetración al mercado/público y aún más de la voluntad de cooperación, hasta el punto que la definición precisa no es posible ni necesaria¹. El mismo concepto, que en sociología define la **CANTIDAD MÍNIMA** de actores necesarios para que un fenómeno adquiera “una dinámica propia que le permite sostenerse y crecer por sí mismo”², **para los museos representa el número o la complejidad necesarios para ser percibidos como clúster, conseguir las ventajas de clusterización, causar diferentes dinámicas urbanas: Más que en la definición, el enfoque está en procesos y relaciones**³ (capítulo 3).

La masa crítica en física⁴ depende de las propiedades nucleares y físicas de la sustancia fisible - de su **densidad, geometría (forma), pureza y entorno**, que se puede trasladar literalmente al mundo de los clústeres museísticos y su **DENSIDAD CULTURAL** (el número de museos que definen un lugar/espacio común, las actividades que ellos generan), **FORMA URBANA** (capítulo 2), **MEZCLA DE FUNCIONES y otras RELACIONES CON EL CONTEXTO FÍSICO Y SOCIAL** (capítulo 3).

Esto significa que la masa crítica para la creación de un clúster de museos puede conseguirse en **diferentes combinaciones de las colecciones, los espacios y la ubicación**: con la alta densidad cultural, un museo espectacular o la importancia de las colecciones y programas en un lugar destacado, como mostrará la diversidad de los casos analizados. A la vez se demuestra que los factores genéricos del clúster – **proximidad, acoplamiento, colaboración, interacción** o simplemente su **espacio común y sus acciones comunes** – en el caso de los clústeres de museos obtienen una articulación muy clara.

¹ Brown, Rod: “What critical mass is necessary for a cluster?” *Investment & Innovation Forum*, March 19, 2009, <http://investmentinnovation.wordpress.com/2009/03/> (Consulta: 13/08/2009)

² Ball, Philip: *Critical Mass: How One Thing Leads to Another*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004

³ Dermastia, Mateja: “Cluster Policy – a Remedy for All Regions?”, *Clusters and Innovation Financing – Innovative Clusters*, IRE Innovation Network, Brussels, 29 May 2006, p. 15. En línea: http://www.innovating-regions.org/templates/ris_doc_counter.cfm?doc_id=3049&doc_type=doc (Consulta: 31/03/2009)

⁴ la **cantidad mínima** de una sustancia fisible necesaria **para mantener una reacción** nuclear en cadena. “critical mass”, *Encyclopædia Britannica*, 2009, *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/143385/critical-mass> (Consulta: 13/08/2009); “nuclear weapon”, *Encyclopædia Britannica*, 2009, *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/421827/nuclear-weapon>. (Consulta: 13/08/2009)

²⁶ Comission Mont des Arts: *Programme Mont des Arts, Les recommandations*, 2002, pp. 41-42

²⁷ Ibid, p. 45

Elementos claves: Lugar

Los tres elementos claves del museo – su LUGAR, COLECCIÓN Y EDIFICIO - transpuestos al nivel del clúster se reducen a su DENSIDAD CULTURAL Y LUGAR, pero el lugar, complejo ya en el museo particular, como su ubicación y relación con el entorno, con la agrupación gana un sentido ampliado, desmembrándose a

1. ubicación,
2. forma urbana,
3. dinámicas y relaciones urbanas,
4. espacio público.

Estructura

Estos cuatro modos del lugar definen los cuatro capítulos de este libro.

Metáfora para el lugar

Las dimensiones básicas del clúster de museos se establecen a priori, derivándose de las investigaciones anteriores. Montgomery, por ejemplo, establece los criterios para la evaluación de los barrios culturales basados en la Metaphor for Place de Canter¹, donde se postula que todos los lugares urbanos (exitosos) abarcan tres grupos de elementos:

- **actividad** – cultural, social, económica,
- **forma** – la relación entre los edificios y espacios,
- **significado** – sentido del lugar, histórico y cultural.²

Estos tres grupos se traducen a la dimensión programática, urbanística y pública del clúster de museos definidas por la Comisión Mont des Arts, pero también se reflejan en la aquí establecida estructura del lugar y, consecuentemente, del estudio mismo.

¹ Canter, David: *The Psychology of Place*, London, Architectural Press, 1977

² Montgomery, John: “Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. (Part 1: Conceptualising Cultural Quarters)”. *Planning, Practice & Research*, Vol. 18, No. 4, November 2003, p. 295

Ventajas de clusterización

La creación y el desarrollo de clústeres de museos ofrecen diversas ventajas, para los museos y otras instituciones adyacentes, para el público, para el entorno urbano inmediato y para la ciudad en su totalidad, repercutiéndose incluso en el nivel nacional, al estado. Estas ventajas se cruzan y entretienen, superando de lejos una operación puramente cosmética e involucrando una acción común dinámica y voluntaria de los museos.

Esto es, ante todo, una **ESTRATEGIA ECONÓMICA**²⁸ racional para todos los factores implicados, basada en las teorías de economía de aglomeraciones y de zonación funcional: Los esfuerzos mutuos en la realización de acciones comunes permiten obtener las economías de escala substanciales.²⁹

La proximidad física permite a los museos el uso de la **INFRAESTRUCTURA** común – aparcamiento, transporte público y caminos de acceso³⁰, igual que los servicios y personal **TÉCNICO**: la estructura de recepción y orientación (oficinas, reservas, informaciones telefónicas), mantenimiento y seguridad, servicios comerciales (restaurantes, tiendas, alquiler de espacios) e incluso la infraestructura de exposición.³¹

En el **NIVEL PROGRAMÁTICO** la cooperación entre ellos es posible tanto en la organización como en el contenido.

- Algunos clústeres organizan juntos marketing y relaciones públicas, comparten página web y servicio o personal educativo, de conservación e investigación, intercambian las colecciones, coordinan los horarios de apertura y en colaboración preparan sus publicaciones, eventos culturales o incluso exposiciones – tienen un **PROYECTO CULTURAL COMÚN**.
- Las **colecciones complementarias** de los museos en un clúster crean un discurso coherente – completan la narrativa de la historia del arte, muestran diferentes aspectos de ciencia o revelan un tema de varios aspectos – conciben llamados **circuitos cronológicos o temáticos**. Cuando se agrupan los museos con **temas diferentes**, ofrecen una diversidad disciplinaria.

A los visitantes clúster de museos ofrece así una mayor **VARIEDAD** y anima la decisión espontánea sobre el uso del tiempo libre³² - la posibilidad de **ELECCIÓN** tiene en el mundo de hoy un valor inapreciable. El tiempo también. Clúster favorece a la **ECONOMÍA DE TIEMPO / EFICACIA DE CONSUMIDOR**: La proximidad física de los museos presenta a los visitantes la posibilidad de participar en múltiples actividades en un periodo de tiempo más corto y resulta en un **CRECIMIENTO DEL NÚMERO DE VISITANTES**, especialmente de aquellos que visitan más de una institución en una visita al clúster³³. Desde el aspecto económico, la concentración disminuye los **COSTES DE TRANSPORTE** para los visitantes, igual que la **ENTRADA COMÚN** les proporciona la reducción de precios estimulando **múltiples visitas** igual que facilita la **comprensión de la unidad del clúster** – algunos de ellos ofrecen la entrada general diaria o incluso anual³⁴, y cada vez está más presente la tendencia de rescatar la entrada libre³⁵, con la cual el museo realmente llega a ser espacio público y lugar de encuentro, y la elección realmente libre y espontánea.

Cuantificación y objetivos políticos

Los valores sobre los cuales yace el mundo del arte, de la cultura y de la educación es difícil de traducir a las nociones económicas. (1) Medir los efectos cuantitativos de cultura, más que sus valores intrínsecos, se ha convertido en el lugar central de las políticas culturales, especialmente allí donde se espera que la cultura dotada produzca las pruebas de su contribución a la agenda política, o sea su „influencia civilizadora“ a **LA MEJORA DE LA CALIDAD DE VIDA Y DE LA EDUCACIÓN, LA INTEGRACIÓN SOCIAL Y LA REGENERACIÓN URBANA**. El concepto del arte es imposible captar, definir, estandarizar, y por lo tanto son más fuertes las críticas de estas mediciones y de la idea del museo que debería conciliar las ideologías de la derecha economicista y la izquierda culturalista.(2)

1. Ratzkin, Rebecca: “The Miracle Mile Arts Cluster in the City of Angels. A Study of Neighborhood Economic Agglomeration”, Master thesis, The Ralph and Goldy Lewis Center for Regional Policy Studies, UCLA 2005, p.1
2. Selwood, Sara: “Measuring culture”, *Spiked Magazine*, 30 December 2002, <http://www.spiked-online.com/Articles/00000006DBAF.htm> (Consulta: 19/11/2006)

²⁸ Evans, Graeme: “Culture Cities: Planning or Branding?”, en *The 11th Conference of the International Planning History Society: Planning Models and the Culture of the Cities* (IPHS 2004), Barcelona, CCCB, 14-17 July 2004, Conference CD, p. 2. En línea: http://www.etsav.upc.es/personals/iphs2004/pdf/054_p.pdf (Consulta: 17/08/2009)

²⁹ Mairesse, François: „Rapport de synthèse du séminaire ‘Les musées du quartier du Mont des Arts’“, *Séminaire: Les musées du Quartier du Mont des Arts*, Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, 19 mai 2000. Série: Le Mont des Arts, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2000, pp. 14-15. En línea: http://fondationroibaudouin.org/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB_1198_Seminaire_Musees_Quartier_Mont_des_Arts.pdf (Consulta:06/09/2005)

³⁰ Aalst, Irina van, Inez Boogaarts: “From Museum to Mass Entertainment; the evolution of the role of museums in cities”. *European urban and regional studies*, 9(3), 2002, p. 196

³¹ Mairesse: „Rapport de synthèse du séminaire ‘Les Musées du Quartier du Mont des Arts’“, 2000, p. 15

³² Mommaas, Knulst and van den Heuvel: *De vrijetijdsindustrie in stad en land*, 2000; Aalst and Boogaarts: “From Museum to Mass Entertainment”, 2002, p. 196

³³ Ratzkin, Rebecca: *The Miracle Mile Arts Cluster in the City of Angels. A Study of Neighborhood Economic Agglomeration*, Master thesis, The Ralph and Goldy Lewis Center for Regional Policy Studies, UCLA, Los Angeles, 2005, pp. 28-37. En línea: http://www.lewis.ucla.edu/publications/studentreports/2005_Ratzkin.pdf (Consulta: 22/08/2009)

³⁴ Por ejemplo, el Abono Paseo del Arte en Madrid

³⁵ Londres: el número de visitantes imprevistamente alto en Tate Modern, que no se afloja, justifica este paso, el cual se está considerando ahora también en España.

En el **NIVEL PÚBLICO** la clusterización lleva a una mayor **VISIBILIDAD** de los museos en la ciudad y da al conjunto un **IMPACTO** mucho mayor de la suma de los efectos particulares³⁶, creando con la **DENSIDAD CULTURAL** también una extraordinaria **DENSIDAD SIMBÓLICA**.

La concentración de grandes museos puede dar al lugar tal **EFFECTO MAGNETICO** que atraiga nuevas instituciones con la esperanza de que a ellos también les reporte una parte del prestigio y de los visitantes.³⁷ El atractivo del clúster provoca un fuerte **SPILLOVER EFFECT (EFECTO DE DERRAME)**³⁸, no solamente de la **CREDIBILIDAD, CONOCIMIENTO, INNOVACIONES** y **PÚBLICO** entre los museos - cuando está **proporcional a su densidad** -, sino también para el resto de los vecinos. La dinámica cultural del clúster causa los **cambios en la estructura económica y social** de su entorno inmediato, convirtiéndose en un instrumento significativo de la **REGENERACIÓN URBANA**, mientras sus espacios públicos contribuyen a una mayor **CALIDAD DE VIDA, ORGULLO E IDENTIFICACIÓN** de los habitantes. Tal **MULTIFUNCIONALIDAD**, de vuelta, beneficia al clúster trayendo nuevos visitantes y proporcionando la posibilidad de uso de su zona tanto de día como de noche, según la fórmula preferida de las autoridades urbanas, 24/7/365.³⁹ Así los clústeres de museos dejan un sello fuerte en la organización y los flujos urbanos y en la imagen de la ciudad.

Sin embargo, los museos tienen también otro tipo de multifuncionalidad. Juegan un papel importante en la **ESTRUCTURA DE PODER** y en el **SISTEMA SOCIAL Y CULTURAL**. Muchas veces por esto los clústeres de los museos se encuentran en la cercanía inmediata de las universidades y otras instituciones educativas y culturales como **SÍMBOLO DEL NIVEL CULTURAL**, o junto a las sedes del poder político cuyas ideas, ideales y promesas electorales representan, estableciendo así en la ciudad las relaciones físicas importantes, a las cuales se dedica la tercera parte del libro, y convirtiéndose en el medio excelente del **MARKETING URBANO y NACIONAL**.

¿Cuál es el sentido de ser rico, si usted tiene que hacerlo en un lugar que el resto del mundo rechaza tomarlo en serio? (...) [S]er tomado en serio como ciudad significa una abundancia de restaurantes y de museos, la única clase socialmente aceptable del reino público⁴⁰

Durante los años 70, en el paso a la economía de post-postguerra, la cultura se ha convertido en un instrumento de las **ESTRATEGIAS EMPRESARIALES** de las autoridades locales y las alianzas de negocio. El museo se ha convertido en un **SÍMBOLO DE LA VITALIDAD DEL SECTOR FINANCIERO**⁴¹, no quedando por tanto reducido solamente al simbólico. En las ciudades, perfiladas cada vez más como Creative City⁴², Cultural City, Entertainment City, o Fantasy City⁴³ en la lucha para nuevos visitantes, habitantes y negocios, el clúster de museos se ha transformado en uno de los elementos cruciales en el **TURISMO** y un factor importante de la **ECONOMÍA URBANA**.⁴⁴

El clúster de museos también es un elemento importante en la **ESTRUCTURA DE LA CIUDAD** y en este estudio se mostraran sus diferentes ventajas en el **NIVEL URBANÍSTICO**.

³⁶ Porter, Michael: "Cluster and the New Economics of Competition", *Harvard Business Review*, Nov-Dec 1998, Reprint 98609, p. 81; Sudjic, Deyan: *El Nuevo Paseo del Arte*.

Arte en el corazón de la ciudad / The New Art Walk. Art at the hearth of the city, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, p. 6

³⁷ Sudjic, Deyan: *El Nuevo Paseo del Arte / The New Art Walk*, 2003, p. 7

³⁸ Ratzkin, Rebecca: "The Miracle Mile Arts Cluster", 2005, pp. 26-29,

³⁹ Hannigan, John: *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. London: Routledge, 1998; Aalst, I. van, & Boogaarts, 2002.

⁴⁰ Sudjic, Deyan: *The 100 Mile City*, A. Deutsch / Harper Collins, London, 1992, pp. 126-127

⁴¹ Zukin, Sharon, *The Cultures of Cities*, Blackwell Publishers, 1995, p. 12

⁴² Landry, Charles: *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*, Earthscan, 2000

⁴³ Hannigan, John: *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. London: Routledge, 1998

⁴⁴ Aalst and Boogaarts: "From Museum to Mass Entertainment", 2002, pp.195-196

Crítica

Crítica general: Explotación parasitaria del dominio cultural⁴⁵

Las críticas de la clusterización cultural en general se quedan en el nivel socio-político, y no urbanístico, direccionándose contra su correspondencia con el contexto neoliberal y la competitividad entre las ciudades en una economía crecientemente globalizada,⁴⁶ contra la invasión del planeamiento urbanístico por la lógica económica y de marketing⁴⁷ y su tendencia de dar prioridad al “consumo de la élite”, al turismo, a la privatización y a la micro-gerencia del espacio público⁴⁸ y contra el uso de cultura como mecanismo de legitimación de la transformación urbana “a favor material de la especulación, limpieza de clase y comodificación turística”.⁴⁹

Pero el clúster de museos no es un fenómeno postmoderno. Presente en la ciudad moderna de la forma planeada desde el siglo XIX – y viviendo su auge junto con el museo en las últimas décadas del siglo XX - refleja los cambios en la sociedad y su idea de lo público. En ese sentido, estas críticas son las críticas de nuestra sociedad, del “mercado y propiedad privada como motores del desarrollo económico y de la vida social en la ciudad”.⁵⁰

Monofuncionalidad

Las aglomeraciones de museos no son privadas de complicaciones, especialmente en comparación con otros tipos de clústeres culturales. La pureza como factor de la masa crítica, o bien la dominación de la función museística necesaria para definir un clúster de museos, puede llevar a una monofuncionalidad del conjunto y resultar en su desertización nocturna, como su diferencia principal de los centros de ocio o distritos culturales de uso mezclado, accesibles y atractivos de día y de noche.⁵¹ Los primeros avisos respecto a los peligros de la posible monofuncionalidad de los distritos de alta cultura/museos, la cual puede desconectar las instituciones culturales del tejido urbano existente disminuyendo la vitalidad y equilibrio de la ciudad, empiezan ya en los 60, en las críticas de Jane Jacobs.⁵² Ella capta la esencia de la continuidad de ideas de recinto cultural desde City Beautiful y ciudad-jardín hasta la ciudad moderna – a menudo incluso física. Tales recintos representativos monofuncionales desde la perspectiva de hoy parecen como guetos de una cultura burguesa museal, patrimonial y ensimismada⁵³ abriendo su espacio a nuevas funciones y conexiones en un nuevo modelo del clúster de museos (capítulo 3).

Elitismo o guetoización

Museos, como otras instituciones científicas y culturales, son un servicio público: abiertos al público por la definición, trabajan en interés público, ubicados en el espacio público. Sin embargo, el mito sobre su elitismo⁵⁴ ha sobrevivido la rebelión intelectual de 1968 y la revolución cultural epitomizada en Beaubourg. Los conceptos omnipresentes de “público”, “orientado al público” y “democratización de la cultura” reflejan el deseo de aumentar la visita a la infraestructura cultural, pero llevan peligro de una comprensión reductivista que confunde la democracia con el uso amplio y el respeto democrático a las minorías con elitismo⁵⁵, aunque esta minoría sea el “núcleo duro” (hard core) de los visitantes - los estudiosos e investigadores - a través del cual los museos realizan su misión científica.

Cultura consumista de la sociedad de espectáculo

“Es innegable que buena parte de la arquitectura (...) se inscriba bajo el signo de lo que en el 1967 Guy Debord había descrito, de la manera profética, como la **sociedad del espectáculo**. Todavía, mientras los comentaristas, de Debord a Jean Baudrillard hasta Paul Virilio, han denunciado en términos apocalípticos los fenómenos de una **cultura consumista** guiada por la **imagen, superficialidad, simulación y velocidad**, es claro que hoy la espectacularización del ambiente es un dato de hecho (...). La colusión de los arquitectos (...) con algunos aspectos de esta realidad no sólo que no es apologetica, sino que (...) es en gran parte inevitable, si sus obras no deben ser relegadas al papel de los que Manfredo Tafuri definía como «objetos insignificantes».”

Ockman, Joan y Nichola Adams: “Forme dello spettacolo”, *Casabella* vol.63 no.673/674, número especial Architecture USA: Forms of Spectacle, introducción, December 1999/January 2000. En línea: <http://www.arc1.uniroma1.it/saggio/filmqt/txpo/gas/pitz/teoria.htm#1> (Última consulta: 13/08/2009)

⁴⁵ Harvey, David: “The Art of Rent: Globalization and the Commodification of Culture”, en Harvey, David: *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, New York: Routledge, 2001, pp. 394-411

⁴⁶ Monclús, Francisco Javier: “International Exhibitions and Planning. Hosting large-scale events as catalysts of urban regeneration”, *The 11th Conference of the International Planning History Society: Planning Models and the Culture of the Cities* (IPHS 2004), Barcelona, CCCB, 14-17 July 2004, Conference CD, p. 2. En línea: http://www.etsav.upc.es/personals/iph2004/pdf/142_p.pdf (Consulta: 17/08/2009)

⁴⁷ Monclús, F. Javier and Manuel Guàrdia: *Culture, Urbanism and Planning*, Ashgate 2006, pp. xiv, xvi

⁴⁸ Vishmidt, Marina: “Contrapolis; or Flexible Accumulation, Enclosures and Creativity in Today’s City”, Background Text para el evento *Contrapolis; or, Creativity and Enclosure in the Cities*, Rotterdam, Netherlands Architecture Institute y Poortgebouw, 26- 27 marzo 2008. Presentación en línea: <http://www.enoughroomforspace.org/projects/view/15>; el texto en: http://www.enoughroomforspace.org/project_pages/view/184 y http://www.enoughroomforspace.org/projects/notebook_page/15/16 (Última consulta: 17/08/2009)

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Boogaarts, Inez, Irina Van Aalst: La plus-value pour les visiteurs et pour la ville générée par le regroupement de musées. Museumsinsel Berlin / Museumplein Amsterdam. Série: Le Mont des Arts, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2000, p. 5 (7). En línea: http://fondationroibaoudouin.org/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB_1179_La_plus_value_pour_les_visiteurs_et_pour_la_ville_generee_par_le_regroupement_de_musees.pdf (Consulta: 06/09/2005)

⁵² Jacobs, Jane: *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Random House, 1961

⁵³ Genard, Jean-Louis: *Synthèse du séminaire “Le Mont des Arts comme Espace Public: Vers de nouvelles interactions entre les équipements scientifiques ou culturels, les usagers du site et la ville”*, Bruxelles: Fondation Roi Baudouin, 2001, p. 6. En línea: http://fondationroibaoudouin.org/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB_1206_Mont_des_Arts_espace_public.pdf (Consulta: 06/09/2005)

⁵⁴ Las investigaciones sobre la visita de los museos (de arte) de Bourdieu y Darbel en los 60 explican las condiciones socio-familiares de esta práctica, entonces todavía limitada en el mundo occidental a un público privilegiado respecto al nivel de sus ingresos y educación. (Bourdieu, Pierre, Alain Darbel, Dominique Schnapper: *L’Amour de l’art. Les musées et leur public*, Paris: Minuit, 1966, 1969) Los cambios en la sociedad en los pasados 40 años influyeron significativamente a los cambios culturales, números de visitantes se desorbitaron, y nuevas estadísticas muestran también un importante aumento de los visitantes de museos entre los jóvenes, diferentes etnias etc.

⁵⁵ Commission Mont des Arts: *Programme Mont des Arts, Les recommandations*, 2002, pp. 44-45

Los públicos del clúster

Otra confusión sucede en el nivel de los clústeres. Oponiéndose a la segregación de las funciones y las políticas de “descontaminación” desde su perspectiva social y comprensión de cultura como elitismo, Jane Jacobs abre las cuestiones de las prioridades en la distribución de fondos públicos y de la gentrificación, las cuales todavía impregnan el tema de los clústeres museísticos. Sin entrar en las dinámicas sociales e inmobiliarias que los clústeres de museos causan en su entorno, hay que aclarar la pregunta de su público.

El público de museos se puede clasificar en tres grupos básicos: turistas, gran público local/de proximidad e investigadores, pero ellos representan apenas el público de destinación de los clústeres de museos, cuyo espacio utilizan también el público de paso y el público simbólico, ampliando considerablemente la esfera pública de los clústeres y anulando la connotación elitista. Wasserman⁵⁶ de nuevo avisa al peligro no de elitización, sino de guetoización, de cerrarse en la carcasa institucional, y la necesidad de estos públicos diversos en el clúster como espacio urbano.

Hacia un nuevo modelo del clúster

Las dos críticas – de la monofuncionalidad y del “monopúblico” - guían hacia la idea del clúster de museos como vivo espacio urbano en el cual se encuentran diferentes públicos y funciones, bajo el dominio de museos, cuyas características se investigan en los capítulos 3 y 4.

Reflejo del propio tiempo

En este sentido, para “anclar las instituciones patrimoniales en la vida”⁵⁷, en la creación y revitalización de los clústeres de museos se hace imprescindible una aproximación decididamente contemporánea, sin nostalgia inútil⁵⁸, “obsesión por refiguración del pasado”, de la “ciudad ceremonial” y su “conscripción ritual”,⁵⁹ lo que hace el recorrido histórico por su concepción y transformaciones aún más interesante y enriquecedor (capítulo 1).

Estetización + apropiación

Las críticas no cuestionan las ventajas de la clusterización de museos. Aún, el acento sobre el espacio público y espectáculo exterior en su desarrollo reciente puede someterse a las críticas del urbanismo turístico⁶⁰ como mera estetización y fragmentación de la ciudad de espectáculo. Sin embargo, los cambios que los clústeres de museos producen en la ciudad son mucho más profundos y la apropiación de estos espacios – tanto por los turistas como por la población urbana – convierte la imagen embellecida y glamourizada en un espacio de la vida real.

Sistematización. Entre la ciudad utópica y la ciudad infinita⁶¹

La sistematización que la clusterización trae al paisaje museístico y urbano puede ser una expresión del deseo latente occidental de la ciudad utópica, perfectamente ordenada y racional⁶², pero en muchos casos el proceso es espontáneo y orgánico e, independientemente de su origen, (re)genera y estructura la ciudad contrarrestando su crecimiento informe.

Producción

Este papel generador rompe el mito sobre los clústeres de museos como no productivos, intencionados exclusivamente para consumo de cultura, como se frecuentemente presentan, clasifican y critican. A saber, ellos son importantes lugares de producción – de conocimiento, información, placer, orgullo, significados, imagen y – como se defiende aquí – de la forma y estructura de la ciudad, de sus espacios y vida públicos.

[T]he topic of the museum is still an **extraordinary and not yet fully understood phenomenon** on the level of artists' practice.⁶³

[T]he proliferation of contemporary art museums today is a kind of **technical revolution that may actually be as significant for artmaking as the invention of oil paint**.⁶⁴

El mismo desconocimiento de su dimensión educativa, participativa y creativa se extiende al nivel de su impacto urbanístico en la ciudad global.

⁵⁶ Genard: *Synthèse du séminaire "Le Mont des Arts comme Espace Public"*, 2001, p. 10

⁵⁷ Ibid, p. 10

⁵⁸ Ibid, p. 5

⁵⁹ Boyer, M. Christine: *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Chicago: MIT Press, 1994, pp. 6-7

⁶⁰ Castello, Lineu: “Metaurban Tourist Places and City Development”, *Urban Transformation Conference*, Shanghai, April 18-21, 2007. En línea: <http://www.holcimfoundation.org/Portals/1/docs/F07/WK-Tour/F07-WK-Tour-castello02.pdf> (Última consulta: 18/08/2009)

⁶¹ Burdett, Ricky and Devan Sudjic (Eds.): *Endless City*, Phaidon, 2008

⁶² Boyer: *The City of Collective Memory*. 1994, p. 18

⁶³ Rondeau, James: Introduction, *Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008* (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2004-2008: ABC | A36B | *Architecture for Art*, 2005, p. 103

⁶⁴ Buren, Daniel: “In Conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson”, *Artforum International Magazine*, May 2005, pp. 208-214

Dispersión vs. concentración

Desde el punto de vista de la organización espacial de las ciudades, la dispersión y la concentración representan dos escenarios extremos en la distribución de museos, de los cuales cada uno lleva sus peligros. La clusterización de museos no significa automáticamente la centralización del sistema museístico, sino, al contrario, en su adaptación al sistema urbanístico y la herencia de una ciudad muestra muchas situaciones entremedias, sin promover un único modelo.

Los museos dispersos por la ciudad no forman **UN SISTEMA**, ni crean **UNA REPRESENTACIÓN COHERENTE** del propio pasado y presente. En la mayoría de las ciudades principales la elección entre la dispersión y la concentración ya la habían hecho la historia y las aglomeraciones formadas gradualmente, espontaneas o planeadas.

Barcelona: Contenedor vs. distribución, visión parcial vs. visión global

La historia de la museística barcelonesa, muy específica por su origen en las colecciones privadas burguesas dispersas por la ciudad, es la historia de una aspiración hacia la **sistematización y ordenación** en un sistema de museos coherente. Procediendo del proyecto *De Liceu al Seminari*⁶⁵ de 1981 y su propuesta de encadenar las instituciones públicas nuevas en el retorno al centro histórico abandonado y “a una calidad de vida urbana perdida”⁶⁶, el *Informe sobre l'us museològic de la casa de la Caritat*⁶⁷ examina diferentes **alternativas de resituación de los museos de la ciudad**, proponiendo radicalmente la concentración de su casi totalidad en la Casa de la Caritat, como un máximo de contenido para el reequipamiento del barrio del Raval.

Para Lluís Domènech Girbau, el autor del luego realizado *Plá de Museus* de Barcelona, este descuido de las **existentes localizaciones museísticas** en Montjuïc, en la Ciutadella, en el Barrio Gótico y en la calle Montcada mostraba una falta de **visión global**. Lo que él propone es una aplicación del mismo espíritu rehabilitador del patrimonio urbano a los museos más importantes de Cataluña, entonces en un estado preocupante y marginalizado. Contrasta con la **visión parcial** del proyecto de la Caritat “una **distribución lógica de los fondos museísticos** de la ciudad en función de una análisis de la **propia “historia” museística**” que tendría en cuenta

- la relación entre los museos mismos,
- la adecuación de cada museo al barrio en que se ubica,
- el numero de museos en un complejo,
- el tamaño de museos,
- el número de visitantes,
- la accesibilidad del museo según su naturaleza,
- el simbolismo del edificio que alberga museos respecto a la ciudad, etc.

Observando el panorama europeo, Domènech consta que:

En un momento en que Londres opta por una política de creación de nuevas “alas” de sus museos (Natural History, British Museum, Tate Gallery) para **no desequilibrar las funciones del centro de la ciudad**, en que París recupera estaciones y mataderos (Orsay y la Villette) **para reequilibrar la imagen de la capitalidad**, en que la acaparadora inversión alemana en museos se centra en una **distribución asignada entre palacios antiguos y edificios de nueva planta** (Frankfurt, Stuttgart), parece que la propuesta para la Caritat era **excesivamente reductora**.⁶⁸

El Plan de Museos, con el cual en 1985 finalmente se define institucional- y urbanísticamente este deseo del **ORDEN Y EQUILIBRIO EN EL SISTEMA MUSEÍSTICO**, pretendía extraer enseñanzas de la propuesta anterior, basándose en una localización urbanística en cinco zonas del centro de Barcelona ya divulgadas, parecido a cinco polos museísticos desarrollados en Berlín por completamente diferentes circunstancias históricas.

⁶⁵ El anteproyecto urbanístico de ordenación del Raval de los arquitectos Lluís Clotet, Óscar Tusquets y Francesc Bassó, 1980 (1981), sobre la base del cual se desarrolla el correspondiente Pla Especial de Reforma Interior (PERI) del Raval, 1981, elaborado por los arquitectos Xavier Sust y Carles Díaz, el Informe Tècnic sobre l'estat de l'edificació en el Raval del ITEC, 1983, y las siguientes fases del proyecto urbanístico bajo la dirección de Lluís Clotet.

⁶⁶ Domènech Girbau, Lluís: “La Casa de la caritat i l'emplaçament del nou museu. Relectura del projecte “Del Liceu al Seminari” “, *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea* 1, mayo 1986, p. 79

⁶⁷ “Informe sobre l'us museològic de la casa de la Caritat”, de una comisión mezclada de los técnicos del Ayuntamiento, de la Diputación y de la UNESCO, Barcelona

⁶⁸ Domènech Girbau: “La Casa de la caritat i l'emplaçament del nou museu”, 1986, p. 81

Bruselas: Centralización vs. dispersión

Entre dos estrategias, la centralización y la dispersión de las instituciones culturales, contrariamente al proyecto anterior “Vacant City”⁶⁹ que interroga el papel de la institución de museo real o estatal en una ciudad convertida en la capital de la Unión Europea, la Comisión Mont des Arts en Bruselas no parte de *tabula rasa*, sino opta por fortalecer la aglomeración que ya históricamente se ha desarrollado en el *Mont des Arts* y aprovechar su ubicación ideal en cuanto al flujo de visitantes, entre la Estación Central y la *Gran Place*.

Venecia: Concentración excepcional

En una ciudad de tal densidad cultural como Venecia, la excepcional concentración de los flujos turísticos en el triángulo Rialto-San Marco-Accademia y en los ejes hacia él marginaliza grandes sectores importantes de la ciudad, reduciendo su impacto en muchos de los museos venecianos, y marcando un contraste aún mayor con el *Hinterland*. Esto era la limitación crucial del plan presentado en 1994 (y parcialmente realizado) para la reorganización del sistema museístico de la Piazza di San Marco, que preveía la reunificación de toda el área monumental, conectando en un recorrido orgánico el Palazzo Ducale, uno de los museos más visitados de Italia, con el Museo archeologico situado en la Biblioteca di Sansovino, la Biblioteca Nazionale Marciana y el Museo Correr. La realización de este plan lógico y holístico, que preveía también la ampliación del Museo Correr, la recuperación de la herencia artística de las iglesias venecianas y la colaboración con otros museos internacionales, “aumentaría aún más la concentración de los visitantes en un único punto de la ciudad”, amenazando “el equilibrio frágil de la estructura urbana de Venecia”.⁷⁰

Bilbao: Rutas museísticas contra el vacuo

Incluso la gran concentración de interés turístico para un museo solo, aunque planeado para completar y reactivar la estructura cultural existente, puede tener un efecto contrario. El éxito planetario del Guggenheim Bilbao ha echado sombra al resto de los museos y de la ciudad. Para equilibrar su sistema museístico, Bilbao tuvo que crear y promover un circuito por los museos más pequeños para llamar la atención de los turistas también hacia ellos.

Equilibrio entre los clústeres y el público de proximidad

Van Aalst y Boogaarts consideran incluso el equilibrio entre diferentes clústeres de una ciudad, indicando la posibilidad de su competitividad respecto al público en las condiciones de aumentada oferta cultural y limitado tiempo libre.⁷¹ Como en Bilbao, es más probable que los museos de importancia regional y local tendrían que enfrentarse con este problema, al cual Marco de Michelis desde Venecia propone la solución a través de la diversificación del público⁷² y un mayor acento en los visitantes locales (público de proximidad), a los cuales principalmente están destinados.

Desde el punto de vista urbanístico el equilibrio entre los clústeres supone la distribución lógica y adecuación de las aglomeraciones de museos a la estructura de la ciudad, como las define Domènech y al revés, la coordinación de sus impactos a la estructura urbana, sus recorridos, flujos y sistema de espacios públicos. Los casos de Ámsterdam y Berlín con sus clústeres temáticos intentan evitar tal competitividad, mientras enriquecen la oferta cultural con su diversidad.

⁶⁹ Meulder, Bruno de and Karina van Herck: *Vacant City. Brussels' Mont Des Arts Reconsidered*, Rotterdam: NAI Publishers, 2000

⁷⁰ Michelis, Marco de: *Venise: Musée – Musées*, Série: Le Mont des Arts, Fondation Bruxelles: Roi Bauduin, 2001, p. 8, http://www.kbs-frb.be/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB_1188_Venise_Musee_Musees.pdf (Consulta: 23/08/2009)

⁷¹ Aalst, Irina van, Inez Boogaarts: “From Museum to Mass Entertainment; the evolution of the role of museums in cities”. *European urban and regional studies*, 9(3), 2002, pp. 206-208.

⁷² Genard, Jean-Louis: *Synthèse du séminaire "Le Mont des Arts comme Espace Public: Vers de nouvelles interactions entre les équipements scientifiques ou culturels, les usagers du site et la ville"*, Série: Le Mont des Arts, Fondation Bruxelles: Roi Bauduin, 2001, p. 16

1. FASES

El lugar en el tiempo

LEYENDA

En todos los esquemas y mapas sobre los cuales se analizan los clústeres de museos se usa el mismo sistema de marcación:

	Museos convencionales
	Museos-parques
	Edificios de cultura o de valor histórico y religioso
	Educación e investigación científica
	Sedes políticas y administración pública
	Oficinas y bancos
	Zonas de comercio y ocio
	Instalaciones deportivas
	Nudos de transporte
	Espacios públicos

HISTORIA: Del complejo real al complejo industrial

Con el crecimiento del número de museos, su clusterización es cada día más visible en la ciudad contemporánea. El fenómeno, sin embargo, no es nuevo. Sus raíces se vislumbran ya en los complejos del Museo alejandrino y de Acrópolis ateneo, y con seguridad se trazan desde los inicios del museo moderno.

Una pequeña vuelta histórica es necesaria para entender las **continuidades e innovaciones** en el desarrollo de los clústeres de museos y **los cambios que inevitablemente padecen en el paso del siglo XX al XXI, ilustrando la transición de la ciudad moderna a la postmoderna, el paso del capitalismo de servicio al capitalismo de ficción⁷³ y la consecuente postmodernización urbana del museo⁷⁴.**

Por su naturaleza a la vez urbanística y museística, la historia de estos clústeres se encuentra en la **intersección de dos historias, de museos y de urbanismo**, dentro de un contexto general. Este recorrido del desarrollo de las agrupaciones de museos se basa en la perspectiva histórica de la dimensión cultural de las estrategias de planeamiento urbano en el homónimo estudio de Robert Freestone y Chris Gibson⁷⁵. Su periodización aquí se adapta a los momentos claves en la evolución del museo y en política, cultura y sociedad en general:

Cronología, paradigmas y momentos de inflexión

1700-1800	Cambio de regímenes. La esfera pública substituye la cultura representacional. Apertura de los palacios: en el centro de poder.
1800-1850	1793 Louvre, París Estado nacional. Primeros conjuntos planeados. 1815-1853 Königsplatz/Kunstareal, Múnich: Glyptothek (1830), Alte Pinakothek (1836), etc.
1850-1910	1824-1930 Museumsinsel, Berlín: Altes Museum (1830) etc. Revolución urbanística: Expos y grandes operaciones. Clúster como nexos. 1862 South Kensington, Londres Museumplein, Amsterdam 1860/1891 Kaiserforum, Viena 1910 Mont des Arts/EXPO, Bruselas
1910-1950	Zonación cultural: Grandes gestos. Museum Mile, NY: MoMA National Mall, Washington Montjuïc / Plaza de España, Barcelona 1937 Trocadéro, París: palacios-contenedores Chaillot y Tokyo Belem, Lisboa Pampulha, Belo Horizonte – el modelo del urbanismo moderno
1950-1960	El corazón de la ciudad. 1951 South Bank/Festival of Britain: la primera regeneración a través de la cultura 1954 Ibirapuera Park, São Paulo
1960-1970(7)	Manifiestos de arquitectura y urbanismo moderno 1960-98 Kulturforum, Berlín 1960-65 MSU, Belgrado 1962-66 Lincoln Center, NY 1969 Gulbenkian, Lisboa,
1970-1980	Museo como espacio público – museo-evento. La dimensión pública del clúster y el lugar menos prestigioso. La ciudad postmoderna y la regeneración urbana. 1977 Beaubourg: Regeneración urbana. Dimensión pública. 1977 Día internacional de museos 1978 Consorcio y festival Museum Mile, NY
1980-1990	Museo en el mercado. Nuevas tendencias. Orientación y claridad. Grand Louvre, París Plan de Museos, Barcelona
1990-2000	Instrumentalización de cultura. 1997 Guggenheim, Bilbao: Culminación del museo-evento. 1997 Getty Center, LA 1997 Lange Nacht der Museen, Berlín
2000-10	Museo-evento madurece – equilibrio entre el contenido y el lugar. 2000 Tate Modern, Londres 2000 MQ, Viena 2004 Leeum, Seúl
2010-	Nuevas centralidades. Hibridación. Museo-clúster dentro del clúster de museos. Topografía vs. arquitectura. Ciudad de museos. 2015- Saadiyat Island, Hermitage 2014, London 2012.

Otras historias

La **historia de economía** reconoce tres fases en los tiempos modernos, desde el punto de vista de la civilización occidental:

- 1850-1914 globalización,
- 1914-1945(50) deglobalización (las guerras mundiales, la crisis entreguerras),
- 1950 - globalización,

coincidiendo con la **historia del urbanismo contemporáneo** (1) que introduce desde los años 70 la noción de la ciudad postmoderna:

- 1730-1850 Ciudad premoderna > 1ª revolución industrial, urbanización
- 1850-1914 Ciudad industrial > 2ª revolución industrial, metropolización
- 1917-1940 Nuevas teorías > CIAM, estilo internacional
- 1944-1970 Ciudad moderna > progreso y acción.
- 1970- Ciudad postmoderna > estrategias de reutilización e intervenciones especiales.

(1) Calabi, Donatella: *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, 2004

En su análisis del mundo de las **Expos** - importante para este tema no solo como una de las vías de génesis de los clústeres de museos, pero también por las compartidas ideas, estrategias y objetivos principales: celebración del progreso, promoción de la imagen urbana o nacional, regeneración urbana, etc. - Monclús ha optado por una periodización que corresponde básicamente con estas tres fases, pero que "se ajusta a los conceptos sucesivos y procesos dominantes en tres grandes períodos históricos":

- 1850-1930 **las expos (museos) clásicas,**
- los 30-1989 la **"era de la modernidad"** y los años del crecimiento urbano
- 1989- el periodo reciente de la **"era de la globalización"**²

(2) Monclús, Francisco Javier: "International Exhibitions and Planning. Hosting large-scale events as catalysts of urban regeneration", *The 11th Conference of the International Planning Society: Planning Models and the Culture of the Cities* (IPHS 2004), Barcelona, CCCB, 14-17 July 2004, Conference CD, pp. 3-9. En línea: http://www.etsav.upc.es/personals/iphs2004/pdf/142_p.pdf (Consulta: 17/08/2009)

Génesis

- La apertura de los complejos palaciales,
- la construcción de nuevos edificios representativos cuyo efecto magnético atraerá nuevas instituciones,
- grandes exposiciones internacionales y universales,
- voluminosos proyectos de regeneración urbana.

⁷³ sobre el capitalismo y sus fases: de comercio, de producción, de servicio, de ficción, más en: Verdu, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona: Anagrama, 2003

⁷⁴ Soja, Edward: entrevista personal, Barcelona, 19/07/2007

⁷⁵ Freestone, Robert and Chris Gibson: "The cultural dimension of urban planning strategies. An historical perspective". En: Monclús, Javier and Manuel Guàrdia (Eds): *Culture, Urbanism and Planning*, Ashgate, 2006, pp. 21-42

Los primeros **palacios** cuyas colecciones en el siglo XVIII iluminador se convierten más o menos accesibles al público, de las Galerías Uffizi hasta el Louvre, son **importantes gestos urbanísticos** que marcan fuertemente sus ciudades y reflejan el poder soberano, religioso y administrativo y las aspiraciones culturales de aquellos que recopilaban las colecciones. Durante la primera mitad del siglo XIX museo se establece como institución pública, buscando su igualdad con los símbolos de la religión y de la monarquía en los **primeros conjuntos planeados** para mostrar la unión del estado. Ya en la segunda mitad del siglo comienza el primer boom de museos en todo el mundo, llevado por el despertar nacional, las unificaciones, nuevos descubrimientos, necesidades y gustos de la clase burguesa, que en conjunto con las **operaciones urbanísticas de gran manera** de tipo hausmanniano resultaron en las aglomeraciones de las instituciones culturales⁷⁶, como escaparates de la identidad y memoria reconstruidas y de una historia heráldica y enfatizada⁷⁷ como nexo entre la ciudad antigua y las nuevas urbanizaciones. Las **expos** clásicas de este periodo establecen con sus explanadas y pabellones la base para la tercera vía de desarrollo de los clústeres museísticos y su relación con la cultura popular, el ocio y las ferias comerciales.

Después de este desarrollo dinámico de los museos y de su gran expansión, la primera mitad del siglo XX presenta un periodo de aplacamiento y de reconsideración del papel del museo en la sociedad cambiante, resultando en nuevos conceptos de arquitectura, ciudad y museo. A pesar de dos guerras mundiales, la Revolución de octubre y la recesión económica, la creación de los clústeres de museos no muere: los fuertes regímenes estatales, la neutralidad política, la filantropía y las exposiciones internacionales de diferentes tipos serán los factores importantes para la realización de los grandes ejes de museos en Washington, Barcelona, Belem y París.

Desde los 50 se suaviza la rigidez de los esquemas funcionalistas, volviendo el museo en enfoque como el manifiesto de la arquitectura y el urbanismo modernos en el “corazón de la ciudad”. Los cambios en la comprensión de la noción de cultura, la línea populista de la rebelión intelectual en 68 y la crisis de petróleo en 73 crearán de nuevo las condiciones para el viraje tanto en la percepción del museo como en su relación con la ciudad. El *Centre Georges Pompidou*, el popular *Beaubourg*, se convertirá en el modelo del museo postindustrial – museo-evento, dislocándolo a las zonas menos prestigiosas, marcando el principio del segundo boom de museos e iniciando los *grands projets* parisinos, pero ante todo, destacando la dimensión pública del clúster de museos en el primer plan.

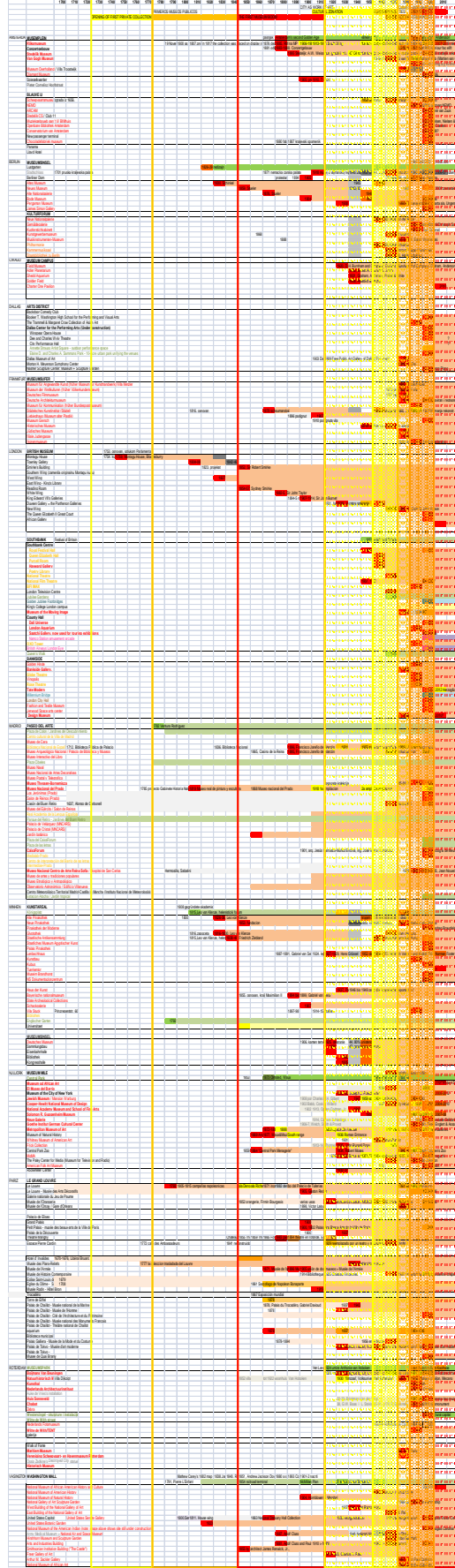
La economía simbólica y cultural de los años 70 se ha transformado en los 80 en la versión thatcheriana de la *enterprise culture* que amplía el concepto y funciones del museo, usando la creación de sus conjuntos, como el Grand Louvre o la Museumsufer, cada vez más para el marketing urbano, pero también para la vuelta al centro de la ciudad y su ampliación a las abandonadas zonas industriales e infraestructurales. Tal instrumentalización de cultura culmina a través de los 90 y más allá en los conceptos tales como las industrias creativas, las ciudades creativas y la economía creativa, de conocimiento y de experiencias en la creciente “culturalización de la vida económica” y en su manifiesto, Guggenheim Bilbao.

Desde la inauguración del Beaubourg hasta hoy han pasado treinta años, en el transcurso de los cuales podemos seguir sus repercusiones en museología y urbanismo a través de la transformación de viejos y formación de nuevos clústeres de museos, igual que los proyectos actuales, tanto en Europa como en el resto del mundo, pueden indicar nuevas tendencias de este proceso en próximas décadas.

A pesar de la evidente diversidad cultural y geográfica, las concentraciones espaciales que los museos formaron en todo el mundo muestran muchas similitudes y reflejan las ideas de su tiempo y los ciclos globales de política y economía. Ilustran claramente el desarrollo de las políticas culturales, cambio de la noción de lo público y colectivo y del modelo de museo, igual que el cambio de la comprensión del **lugar del museo en la ciudad** y de **las prioridades en la concepción de los museos: desde el aspecto museológico, a través del acento en arquitectura, el centro de gravedad hoy se mueve a una dimensión urbanística muy pronunciada – el museo se ha convertido en espacio público.**

⁷⁶ Museumplein; Museumsinsel; Ringstraße; Königsplatz y Kunstareal; South Kensington=Albertopolis=Exposition Road; Djurgården; y Ciutadella para la Exposición Universal 1888, respectivamente.

⁷⁷ Monclús, F. Javier and Manuel Guàrdia: *Culture, Urbanism and Planning*, Ashgate 2006, p. xvi



Periodo	Paradigmas urbanas	Teoristas y practicantes	Lugares, Planos y Ejemplos	Papel de Museo	Paradigma del museo	Clústeres de museos	Prioridades Clúster en la ciudad	Cultura	Políticas urbanas culturales
1730s-1800s	Ciudad premoderna	Vasari	Reforma medicea de Florencia	Prestigio	British/ Louvre	Primeros museos públicos Campidoglio Galeria Uffizi I Musei Vaticani Belvedere, Viena	Palacio		
1800s-1850s			Múnich como Isar-Athene		Altes Museum: Museo clásico	Museumsinsel 1830- Kunstareal, Múnich 1815-	Primeros conjuntos planeados		
1850s-1910s	Ciudad como obra de arte	Daniel Burnham	Modelos de París y Viena; movimiento city beautiful; Plan de Chicago; Plan de Canberra	Representación nacional		El primer boom de museos Museumplein, A'dam South Kensington, London Djurgården, Estocolmo Scharlottenburg Hofburg, Viena	Crecimiento de la ciudad		Capitales de nuevos estados
1910s-1950s	Zonación cultural	Harland Bartholomew, Patrick Abercrombie	Centros cívico-culturales; instalaciones cívicas de vecindad; Ciudad funcional y los máster planes de postguerra	Régimen político/ estado de bienestar	MoMA	National Mall, Washington Montjuïc, Barcelona Belem, Lisboa Southbank, London, 1951-		<i>identificación estricta de cultura</i>	Fuertes regímenes dictatoriales / estatales
1960s-1970s	Proyectos icónicos	Robert Moses	Lincoln Centre; JFK Centre; Sydney Opera House 1973	Prosperidad económica Corazón de la ciudad	Neue Nationalgalerie Guggenheim NY	Kulturforum, Berlín MSU, Belgrado, 1965 Gulbenkian, Lisboa, 1969	<i>áreas no-controvertidas de las políticas locales</i>	noción amplia de cultura	<i>pocas conexiones entre los recursos culturales y otras áreas de las políticas urbanas</i>
1970s-1980s	Culturas de comunidades	Jane Jacobs	Instalaciones artísticas comunitarias; movimiento para la protección de herencia; desarrollo cultural de la comunidad; Planeamiento social	Regeneración urbana/ Desacralización	Pompidou	Georges Pompidou 1977	<i>consideraciones sociales y políticas</i>	economía simbólica	
1980s-1990s	Cultura en desarrollo urbano	Gobiernos urbanos progresivos Pascual Maragall Sharon Zukin	Estrategias de la regeneración cultural y las industrias culturales; festival marketplaces; desarrollo económico local; Capital Europea de Cultura; Barcelona, Bilbao; Baltimore; Glasgow; Manchester	Vitalidad de la ciudad Equilibración	Grand Louvre Stuttgart Frankfurt	El segundo boom de museos Museumsufer, Frankfurt Polo Raval, Barcelona Le Grand Louvre, París Bilbao	<i>desarrollo económico y regeneración urbana</i>	cultura emprendedora	<i>estudios sobre la importancia e impacto económico del sector cultural en diferentes ciudades</i>
1990s-2000s	La ciudad creativa	Charles Landry Richard Florida Allen Scott	Estrategias del planeamiento cultural ; diseño urbano; recintos culturales ; turismo cultural; Huddersfield; Helsinki; Berlín		Guggenheim Bilbao	Paseo del Arte, Madrid Museumpark, R'dam Getty Center, Los Ángeles EXPO 98/Parque das Nações, Lisboa		Instrumentalización de cultura/ Economías creativas	
2000s-2010s	¿Ciudad en red?			Nuevas rutas	Tate Modern	MuseumsQuartier, Viena Blauwe IJ, A'dam Bankside, London MAXXI - Roma			
2010s-2020s	¿Ciudad genérica?			Nuevas centralidades y modelos		Abu Dabi China Hong Kong Louisville, KY		Hibridación	

RAICES: Templo y espacio público

Las raíces del museo moderno, en todo su empeño por valores liberales, yacen en dos de los impulsos humanos más fundamentales: desafiar muerte y glorificar poder. Deyan Sudjic⁷⁸

Museo nace del innato deseo humano de “preservar la identidad cultural, conseguir estatus social, político y económico y obtener conocimiento”⁷⁹. Colecciones de las cosas de importancia religiosa, mágica, estética, económica o histórica⁸⁰ en las viejas culturas de Asia y África, en las cuales se buscan sus antiguas raíces, se guardaban y exponían en templos chinos⁸¹, ciudades y palacios de Mesopotamia⁸², galerías *chitrashalas* de la India antigua y bibliotecas egipcias⁸³, **anunciando la relación íntima del museo con la ciudad y el espacio público, la importancia de su lugar y su tendencia de clusterización.**

La más famosa de las bibliotecas egipcias, la alejandrina, era parte de un complejo nombrado por la primera vez **mouseion**⁸⁴. Este predecesor nominal de museos y funcional de universidades y centros científicos, con su jardín botánico, jardín zoológico y observatorio astronómico y con la colección de preciosidades de la Biblioteca creaba una versión del clúster museístico de la Antigüedad.

La Acrópolis atenea también. En el mundo griego clásico las obras de arte han sido una parte de la **esfera pública**. Esto será la idea sobre el lugar de arte en una sociedad ilustrada que se retomará en la época moderna. Tesoros, templos y propileos en los cuales se exponían exvotos, esculturas y pinturas para disfrute de toda la polis serán la inspiración para la arquitectura⁸⁵ de los primeros museos modernos, cuyos conjuntos en el mismo espíritu, mirando a Grecia y Roma, se concebirán urbanísticamente como “acropoleis culturales” y “foros de arte” en los cuales los museos y su entorno se unen en un gran espacio de uso público⁸⁶.

En la Roma antigua el arte se expone todavía en lugares públicos. Trofeos y saqueos bélicos en las grandes vías simbolizaban la victoria tanto en Roma del siglo II a.C. y en Mesopotamia un milenio antes como en las plazas y en los museos de París y Londres decimonónico, cementando no solamente el papel del museo en marketing, sino también el binomio museo y espacio público.

Ostentando el estatus social, el coleccionismo en Roma entra en la esfera privada, donde se quedara durante la Edad Media, en templos religiosos y conjuntos reales del mundo cristiano, islámico y de oriente lejano. En Europa, la base de muchos museos famosos se establecerá durante el Renacimiento, cuando se forman las colecciones incomparables de los nobles, dignitarios eclesiásticos y mercantes, cuyos palacios también con el tiempo se convertirán en clústeres museísticos, determinando su posición y relaciones en la ciudad.

Acropoleis antiguas, catedrales y monasterios medievales, cortes y palacios renacentistas, como toda la arquitectura monumental, indudablemente aspiraban a la eternidad y a la magnificación del poder de dioses y seres humanos, pero a la vez eran lugares de reverencia, protección, educación y de producción y consumo de **arte, ciencia y tecnología**. En veinticinco siglos, de la Acrópolis al Getty Center, se han cambiado muchas culturas, religiones e imperios, sistemas sociales y de producción, pero **estas tres categorías han retenido su aura y tomado precedencia en la sociedad contemporánea, convirtiendo los clústeres de museos en lugares sacros de nuestro tiempo**.⁸⁷ La Acrópolis es hoy uno de los museos⁸⁸ más extraordinarios, rodeado por un clúster que aún crece; al lado del Foro romano nacieron los Museos capitolinos, y las festividades Panatenaicas resuenan en los días y las noches de museos, recordando a la historia de los rituales, viajes sacros y visitas religiosas sobre las cuales nuestra cultura - y los clústeres de museos como su reflejo - todavía giran en su propio modo.



⁷⁸ Sudjic, Deyan: *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*; London: Allen Lane / Penguin Books, 2005, p. 290

⁷⁹ Hirzy, Ellen: “Museum”, *Microsoft Encarta Online Encyclopedia 2007*, http://encarta.msn.com/encyclopedia_761557357/Museum.html (Consulta: 06/09/2007)

⁸⁰ Lewis, Geoffrey D.: “History of Museums”, *Encyclopædia Britannica*, 2007. *Encyclopedia Britannica Online 2007*, <http://www.britannica.com/eb/article-76507/history-of-museums> (Consulta: 06/09/2007)

⁸¹ siglo XVI a.C.

⁸² Elam, s. XII a.C, Asur, s. IX a.C, Gabinete de las maravillas de Nabucodonosor, s.VI a.C

⁸³ ej. la biblioteca en Tall al ‘Amārinah de Akhenaton, siglo XIV a.C.

⁸⁴ Μουσείον της Αλεξάνδρειας construido por Tolomeo I en el III a.C.; la palabra μουσείον, gr. (museum, lat.) denota templo de las musas, o lugar destinado a las musas y al estudio donde se ocupan de cada una de las nobles disciplinas, como lo describió Guillaume Boudé en su *Lexicón Grecolatino* en el siglo XVI.

⁸⁵ coincidiendo con grandes descubrimientos arqueológicos y la expansión imperialista

⁸⁶ Barrios Nogueira, Carola: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo. Intersecciones inacabadas en el paisaje de los años cincuenta”; tesis doctoral presentada en el Departament de Composició Arquitectònica, Escola Tècnica Superior D’Arquitectura, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2005, p. 16

⁸⁷ Sudjic, Deyan: *The 100 Mile City*; Harcourt Brace, San Diego, 1992, p. 130: el museo como “the only sacred building that the modern world is still capable of building”

⁸⁸ como un sitio arqueológico, histórico y monumental, según la definición del ICOM

EL SIGLO DIECIOCHO

En el centro de poder

El siglo dieciocho lo han marcado la iluminación y el espíritu enciclopedista, la industrialización y nuevas investigaciones del mundo,⁸⁹ contribuyendo a la formación de la clase burguesa. Tal atmósfera, el cambio de las condiciones sociales y de las necesidades culturales – la reivindicación del derecho a acceso al arte y a la educación – han subvenido a la reorganización y apertura gradual de las colecciones de arte y gabinetes de curiosidades, todavía con el acceso rigurosamente limitado – junto a las universidades (Ashmolean Museum en Oxford en 1683, como el primer museo de historia natural; Amerbach Kabinet en Basilea 1671), plazas y palacios (el **Museo Capitolino** en 1734, **Museo Sacro** en Vaticano en 1772, la **Galería Uffizi** en Florencia en 1765, Belvedere en Viena en 1781). En 1753 se funda el **British Museum** de las colecciones privadas aristocráticas e inaugura en 1759 como primer museo nacional⁹⁰. Con la revolución francesa burguesa la cultura representacional definitivamente cede el lugar a la esfera pública⁹¹ y en 1793 el **Louvre** se abre para toda la población.

En el siglo dieciocho es ilusorio hablar de los clústeres de museos, pero en este momento los primeros museos, que hasta hoy mantendrán su eminencia cultural, se establecen **como núcleos para su futuro desarrollo** y definen algunas de sus **esenciales relaciones con la ciudad**.

Dos principales métodos de proporcionar espacios enormes necesarios para el consumo de las obras de arte y el nacimiento de los grandes museos serán:

- la **apertura o apropiación de palacios existentes, los cuales eran por sí complejos arquitectónico-urbanísticos – en el mismo centro de la ciudad** - como el Louvre o los Uffizi > **Museo y palacio, Reciclaje urbano**, y
- la **construcción de nuevos edificios para museos**, como en el caso del British Museum que ya en el siglo XIX ha superado su primera casa – existente – y tuvo que construir una nueva > **Museo y arquitectura**.

Su crecimiento e importancia ulteriores abren el camino a nuevas aglomeraciones de museos caracterizadas por:

- la **conexión del museo y del poder** > **Museo y poder**,
- su **proyección física sobre las principales plazas urbanas** > **Plaza de museos**,
- su **papel en la educación pública** > **Museo y educación**
- el **nexo con el desarrollo urbano y grandes operaciones urbanísticas**, o que hoy llamaríamos **regeneración urbana** > **Clúster y regeneración urbana**, y
- contacto con la **naturaleza** de los **parques** renacentistas > **Clúster y naturaleza, Parque de museos**.

El Palacio del Louvre, la residencia centenaria de los reyes de Francia convertida en museo público, forma el eje histórico de París integrando el Jardín de Tullerías, para crecer dos siglos más tarde en el Grand Louvre. Las Galerías Uffizi se abren junto al Palazzo Vecchio que hasta hoy sirve de ayuntamiento florentino en un complejo destinado a la administración pública que materializa el ideal renacentista sobre la perspectiva y realza el centro del estado de Cosimo de Medici en una gran transformación urbana⁹², conectando la plaza principal con el río Arno en sus mutaciones continuas que en la actualidad toman forma de los Nuovi Uffizi. El Museo Sacro se inaugura en el Palazzetto del Belvedere bajo los auspicios de la Iglesia Católica, junto a la Plaza de San Pedro, para dar lugar al complejo de los Museos vaticanos, mientras los Museos Capitolinos ocupan su lugar en una de las plazas más bellas de Roma y la sede milenaria del poder cívico, reinventándose como Gran Campidoglio. En un sistema diferente, parlamentario, y en un urbanismo privado de tal monumentalismo, nace el British Museum, el cual obtendrá su plaza – interior – solamente en el siglo XXI. Este momento y cambio son en el centro de interés de este estudio – como se transforman en la actualidad los conjuntos urbanos que constituyeron estos museos famosos, adecuándose a nuevas condiciones y requisitos.

⁸⁹ en función del mercado basado en el Noroeste de Europa, ver más en: Lewis: "History of Museums", 2007

⁹⁰ aunque todavía muy restrictivo y prácticamente inaccesible para investigación

⁹¹ Habermas, Jürgen: *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (1962) Polity, Cambridge, 1989

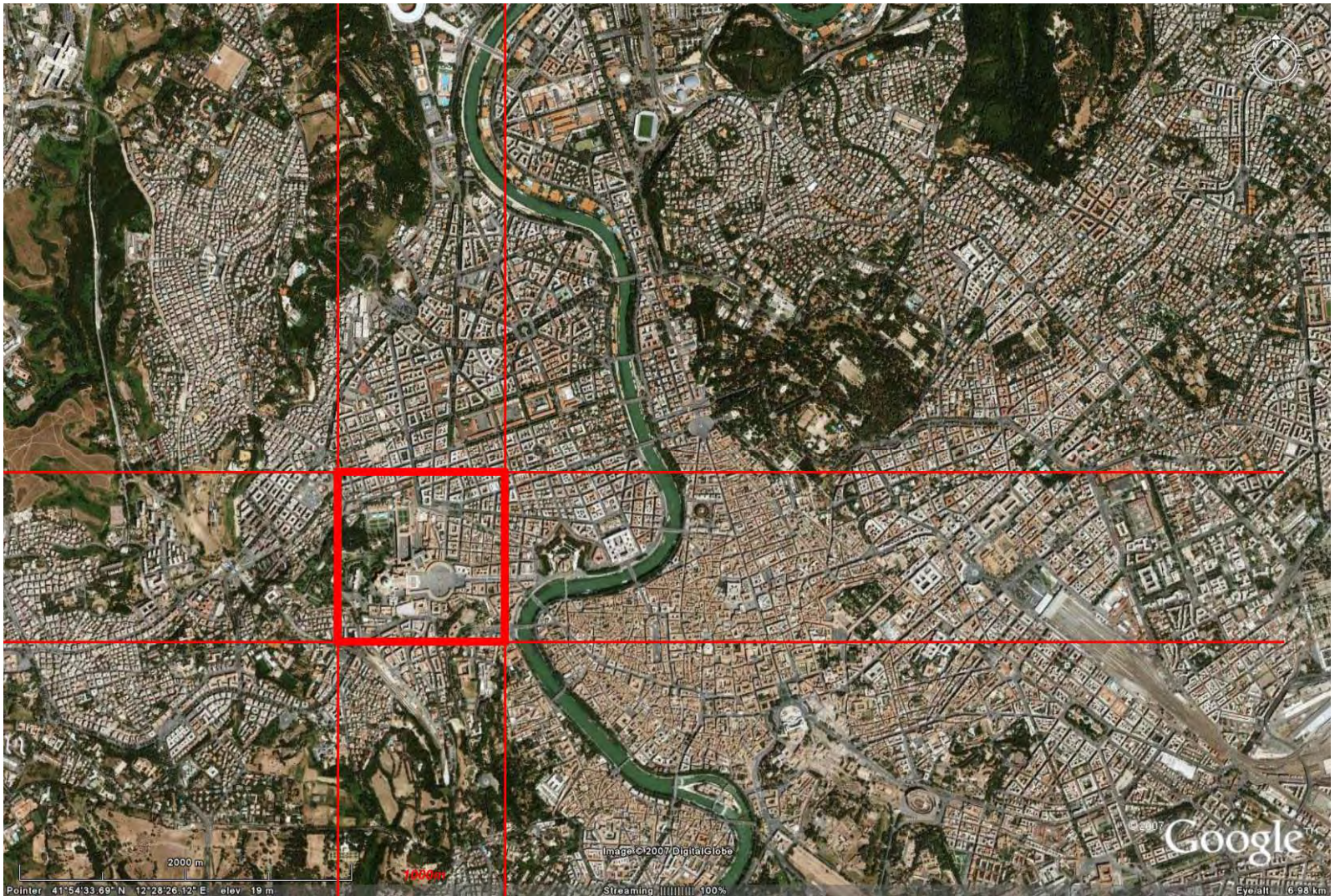
⁹² o, usando la terminología contemporánea, la gentrificación de un barrio popular.





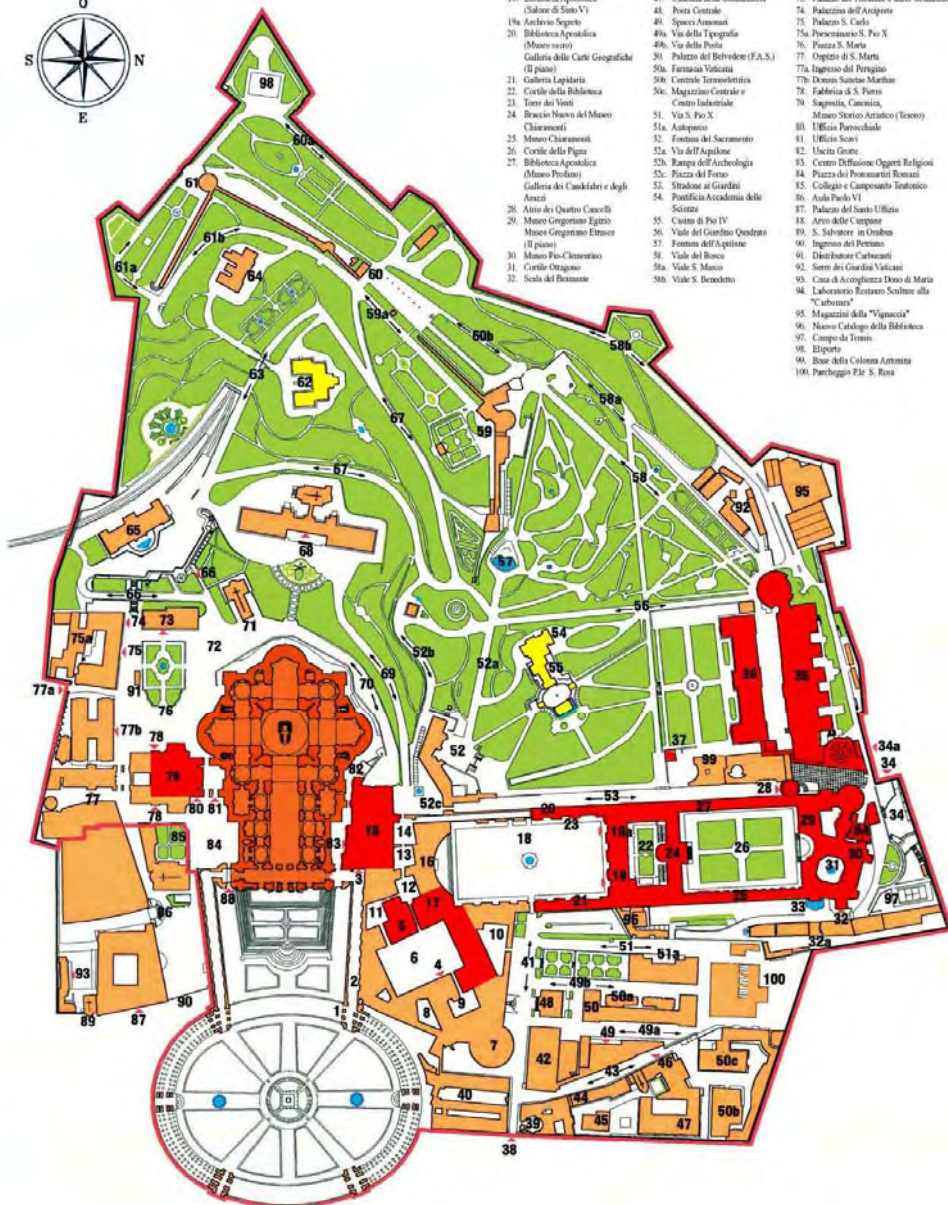
Roma: I Musei Vaticani Las puertas de la Santa Sede

Los Museos Vaticanos se encuentran dentro de la Ciudad del Vaticano en Roma, donde exponen las obras que forman parte de la enorme colección de arte acumulada por la Iglesia Católica durante siglos. En uno de los montes de Roma, junto a una de las plazas más bellas, sus 4,3 millones de visitantes en 2006 los acercan al Louvre de París y los hacen el conjunto museístico más visitado de Italia, muy por delante de otros⁹³, y el recurso más importante de la economía del Estado pontificio, el más pequeño del mundo con apenas dos kilómetros cuadrados.



⁹³ Nel 2005 i 30 musei più visitati hanno ricevuto nel complesso 22.536.671 visitatori, un aumento del 3% (661.743 presenze in più). La prima posizione è occupata dai Musei vaticani (3.822.234 visitatori) seguita da lontano dagli scavi vecchi e nuovi di Pompei (2.370.940), dal Palazzo Ducale di Venezia (1.446.010), dal complesso monumentale di Santa Croce (1.443.779), dalla Galleria degli Uffizi e Corridoio Vasariano (1.342.558), dall'Acquario di Genova (1.304.000) e dalla Galleria dell'Accademia di Firenze (1.177.513). Tra i primi dieci compare anche il Bioparco di Roma, con 601.846. Zanelli, Luca: "I musei più visitati nel 2005", *GHnet Periodico Telematico*, 16 Novembre 2006, según *Dossier Musei 2006* del Touring Club Italiano; <http://www.ghnet.it/Article219.html> (Ultima consulta: 18/08/2009)

PIANTA TOPOGRAFICA DELLA CITTÀ DEL VATICANO



LEGENDA

- | | | |
|-------------------------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 1. Palazzo di Bronzo | 32a. Magazzino "Terre" | 59. Direzione Radio Vaticana |
| 2. Sede di S. Pio IX | 33. Fontana della Galia | 59a. Viale della Radio |
| 3. Sala Regia | 34. Nuovo Ingresso ai Musei Vaticani | 60. Orto di Loreto |
| 4. Sala Nobile | 34a. Uscita Musei Vaticani | 60a. Viale degli Olivi |
| 5. Loggia | 35. Museo Gregoriano-Profanità | 60b. Viale Benedetto XV |
| 6. Cortile di San Damiano | 35a. Museo Gregoriano-Profanità | 61. Torre S. Giovanni |
| 7. Torrione di Niccolò V | 36. Museo Storico della Carrozza | 61a. Viale Pio XI |
| 8. Cortile del Maggioronzo | 37. Museo Storico della Carrozza | 61b. Viale Pio XI |
| 9. Cortile di Sano V | 38. Ingresso di S. Anna | 62. Collegio Etopico |
| 10. Cortile del Triangolo | 39. Chiesa Parrocchiale di S. Anna | 63. Viale del Collegio Etopico |
| 11. Cortile del Manoscritto | 40. Cortile Guardo Svizzera | 64. Centro Trasmittente "Mamma" |
| 12. Cortile del Papagallo | 41. Via del Belvedere | 65. Stazione Ferroviaria |
| 13. Cortile Borgia | 42. Tipografia Vaticana | 66. Parcheggio della Stazione |
| 14. Cortile della Sennetella | 43. Via del Belvedere | 67. Viale dell'Onoramento |
| 15. Cappella Sistina | 44. Laboratorio Rottano Arazzi | 68. Palazzo del Governo |
| 16. Torre Borgia | 45. Emissoria Apostolica | 69. Via del Governo |
| 17. Appartamento Borgia | 46. Sede de "L'Osservatore Romano" | 70. Via della Fondazione |
| 18. Cortile del Belvedere | 47. Caserma della Guardia Svizzera | 71. Chiesa di S. Stefano degli Abissini |
| 19. Biblioteca Apostolica (Salone di Sano V) | 48. Posti Centrali | 72. Largo S. Stefano degli Abissini |
| 20. Biblioteca Apostolica (Museo sacro) | 49. Spazio Ammassi | 73. Palazzo del Tribunale e uffici Giurisdizione |
| 21. Galleria delle Carte Geografiche (il piano) | 50. Palazzo del Belvedere (F.A.S.) | 74. Palazzina dell'Anziano |
| 22. Galleria Lapidaria | 50a. Farmacia Vaticana | 75. Palazzo S. Carlo |
| 23. Cortile della Biblioteca | 50b. Cortile Trasmittente | 75a. Peronamento S. Pio X |
| 24. Torre dei Venti | 51. Centro Industriale | 76. Piazza S. Maria |
| 25. Museo Nuovo del Museo Chiaramonti | 51a. Via S. Pio X | 77. Orto di S. Maria |
| 26. Museo Chiaramonti | 52. Fontana del Sacramento | 77a. Ingresso del Pergamo |
| 27. Biblioteca Apostolica (Museo Profano) | 52a. Via dell'Aguglione | 77b. Museo Sussidio Mariani |
| 28. Appartamento di S. Pietro | 52b. Rampa dell'Architettura | 78. Fabbrica di S. Pietro |
| 29. Museo Gregoriano Etrusco | 52c. Piazza del Forno | 79. Sagrestia, Canonica, Museo Storico Artistico (Tesoro) |
| 30. Museo Pio-Cristiano | 53. Situazione ai Giardini | 80. Ufficio Parrocchiale |
| 31. Cortile Ottaviano | 54. Pontificia Accademia delle Scienze | 81. Ufficio Scavi |
| 32. Sede del Benamato | 55. Cusano di Pio IV | 82. Uscita Grotte |
| | 56. Viale del Giardino Quadrato | 83. Centro Diffusione Opere Religiose |
| | 57. Fontana dell'Equinozio | 84. Piazza dei Pronomari Romani |
| | 58. Viale del Bosco | 85. Collegio e Campanile Teutonico |
| | 58a. Viale S. Marco | 86. Anlo Paolo VI |
| | 58b. Viale S. Benedetto | 87. Palazzo del Santo Ufficio |
| | | 88. Arco delle Campese |
| | | 89. S. Salvatore in Orto |
| | | 90. Ingresso del Peroneo |
| | | 91. Distributore Carabinieri |
| | | 92. Serrae di Guardia Vaticani |
| | | 93. Casa di accoglienza Dono di Maria |
| | | 94. Laboratorio Restauri Sculture alla "Carbonara" |
| | | 95. Magazzini della "Vignaccia" |
| | | 96. Nuovo Catalogo della Biblioteca |
| | | 97. Campo di Tennis |
| | | 98. Eliparte |
| | | 99. Base della Colonia Antonina |
| | | 100. Parcheggio P2R S. Rosa |

MUSEOS VATICANOS

Museos y colecciones

- Museo Pío – Clementino / ant. Museo Sacro (Palazzetto del Belvedere)
- Museo Storico (Padiglione) delle Carrozze (1973, bajo el Giardino Quadrato).
- Pinacoteca Vaticana (1775-99/1932 Luca Beltrami)
- Museo Gregoriano Egizio
- Museo Gregoriano Etrusco (1837)
 - Antiquarium Romanum
 - Raccolta dei Vasi
- Museo Chiaramonti (Canova)
 - Corridoio,
 - Galleria Lapidaria
 - Braccio Nuovo
- Museo Gregoriano-Profanò (1844/1970)
- Museo Pío-Cristiano (1854 Palazzo Lateranense/1963 Vaticano)
- Museo Missionario-Etнологico
- Museo Storico Artistico (Tesoro)
- Collezione d'Arte Religiosa Moderna (1973)
- Musei delle Antichità Clasiche
 - Ceramica (S.IX – XVIII)
 - Micromosaici
- Museo Storico Vaticano

- Laboratorio restauro Arazzi
- Laboratorio restauro Sculture alla "Carbonara"

Palacios Pontificios (incluidos en la visita de los Museos Vaticanos)

- Gallerie superiori
 - Galleria dei Candelabri
 - Galleria degli Arazzi (Tapices) 1814 / 1838
 - Galleria delle carte geografiche

- Appartamento di S. Pio V
- Sala delle Dame
- Sala Sobieski
- Sala dell'Immacolata
- Appartamento Borgia
- Stanze e Loggie di Raffaello
- Sala della Biga - tempo di Pio VI (1775-99)
- Sala dei Chiaroscuro

- Capella Nicolina
- Capella di Urbano VIII
- Capella Sistina
- Salone Sistino
- Sala delle Nozze Aldobrandine

- Gallerie inferiori
 - Galleria di Urbano VIII,
 - Sala Alessandrina,
 - Galleria Clementina

Espacios abiertos dentro del complejo museal

- Cortile del Belvedere
- Cortile della Biblioteca
- Cortile della Pigna
- Cortile Ottagonò
- Giardino Quadrato
- Necrópolis en el Monte Vaticano

Otras instituciones

- Biblioteca Apostólica Vaticana (144-55 / 1585-90 Domenico Fontana),
- Nuovo catalogo della Biblioteca
- Archivo Secreto Vaticano
- Observatorio astronómico vaticano
- Filmoteca Vaticana
- Academia Pontificia de las Ciencias

Media

- Radio, prensa, internet



El coleccionismo papal

Igual que comenzaron paradójicamente con el arte pagano en el espacio abierto, los Museos Vaticanos celebraron en 2006 el quinto centenario de su principio simbólico con la inauguración de un nuevo sector de la Necrópolis Romana en el Monte Vaticano⁹⁴.

El mismo año 1506 cuando empieza a construir la nueva Basílica de San Pedro en el lugar vecino del Circo de Nerón, donde, según leyenda, el Apóstol Pedro fue martirizado y donde el emperador Constantino hizo erigir una basílica paleocristiana como monumento conmemorativo, el Papa Julio II adquiere la apenas descubierta escultura antigua de Laocoonte, alrededor de la cual crea el Patio de las Estatuas⁹⁵, núcleo originario de las famosas colecciones papales y de una estructura museal compleja dedicada “a la custodia y a la valorización de su inmensurable patrimonio religioso, histórico y artístico”⁹⁶.

Evangelización a través del arte

A pesar de su conservadurismo, “los papas fueron de los primeros soberanos que abrieron las colecciones de arte de sus palacios al público”⁹⁷ en 1772, promoviendo tanto el conocimiento de historia de arte y de cultura como el catolicismo mismo, apuntalando a “l’evangelizzazione attraverso il linguaggio dell’arte”⁹⁸ y mostrando el poder y tesoro de la Iglesia Católica en su propia sede.

A este primer Museo Sacro,⁹⁹ abierto en el Palazzetto del Belvedere del Palacio Vaticano, se añadieron durante los siglos XIX y XX nuevas colecciones, alas, galerías y museos, desde el Museo Chiaromonti, el Etrusco, el Egipcio y la Pinacoteca hasta el Museo del arte contemporáneo, los cuales junto con las salas y logias decoradas por Rafael, el apartamento Borgia y la Capilla Sixtina crean un vasto complejo de la formidable riqueza y valor artístico e histórico que cubre prácticamente todo este pequeño país.

El clúster lo completan otras instituciones educativas y científicas vaticanas – Observatorio, Biblioteca Apostólica, Archivos Secretos y la Academia Pontificia de las Ciencias, que controlaban en el pasado el conocimiento de todo el mundo católico.

⁹⁴ I-III siglo d.C. situada a lo largo de la antigua Via Triumphalis, en la zona septentrional de la Città del Vaticano

⁹⁵ hoy el Patio Octogonal

⁹⁶ Ufficio Stampa Musei Vaticani: “V centenario dei Musei Vaticani 1506 – 2006”, Comunicato stampa, Vaticano., 14 Febbraio 2006. En línea: http://mv.vatican.va/4_ES/pages/z-Info/Eventi/Eventi_2006_02_14.html (Consulta 24/11/2007)

⁹⁷ Musei Vaticani: “History of the Vatican Museums. Brief history”, *Vatican Museums* 2003-2007, http://mv.vatican.va/3_EN/pages/z-Info/MV_Info_NotizieStoriche.html (Consulta: 27/11/2006)

⁹⁸ Ufficio Stampa Musei Vaticani: “V centenario dei Musei Vaticani 1506 – 2006”, 2006

⁹⁹ hoy el Museo Pio-Clementino.



La plaza

Sin embargo, los museos han sido vistos apenas como entrada lateral al centro de la fe. La iglesia, materializada en la basílica, se abre a Urbis et Orbis (creyentes, herejes e infieles)¹⁰⁰ a través de la Plaza de San Pedro de Bernini, un espacio teatral mayor que el Coliseo, juntándose las dos en un lugar de congregación¹⁰¹ de masas, en el cual en la creación de magnificencia interactúan el arte, la arquitectura y el urbanismo barroco.

Entrada al siglo XXI

En la necesidad de divulgar sus ideas, el pequeño estado-museo no solamente ha ido aumentando sus colecciones y construyendo nuevos museos, sino también aceptaba en su desarrollo continuo las nuevas tecnologías y medios de comunicación: prensa, radio, film y finalmente internet.¹⁰² Acomodando sus espacios expositivos a los requisitos del siglo XXI, los museos se abren también geográficamente y físicamente: con nuevas secciones de China, Japón, Corea, Tíbet y Mongolia del Museo Misionario Etnológico (2006) y con la creación de una nueva entrada (2000), aunque todavía lateral.

En una paradoja en la cual los brazos de la iglesia de San Pedro, el templo más importante del culto católico, acogen una de las plazas públicas más bellas del mundo, los Museos Vaticanos, templos de arte y cultura, están escondidos dentro de las murallas que circunscriben el Estado Pontificio formando los patios y jardines privados de la pequeña ciudad dentro de la Ciudad Eterna – los cortiles del Belvedere, de la Biblioteca y de la Píña. Igual así, ellos “constituyen en el plano cultural una de las más significativas puertas de la Santa Sede abiertas al mundo. De aquí el valor no solamente funcional, sino simbólico, de una entrada más “ancha”, (...) para expresar la renovada voluntad de la Iglesia de dialogar con la humanidad en el signo del arte y de la cultura, poniendo a disposición de todos el patrimonio que le fue confiado por la historia”¹⁰³.



En paralelo con el complejo de los palacios y museos se cambiaba la ciudad alrededor de ellos, trayendo en los 40 del siglo XX la última mayor transformación piacentiniana que accede prosaicamente a la plaza por el eje monumental de la Via della Conciliazione, rompiendo el equilibrio delicado que Bernini ha elaborado en cincuenta años.

¹⁰⁰ Bernini sostenía que “la chiesa di S. Pietro, quasi matrice di tutte le altre doveva haver’ un portico che per l'appunto dimostrasse di ricever à braccia aperte maternamente i Cattolici per confermarli nella credenza, gl'Heretici per riunirli alla Chiesa, e gl'Infedeli per illuminarli alla vera fede”. Citado en: Golzio, Vincenzo: *Seicento e Settecento*, Torino: Unione tipografico-editrice torinese, (1955) 1968, p. 130

¹⁰¹ Como espacio de la posición y calidades excepcionales, está reservado exclusivamente para los eventos de carácter religioso.

¹⁰² Incluyendo la introducción del sistema telemático de reserva y taquilla a partir de 2008. Blog: *“Musei Vaticani più tecnologici e sempre più visitati”*, 06.blog.it, 11 ottobre 2007, <http://www.06blog.it/post/225/musei-vaticani-piu-tecnologici-e-sempre-piu-visitati> (Consulta: 25/11/2008)

¹⁰³ Papa Juan Pablo II: “Parole del santo padre Giovanni Paolo II in occasione dell'inaugurazione del nuovo ingresso dei Musei Vaticani”, Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 7 Febbraio 2000. http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000207_vatican-museums_en.html (Consulta: 27/11/2006)



© 2008 Tele Atlas

Jul 29, 2007

m

Roma: I Musei Capitolini

Otro monte, otra plaza

Al revés, los Museos Capitolinos, constituidos por el Museo Capitolino, Palazzo dei Conservatori y la Pinacoteca Capitolina, los primeros en la propiedad pública, se abren a otra de las plazas famosas romanas, Piazza del Campidoglio, en la cima del Monte Capitolio. Este es el lugar donde se ha perpetuado la sede del poder desde los tiempos de la antigua Roma, y donde cada época creó su espacio público más representativo.



Del Foro Romano al símbolo de una nueva Roma

Formadas también alrededor de un núcleo de las antiguas estatuas, donadas al Pueblo romano en 1471 por el Papa Sixto IV, las colecciones de los Museos Capitolinos, vinculadas íntimamente con la ciudad a la cual devuelven vestigios de su esplendor pasado, se instalan en el Monte Capitolino, el centro de la vida religiosa y cívica de la Roma antigua y medieval, continuando la tradición romana de exposición en **espacios públicos**. A las estatuas que en el principio adornaban la fachada y el patio del Palazzo dei Conservatori se van añadiendo nuevas adquisiciones de las excavaciones en la ciudad, colocándose en Campidoglio importantes estatuas, fragmentos e inscripciones e incluyendo en la segunda mitad del siglo XVI las imágenes “paganas” de Vaticano que acentuaron la dimensión estética de las colecciones históricas, cambiando su carácter y fisionomía.¹⁰⁴

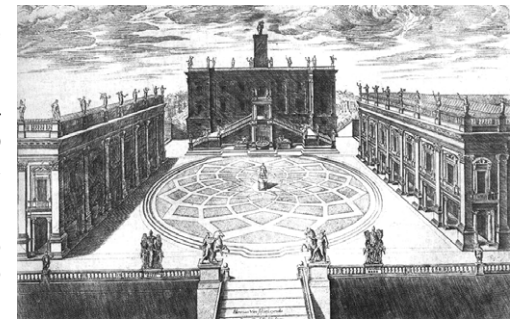
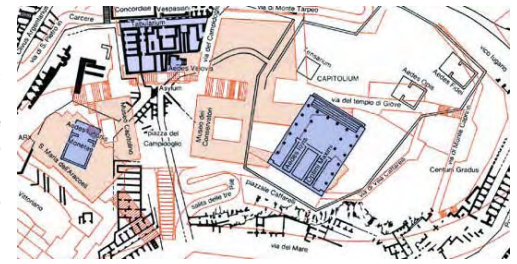
A la vez, en su proyecto de 1536 para la remodelación de la plaza y de sus palacios adyacentes, Miguel Ángel, contratado por el Papa Pablo III para crear un emblema de nueva Roma, alegóricamente invierte la orientación clásica del Capitolio, hasta hoy el centro civil de Roma, desde el Foro Romano hacia la Roma Papal y la Iglesia católica materializada en la Basílica de San Pedro, anunciando “le culte del axe” del urbanismo barroco.¹⁰⁵ Para dar a la plaza y a los palacios la unidad de un complejo urbanístico, Michelangelo armoniza arquitectónicamente dos palacios existentes – el Palazzo Senatorio del siglo XII¹⁰⁶ y el Palazzo dei Conservatori del siglo XVI¹⁰⁷ - con un nuevo palacio - el Palazzo Nuovo¹⁰⁸ - simétrico con el Palazzo dei Conservatori, accede a la plaza con la Cordonata, una escalera rampada, y visualmente corrige la irregularidad de su forma trapezoidal e inclinada, cuya pavimentación según sus planos será terminada apenas en 1940. El resto del conjunto será completo en el siglo XVII, proporcionando desde 1654 en el Palazzo Nuovo un espacio adicional para las colecciones acumuladas en el Palazzo dei Conservatori. Sin embargo, el Museo Capitolino será abierto al público tan solo un siglo más tarde, en 1734, seguido de cerca por la Pinacoteca Capitolina.

Símbolo de nueva Italia

El final del siglo XIX lo marca la designación de Roma como la capital de la Italia unida en 1870, causando tanto la construcción de nuevos barrios y la consecuente excavación de una enorme cantidad del material arqueológico, como las abundantes donaciones privadas, incrementando las colecciones y sus necesidades espaciales. Se abrieron nuevas secciones en el Palazzo dei Conservatori, se construyeron la Sala Ottagonale y el Almacén Arqueológico Municipal en el Celio, denominado luego Antiquarium. Los cambios del entorno reflejan la renovada importancia de este lugar: El pretencioso Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II – y su Archivo y Museo Centrale del Risorgimento – se abrirán en 1911¹⁰⁹ creando, con grandes destrucciones del tejido romano y medieval del Monte Capitolio, la Piazza Venezia y un gran mirador junto al clúster cuyos museos nacionales ahora también se convierten en símbolo de esta nueva Italia.

Símbolo de otra Italia

Al principio del siglo XX las colecciones se reorganizan y al complejo de museos se agrega el Palazzo Caffarelli-Clementino del siglo XVI, situado al lado de la plaza adyacente al Palazzo dei Conservatori. Los cambios radicales en la sociedad italiana se reflejan también en los cambios radicales en el clúster de los Museos Capitolinos. En el palacio recién adquirido se establece el Museo Mussolini en 1925 (luego Museo Nuovo) recibiendo las esculturas del Monte Celio; la Piazza del Campidoglio se pavimenta en 1940 - no en granito para los desfiles militares como el Kunstareal en Múnich, sino según el diseño de Miguel Ángel, marcando el centro de la ciudad en el centro del mundo¹¹⁰ - y por debajo se construye la Galleria di Congiunzione (Galería de Unión), entre 1939 y 1941, para albergar las antiguas inscripciones latinas y griegas, acentuar su proximidad a los Foros imperiales y, ante todo, juntar funcionalmente el conjunto capitolino, arquitectónicamente ya unificado gracias a la remodelación miguelángelica. La galería subterránea que anuncia el Paseo arqueológico, el cual David Chipperfield introducirá en la Museumsinsel al principio del siglo XXI, será inaugurada apenas en 1957, después de la Segunda guerra mundial y la abertura de otro espacio expositivo, Braccio Nuovo, en un ala del Palazzo dei Conservatori, en 1952.



¹⁰⁴ Musei Capitolini: “Storia del Museo”, Roma: Musei in Comune, 2006, www.museicapitolini.org (Consulta: 24/01/2007)

¹⁰⁵ Giedion, Siegfried: *Space, Time and Architecture. The growth of a new tradition*, Harvard University Press, (1941) 1967, p. 70

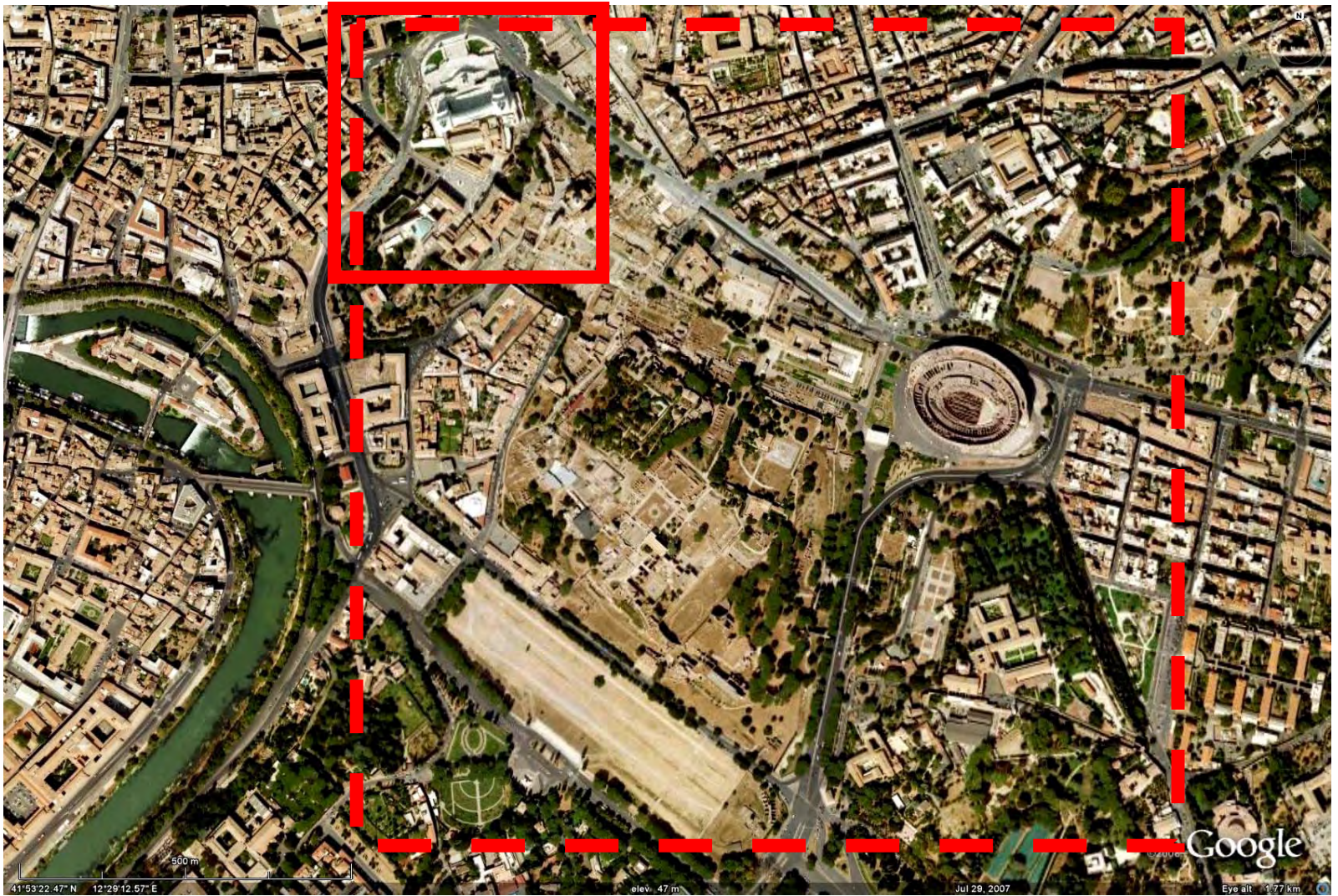
¹⁰⁶ Dedicado hoy a la escultura antigua, romana, griega y egipcia.

¹⁰⁷ Usando por la primera vez el orden gigantesco de columnas.

¹⁰⁸ Construido en el siglo XVII con un exterior idéntico al Palazzo dei Conservatori, al cual se enfrenta a través de la plaza.

¹⁰⁹ proyectado en 1895 por Giuseppe Sacconi y completado apenas en 1935

¹¹⁰ Tolnay: Charles de, “Beiträge zu den späten Architektonischen Projekten Michelangelos,” en *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 51, 1930, p.26, como se atribuye en Giedion, Siegfried: *Space, Time and Architecture*, (1941) 1967, p. 68



“Grande Campidoglio”

Este nexo se cierra gradualmente por la humedad, impidiendo el paso a una parte del itinerario museístico del clúster. Para solucionar el problema, las esculturas del Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo y Braccio Nuovo se trasladan en 1997 a la estación eléctrica Montemartini en la Via Ostiense, un espacio poco común para exposición de las obras antiguas, permitiendo la reconstrucción de los viejos edificios, nuevas excavaciones arqueológicas en el Giardino Romano y la ejecución del proyecto “Grande Campidoglio”.

Ya el nombre de esta operación¹¹¹, igual que el nombre del Grand Louvre, indica la **totalidad con la cual se tratan el clúster y su entorno, en todos sus niveles urbanos y capas históricas.**¹¹²

Los Museos Capitolinos reflejan en “Gran Campidoglio” algunas de las tendencias omnipresentes:

- **cubren** el Giardino Romano, como el Louvre, British Museum y tantos otros, pero adaptándose al clima mediterráneo y dejando la circulación natural del aire,
- redefinen su **recorrido museístico** y renuevan las viejas conexiones y la galería subterráneas entre los museos y diferentes capas arqueológicas que inspiran a otros clústeres museísticos,
- crea su **museo-satélite** temporal, como el Stedelijk Museum durante la reconstrucción o Tate Gallery, Centre Pompidou y Louvre permanentemente,
- y esto en la estación eléctrica Montemartini, siguiendo tanto la ya habitual **conversión** de mataderos y casernas romanas en los museos y centros de arte con el MAXXI y el MARCO en la frente, como el ejemplo de Tate Modern, pero de la manera aún más radical, dejando la vieja maquinaria para aumentar el contraste con las esculturas romanas en una **fusión de la arqueología clásica y de la arqueología industrial.**

Campidoglio ilustra de este modo el tipo de clúster museístico con un largo y **continuo desarrollo** y su importancia en diferentes épocas – tanto en la parte histórica y política, como en su vertiente museística alrededor de la cual crece ya cinco siglos. Las últimas renovaciones revelan los problemas con los cuales se enfrenta la mayoría de los clústeres parecidos, su **necesidad de renovación e innovación** , y los objetivos de sus transformaciones:

- **revalorización** de sus valores históricos, arquitectónicos y artísticos,
- **ampliación, ordenación y reestructuración** de numerosos y heterogéneos espacios destinados al complejo museístico,
- **creación de nuevos y claros recorridos.**

Arte en espacio público

Sin embargo, el **Grande Campidoglio es mucho más grande.** El bien definido y reconocible conjunto de los Museos Capitolinos es solamente una parte de la totalidad histórica, arqueológica, urbanística y monumental que comprende los montes Capitolino, Palatino, Celio y Esquilino y foros y palacios imperiales, templos y basílicas, creada en diferentes épocas y estratos y delimitada por los monumentos de tal importancia como el Coliseo, Circus Maximus, Domus Aurea, Santa Maria in Aracoeli, San Giovanni in Laterano y Altare della Patria que agudizan la conciencia sobre la historia, efimerita y duración.

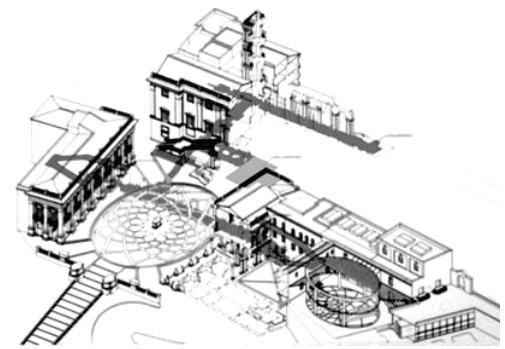
La reapertura del Tabularium bajo el Palazzo dei Senatori subraya la relación íntima entre las colecciones arqueológicas de los Museos Capitolinos y los Foros Imperiales, a los cuales por la concepción urbanística de Miguel Ángel “daban la espalda”. El espacio arqueológico lo reactivan además nuevos proyectos culturales y la renovada voluntad de establecer Roma también como un centro del arte de nuestros tiempos. Entrando en el siglo XXI, el arte en Roma de nuevo vuelve al espacio público, con las esculturas de Richard Serra en los Mercados de Traiano¹¹³ y con los “Giganti”¹¹⁴ en los Foros Imperiales que yuxtaponen el arte antiguo y contemporáneo, italiano e internacional, con la determinación de **familiarizar a los romanos con el arte contemporáneo y aspirar una nueva vida a los restos arqueológicos, llevando asimismo a una comprensión más amplia de este conjunto.**

¹¹¹ encargado a los estudios Dardi y Einaudi, y, para el Jardín Romano, al arquitecto Carlo Aymonino

¹¹² Musei Capitolini: “Storia del Museo. Grande Campidoglio”, Roma: Musei in Comune 2006, http://en.museicapitolini.org/museo/storia_del_museo/grande_campidoglio (Consulta: 24/01/2007)

¹¹³ en invierno 1999/2000

¹¹⁴ un programa expositivo de la organización Futuro fundada en 1997 para promover proyectos en las artes visuales, literarias y dramáticas por Ludovico Pratesi, con la colaboración de Alessandra Maria Sette y de Silvana Rizzo



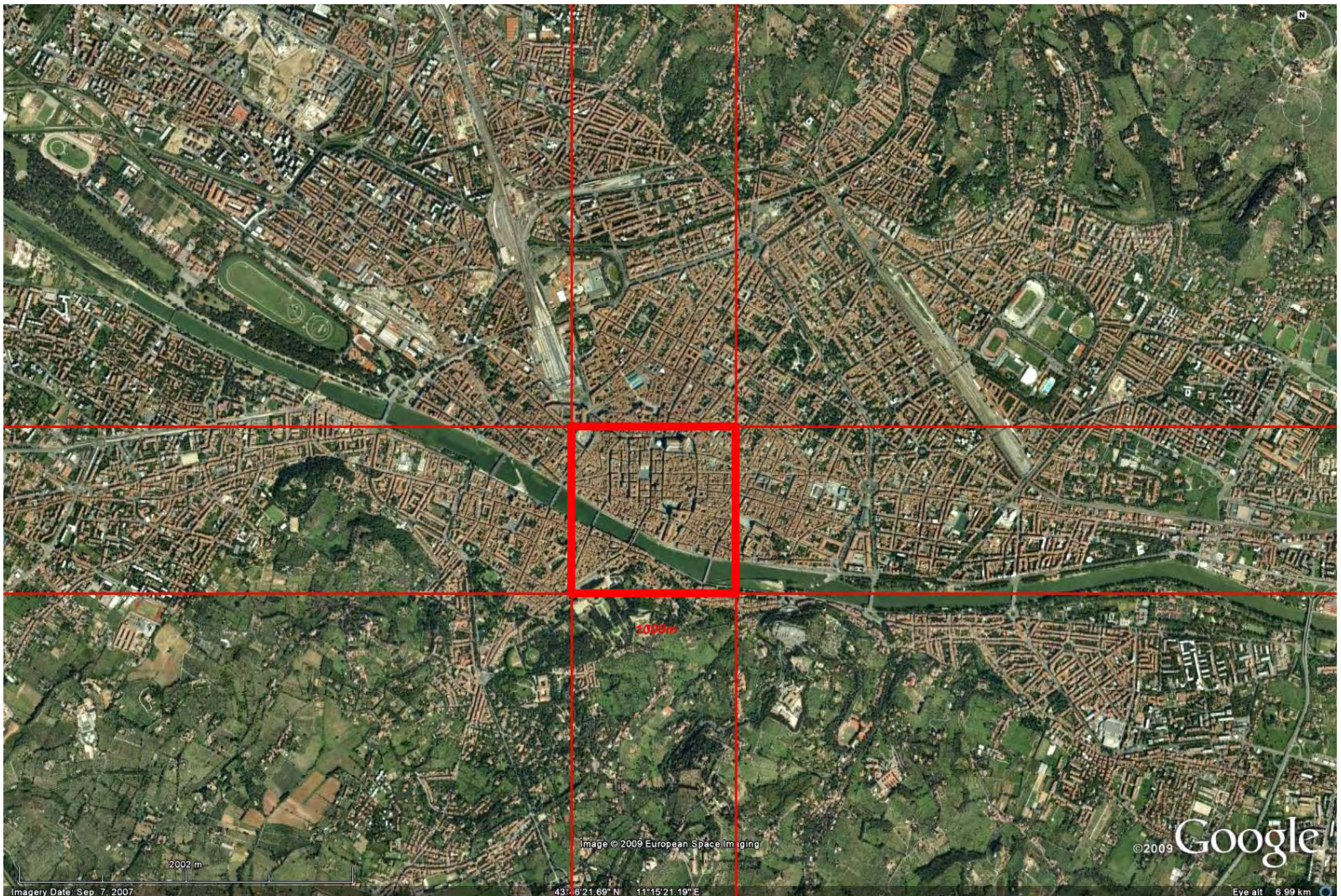
1. Capitoline Museum / Palazzo Nuovo
2. Galleria Lapidaria
3. Tabularium / Palazzo dei Senatori
4. Palazzo dei Conservatori Museum
5. Conservators' Apartment
6. Capitoline Picture Gallery
7. Capitoline Coin Cabinet
8. Palazzo Clementino Caffarelli / Museo Nuovo
9. Santa Maria dell' Aracoeli
10. Il Vittoriano / Archivio + Museo Centrale del Risorgimento





Florenca: **Galerie Uffizi**

El complejo de las Galerías Uffizi es la sección monumental más famosa de un conjunto urbo-arquitectónico construido desde la Edad Media hasta el siglo XIX¹¹⁵ entre el centro político de Florenca, la Piazza della Signoria y el Palazzo Vecchio, y el río Arno. Las Galerías a la vez forman un clúster denso con el Istituto e Museo di Storia delle Scienze y la anterior Biblioteca Magliabechiana y una red de polos museales florentinos, convirtiendo los históricos recorridos urbanos en las rutas de museos.



¹¹⁵ que abarca las casas de Arte dei Vaiai (gremio de los peleteros) en vía Lambertesca y un edificio previo a los Uffizi en Lungarno Archibusieri (siglo XIV-XV), la Biblioteca Magliabechiana en Piazza del Grano (siglo XVIII) y el Palazzo dei Véliti in Piazza dei Giudici (siglo XIX). En: Nuovi Uffizi. "Il complesso monumentale", www.nuoviuffizi.it (Consulta:14/11/2008)

Desarrollo mediciano de Florencia

La construcción de la loggia del Palazzo degli Uffizi en Florencia ha sido la parte más imponente del desarrollo urbano con el cual Cosimo I dei Medici, el Duque de Florencia, planeaba realzar el centro de su estado. El edificio, uno de los emblemas de la arquitectura manierista, fue comenzado en 1560 por Giorgio Vasari en sitio de un viejo distrito residencial popular, estirándose del sur de la Piazza Signoria hasta el río Arno, para contener las oficinas de los Magistrados y Gremios que gobernaron la ciudad.¹¹⁶

La importancia urbanística y pública

La vista escenográfica del patio estrecho creado entre las alas de los Uffizi en su distinguible forma U presenta la noción de la ciudad ideal renacentista en su unificado tratamiento arquitectónico, funcionando a la vez como una calle y una plaza pública que se abre hacia el río e integra el complejo con el viejo centro de la ciudad.

El centro de cultura

Francesco I dei Medici, sucesor de Cosimo I, termina las grandes obras con el arquitecto Bernardo Buontalenti, instaurando ya en 1581 en la larga loggia de la última planta una galería de las estatuas antiguas y retratos familiares para visitantes reales, seguida luego por la Tribuna octagonal¹¹⁷ para los tesoros de las colecciones Medici, el jardín suspendido sobre la Loggia dei Lanzi para los soirées musicales y el Teatro Medici¹¹⁸, que completaban este centro de la vida cultural, de la producción artística y artesanal¹¹⁹ y de la administración pública de Florencia. Los siguientes gran-duques de la familia continúan la enciclopédica pasión coleccionista, la ampliación y la decoración de los espacios del complejo y su conversión en galerías, tanto del arte, medallas, armas y armaduras como de las mapas geográficas, instrumentos científicos y curiosidades naturales¹²⁰, para que, después del final de la dinastía Medici¹²¹, las colecciones fabulosas serían legadas a Florencia y abiertas al público en 1769.

El museo moderno

La transformación radical 1780-82, con la cual se reorganizó la colección según los criterios racionales y pedagógicos de la Iluminación separando artes de ciencia, será solo una en la sucesión, desde el vestíbulo de Lorena y la conversión del Teatro Medici en salas expositivas, hasta la intervención de Michelucci, Scarpa y Gardella en los años 50 del siglo XX conforme a los cánones de la arquitectura moderna y la renovación de las salas Leonardo y Lipi en los 1990, que gradualmente acentuaban su carácter de pinacoteca¹²².

El caso de los Uffizi ilustra algunos momentos y características cruciales en el desarrollo de los museos y sus clústeres:

- Sus colecciones y espacios datan del periodo de renacimiento, como uno de los testimonios sobre la formación de grandes museos,
- La construcción del Palazzo degli Uffizi presenta una gran operación urbanística de su época, anunciando el papel que clústeres museísticos tendrán en el crecimiento posterior de las ciudades,
- Crean un importante espacio público integrado en el tejido de la ciudad y su sistema de plazas,
- Con el Corridoio vasariano como pasaje aéreo se activan y conectan diversos niveles y espacios urbanos, igual que en los más nuevos proyectos de clústeres museísticos,
- Se destacan por la gran representatividad y proximidad a las sedes del poder,
- Representan en sus principios un embrión de los centros culturales multifuncionales, combinando la producción y consumo cultural, negocio y administración,
- Fueron uno de los primeros museos modernos, abierto al público a la solicitud ya desde el siglo XVI,
- En su crecimiento, aunque articulado por la linealidad de los corredores vasarianos, obtienen una complejidad espacial de la totalidad del complejo museístico,
- El complejo museístico no queda solo – junto a él se hallan la Biblioteca Magliabechiana, hoy unida a los Uffizi, y el Museo di Storia delle Scienze, donde se encuentran las colecciones de los Medici y de los Lorena,
- Los Uffizi también experimentan los cambios actuales y entran en el siglo XXI con un gran proyecto de reestructuración y modernización.



¹¹⁶ por lo tanto el nombre de Uffizi o de oficinas. En: Nuovi Uffizi. "Il complesso monumentale", www.nuoviuffizi.it (Consulta:14/11/2008)

¹¹⁷ inspirada por la descripción vitruviana de la Torre de vientos atenea,

¹¹⁸ transformado durante siglos y finalmente también convertido en espacio expositivo,

¹¹⁹ que se establece con la fundación de los talleres gran-ducales a la iniciativa de Ferdinando I, los cuales se convertirán en un modelo de las manufacturas estatales, comportando la Manifattura delle Pietre Dure (1588), orfebres, joyeros, iluminadores, jardineros, manufacturas de porcelana, escultores y pintores en el ala occidental

¹²⁰ guardadas en la Fonderia, la farmacia gran-ducal, al principio del Corridoio occidental

¹²¹ con la muerte de Gian Gastone en 1737, la última heredera de la familia, Anna Maria Lodovica, deja los tesoros artísticos a la ciudad bajo las condiciones del *Patto di famiglia*.
¹²² trasladando las esculturas a otros museos florentinos, ante todo al Bargello y al Museo de arqueología, los libros a la Biblioteca nacional, y los objetos de valor científico al vecino Museo di Storia della Scienza

Il Progetto dei Nuovi Uffizi¹²³

Gracias a la calidad de sus colecciones extraordinarias y su posición en la “città del arte”, ya en el siglo XIX el complejo vasariano y su museo fueron una de las paradas importantes de la Grand Tour, y el interés del público para ellos fue manteniendo y aumentándose hasta hoy, llevando sin grandes campañas publicitarias o arquitectónicas a un millón y medio de visitantes anuales y las grandes colas de espera en verano, cuando Florencia está llena de turistas.

El traslado de los Archivos estatales del primero de dos grandes pisos de los Uffizi en 1987 ha abierto el complejo monumental para una muy necesitada ampliación y modernización, incitada por la falta de espacio expositivo y el crecimiento del número de visitantes y de los requisitos contemporáneos ya hace una cuarentena de años. Durante los años se formaron dos proyectos, cada uno con sus oponentes y controversias.

Proyecto interno

La idea principal del proyecto de los Nuevos Uffizi – en el centro de la política cultural del gobierno de Silvio Berlusconi¹²⁴ – es **la transformación total del complejo vasariano en un organismo funcional más homogéneo**, con las ambiciones de convertir los Uffizi en el principal museo europeo, el cual superaría “incluso el Louvre”.¹²⁵

La capacidad de exposición del museo, limitada hasta ahora a la segunda planta, se **dobra**¹²⁶ con la extensión de la galería a la primera planta del edificio y a las nuevas áreas liberadas por la transferencia del Archivo. La exposición se organiza de modo más racional, en un **nuevo recorrido de visita** más extenso y ordenado, aunque todavía rígido, siendo determinado por la concepción lineal del complejo y las secuencias del proyecto museológico de los Uffizi como “un libro de historia del arte”¹²⁷.

El nuevo itinerario se extiende a lo largo de los “Corridoi” originales, enlazados por las **nuevas conexiones verticales**, la Scala di Levante (junto a San Piero Scheraggio) y la Scala di Ponente (en el Cortile dei Portalettere), permitiendo así una visita más corta y simple y la salida sin atravesar todo el espacio de la galería, mientras los que quieren pueden tomar su tiempo y recorrerlo otra vez como ahora¹²⁸.

Buscando equilibrio entre diferentes posibilidades de intervención, desde el redescubrimiento del sistema original vasariano hasta la recuperación de la imagen decimonónica, “ottocentesca”, y sus decoraciones, el proyecto intenta respetar la historia y mantener legibles estratos y atmosferas de varias épocas: vasariana, lorenesa, sabauda,¹²⁹ promoviendo el **museo como laboratorio de tiempo**. Entre las primeras salas de la primera planta ya abiertas al público (2004) se destaca la en Lungarno que conecta las dos alas longitudinales. Abierta a la ciudad antigua, al río y a las colinas alrededor, subraya **el concepto de los Uffizi y su lugar estratégico en la ciudad, con la idea de un museo abierto, como parte de la urbe**.¹³⁰ Implicando la creación de nuevas escaleras y ascensores en hasta ahora abiertos cortiles y la sustitución parcial de la cubierta por una superestructura de vidrio para proporcionar mejor iluminación natural de las salas expositivas, este proyecto “extremadamente conservativo”¹³¹ también causa controversias y miedos para el delicado tejido del edificio histórico.

Una de las características que casi aparta esta transformación de la mayoría de los parecidos proyectos actuales es la atención prestada a los laboratorios de restauración y al Dipartimento delle Tecnologie Avanzate, los cuales no solamente todavía forman parte del complejo museal - además en la planta baja, comúnmente aprovechada para el uso público y comercial - sino experimentan una importante ampliación y modernización, extendiéndose del Palazzo dei Veliti a dos plantas inferiores de la Biblioteca Magliabechiana. Siguiendo la misma lógica, con mucho cuidado se desarrolla la investigación escolástica y sus recorridos, y la sección educativa ubica también en la planta baja, indicando que la educación y conservación de las obras siguen siendo las tareas principales del museo.



¹²³ Ver más en <http://www.nuoviuffizi.it/>

¹²⁴ Falconi, Marta: “Medieval finds block new exit from Uffizi”, London: *The Guardian*, 24 February 2005. En línea: <http://www.guardian.co.uk/world/2005/feb/24/arts.italy> (Consulta: 26/12/2008)

¹²⁵ Giuliano Urbani, el entonces ministro de cultura italiano, *ibid*.

¹²⁶ En teoría, el número de visitantes, ahora 7.000 al día, podría doblar también.

¹²⁷ Antonio Paolucci, superintendente de todos los museos de arte florentinos, *ibid*.

¹²⁸ explica Antonio Natali, director del museo, en Fisher, Ian: “Uffizi Expansion Is Finally (Well, Maybe) to Begin”, *The New York Times: Arts*, February 3, 2007. En línea: <http://www.nytimes.com/2007/02/03/arts/03uffi.html> (Consulta: 26/12/2008)

¹²⁹ Nuovi Uffizi: “Il Progetto dei Nuovi Uffizi. Restauro architettonico”, www.nuoviuffizi.it (Consulta: 14/11/2008)

¹³⁰ Según Antonio Godoli, arquitecto supervisor de la ampliación, en: Howerton, Michael: “The Uffizi get a new look”, Roma: *Wanted in Rome*, April 13th 2004, http://rome.wantedineurope.com/articles/complete_articles.php?id_art=268# (Consulta: 28/12/2008)

¹³¹ Paola Grifoni, superintendente de Florencia para arquitectura, en Fisher: “Uffizi Expansion”, 2007

La nueva salida y recualificación de la Piazza Castellani

Los Uffizi tienen una de las más importantes colecciones de arte en Europa y uno de los menos pretenciosos espacios expositivos según los criterios contemporáneos, incluso sin una entrada grandiosa. O por lo menos salida. En 1990, Giovanni Michelucci¹³² propuso una nueva salida para los Uffizi en la parte posterior del museo, bajo un gran prisma de vidrio, inspirada por la pirámide de I. M. Pei en el Louvre, buscando una identidad icónica que “destacaría la importancia de la herencia artística e histórica (de los Uffizi)”¹³³. Esta idea se tradujo en un concurso internacional en 1998 para el pórtico de salida en el nuevo itinerario del museo renovado y reestructurado, en el cual vence Arata Isozaki¹³⁴ con un simple y audaz cobertizo gigante sobre la pequeña Piazza Castellani como “eco de la Loggia dei Lanzi en acero y piedra”.

Los que apoyaron el proyecto celebraron la elección – el último mayor edificio moderno en la Florencia histórica fue la estación ferroviaria de Michelucci mismo construida en 1935. “Después de las décadas de frustración y de silencio”, escribió Nicola Santini, “la arquitectura vuelve a hablar también en Florencia, con lenguaje claro e ideas fuertes.” A pesar de su carácter “totalmente reversible, extremadamente ligero, cuyo único fin era dar dignidad y calidad a un espacio resultante, con particular atención a integrarse en el contexto histórico y a no modificar las percepciones espaciales y volumétricas de Piazza Castellani”,¹³⁵ el contraste entre lo viejo y lo nuevo en el proyecto Isozaki se convirtió inevitablemente en una meta de críticas¹³⁶.

Tensión entre la conservación e innovación

En Italia, y especialmente en Florencia, las intervenciones en signo del contemporáneo son destinadas a suscitar cada vez temores y controversias. “Si un país vive de la propia memoria”, como Italia con su “concentrado del pasado de tal pregnancia y de tal presencia prepotente”, consta Massimo Cacciari, “cada intervención, cada innovación va repensada en la luz de lo que ha sido.”¹³⁷ En esta luz, como centro del problema los críticos destacan “la incapacidad de Florencia de cubrir un papel guía en ámbito cultural”¹³⁸ hoy. Entre las oposiciones políticas y estéticas y los hallazgos medievales que bloquean la nueva salida de los Uffizi, parece que se ha olvidado la importancia de reactivación de la descuidada Piazza Castellani, renombrada en Piazza del Grano en honor del antiguo mercado de verdura y grano que era localizado allí.

Funcionalmente, esto es la prolongación del proyecto Nuovi Uffizi, con la cual se evita la congestión de público en la planta baja del museo durante el mal tiempo y este espacio se libera para fines expositivos. Protegida de los agentes atmosféricos, en la tradición de los porticados espacios públicos florentinos, desde las colindantes Piazza della Signoria y Loggia dei Lanzi¹³⁹ hasta el Piazzale degli Uffizi mismo, la Piazza en el proyecto de Isozaki también con una serie de esculturas recibe un valor simbólico en nivel urbano, igual que a través de las estructuras temporarias podría anunciar eventos y exposiciones convirtiéndose en “el instrumento con el cual el museo comunica con la ciudad”.¹⁴⁰ La solución del problema de la nueva logia urbana algunos la sugieren justamente en esta dirección – entenderla como una instalación contemporánea, permanente o temporaria, cambiable por otro proyecto sensible, y vitalizar así el centro histórico, con las “arquitecturas sutiles” y su “sublime transitoriedad”¹⁴¹.



¹³² el arquitecto elegido por Mussolini para diseñar la estación ferroviaria de Florencia en 1933, implicado luego en la renovación del museo en los 50, de 99 años de edad en el momento

¹³³ Howerton: “The Uffizi get a new look”, 2004

¹³⁴ Arata Isozaki & Associates con su colaborador para los proyectos europeos, el florentino Andrea Maffei

¹³⁵ Gianni Petteña en la entrevista con Russo, Paolo: L'INTERVISTA - Petteña: “Un colpo grave alla città”. “Il progetto Isozaki è leggero e reversibile”. Roma: *La Repubblica*, 16.09.04, p. 31. En línea: <http://www.architettriroma.it/archivio.aspx?id=6134>, http://www.firenzeindustria.fi.it/assindustria/_rassegna_stamp/A05142004091601.PDF (Consulta: 28/12/2008)

¹³⁶ The Florentine: “Uffizi under fire: Isozaki loggia in doubt; trouble with online ticket sales”, *The Florentine*, N° 85/2008, September 4, 2008, Florence News, <http://www.theflorentine.net/articles/article-view.asp?issuetocId=3427&browse-by=Florence-News> (Consulta: 26/12/2008)

¹³⁷ Russo, Paolo: “La loggia di Isozaki - Cacciari e il caso Isozaki. Una guerra a Firenze”. Roma: *La Repubblica*, 26.09.04. En línea: <http://www.architettriroma.it/archivio.aspx?id=6277> (Consulta: 28/12/2008)

¹³⁸ Conforti, Claudia: “Gli Uffizi: a piccoli passi verso un futuro incerto”, *Casabella* N° 664, 1999, pp. 2-3

¹³⁹ A través de la cual la Signoria comunicaba con la ciudad sobre los eventos públicos

¹⁴⁰ Arata Isozaki (tratto da La nuova uscita degli Uffizi, a cura di Antonio Godoli, Giunti-Firenze Musei 1998), publicado en: “Arata Isozaki. La nuova uscita degli Uffizi” *ARCH/IT Architetture* 23 Feb 2001, <http://architettura.supereva.com/architetture/20010223/index.htm> (Consulta: 26/12/2008)

¹⁴¹ Marzano, Paolo: “Architetture 'sottili' per Firenze, pensiamoci”, Roma: *diario - quotidiano di architettura* (Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e provincia) 04/10/2004. En línea: <http://www.architettriroma.it/archivio.aspx?id=6277> (Consulta: 26/12/2008)

Gran Uffizi

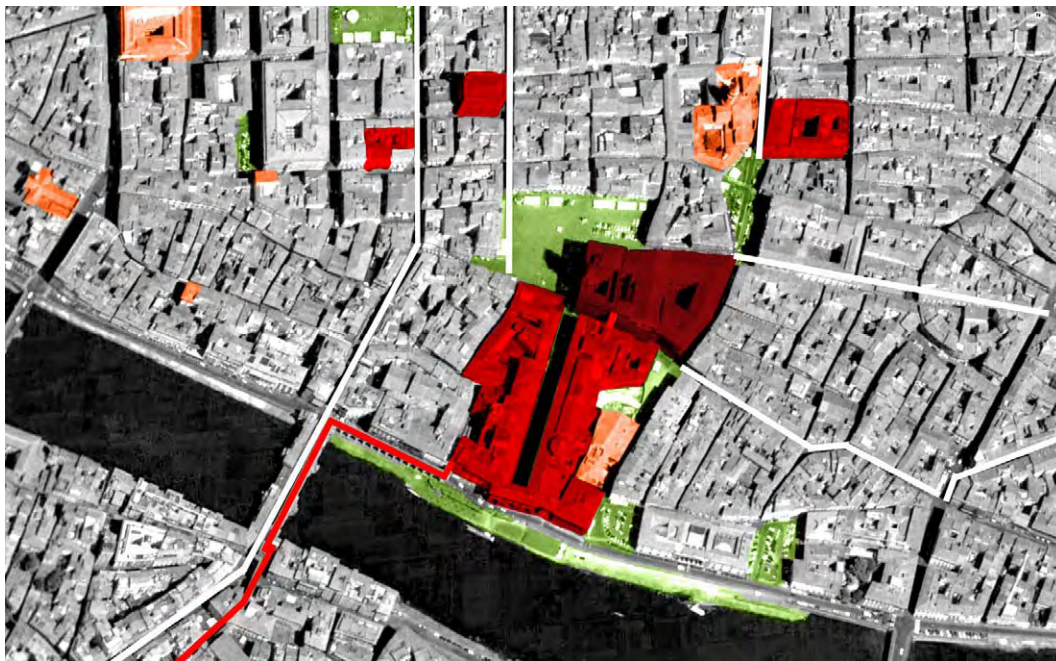
El "clúster interior" de las Gallerie degli Uffizi abarca las dos alas vasarianas, Braccio di Ponente y Braccio di Levante, incorporando la Tribuna octagonal (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), la antigua **Biblioteca dei granduchi / Biblioteca Magliabechiana**, convertida en 2000 en la **Biblioteca de los Uffizi**, con la cual la Galería está conectada también bajo tierra, Palazzo dei Veliti como centro de restauración y la Loggia dei Lanzi medieval, abierta hacia la Piazza della Signoria.

El **Corridoio vasariano**, concebido en la misma operación urbanística de Cosimo I en el siglo XVI como un pasaje aéreo, seguro y prestigioso, entre Palazzo Vecchio, la sede del gobierno, y Palazzo Pitti, la residencia privada de la familia Medici, atravesando los Uffizi y el Ponte Vecchio, se ha convertido hoy en un espacio expositivo, con la colección famosa de autoretratos administrada por los Uffizi. Mientras tanto, en las tiendas del paso público del Ponte Vecchio sobre el Arno a los carniceros los substituyeron vendedores de souvenirs, joyeros y marchantes de arte.

Su "clúster exterior" completa el **Istituto e Museo di Storia della Scienza**, el único edificio de este barrio museístico que por su naturaleza científica no pertenece al complejo de las Galerías Uffizi y no está administrado por el Polo museale florentino, pero sus colecciones reúnen del mismo modo la herencia de los Medici y de los Lorena en una narrativa de la historia de cultura.

Espacios públicos

El complejo del Palazzo degli Uffizi define el Piazzale degli Uffizi, la conexión principal entre la Piazza della Signoria – la plaza principal de la ciudad - y el Lungarno – el paseo a lo largo del río Arno, mientras la Biblioteca y el Museo di Storia della Scienza tienen acceso de sus plazas respectivas, del grano y dei giudici, incorporándose en el sistema de espacios abiertos y públicos de la ciudad.



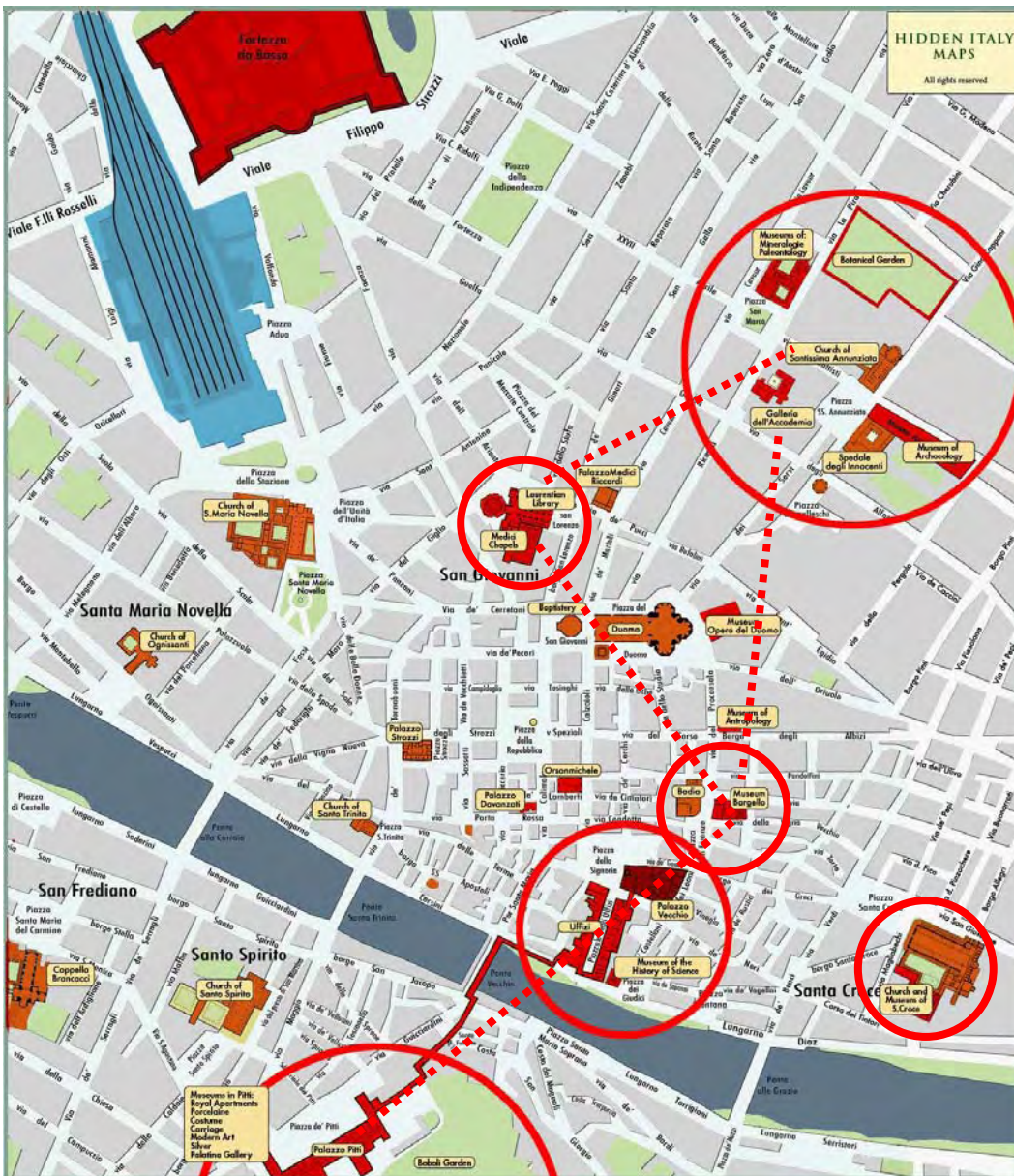
Biblioteca Magliabechiana

Ubicada, como todas las oficinas públicas de la administración gran ducal, en los locales del complejo de los Uffizi, en 1747 se abre al público la Biblioteca Magliabechiana, el núcleo originario de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, una de las más importantes bibliotecas europeas y la más grande italiana, proviniendo de las colecciones de Antonio Magliabechi, legadas en 1714 "a beneficio universal de la ciudad de Florencia". La unificación de Italia le trae la fusión con la Biblioteca Palatina de los Lorena en 1861 y el nombre de Biblioteca Nazionale, mientras el sucesivo crecimiento rápido, gracias a las donaciones y legados, la reforma napoleónica y el derecho de impresión, guía al traslado en 1935 en su nuevo edificio monumental en el Lungarno, vecino del complejo monumental de Santa Croce.

La **Biblioteca dei granduchi**, fundada en la segunda mitad del siglo XVIII por Granduque Pietro Leopoldo, se traslada en 1998 desde su lugar en el tejido vasariano - el Ridotto del teatro mediceo - en el espacio restaurado de la ex Biblioteca Magliabechiana y reabre como la **Biblioteca degli Uffizi** dedicada a la historia del arte, completando el clúster.

Istituto e Museo di Storia della Scienza / Palazzo Castellani

A lo largo de su historia, Palazzo Castellani ha cambiado propietarios y usos muchas veces: del Castello d'Altafront, incorporado en el siglo XI en el anillo más viejo de las murallas florentinas, en el Arno, se ha convertido al palacio de las familias Uberti y luego Castellani, para servir como Giudici di Ruota (magistrado o jueces del tribunal supremo del Gran Ducado) del siglo XVI al XIX, dando el nombre a la Piazza dei Giudici. Después de la unificación de Italia, el palacio ha albergado también la colección de manuscritos de la Biblioteca Nazionale, la Accademia della Crusca y la Deputazione di Storia Patria per la Toscana, para recibir en 1930 su función actual del **Istituto e Museo di Storia della Scienza**.



Polo museale fiorentino

Florence es una de las "ciudades del arte"¹⁴² italianas, cuya herencia histórico-artística en los museos estatales está organizada en un sistema de polos museales.¹⁴³ Los conjuntos arquitectónicos y recorridos históricos adquirieron la dimensión museística, completados por los circuitos temáticos y urbanísticos¹⁴⁴ del Polo museale.

A parte del clúster de los Uffizi, reforzado por los museos – ante todo el vecino Bargello –, palacios e iglesias del casco antiguo, en Florencia están claramente definidas también otras aglomeraciones de museos.

De otro lado del Arno, el Complesso Museale Palazzo Pitti¹⁴⁵, la residencia de los gran duques de Toscana y luego de los reyes de Italia, como un gran contenedor de museos alberga hoy diversas colecciones importantes de pinturas y esculturas, objetos de arte, porcelana e indumentaria, en su ambiente histórico que se extiende al Jardín de Boboli, uno de los primeros y más famosos jardines italianos, y su colección de esculturas. En este parque de museos se encuentra también Museo di Storia Naturale di Firenze y la Specola - el observatorio astronómico fundado allí en 1790.

Al Norte del casco antiguo se concentran la Galleria dell'Accademia, Museo de Archeologia, Museos de Minerologia y Paleontologia y el Jardín botánico, mientras diametralmente opuestos respecto al núcleo urbano se encuentran los complejos monumentales de Santa Croce, con la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, y de la Fortezza da Basso.

La historia de los palacios y edificios públicos y su conversión en museos muestra aquí una gran diversidad – mientras los Uffizi fueron uno de los primeros museos públicos, su coetáneo Palazzo Pitti, cuya Galleria Palatina había sido accesible al público desde los primeros duques iluminados, será donado al pueblo italiano por el Rey Víctor Emmanuel III apenas en 1919 y convertido en un conjunto de museos, sirviendo hasta entonces como una de las residencias reales.

Corridoio vasariano conecta tres monumentos de la Florencia medicea – Palazzo Vecchio, Uffizi y Palazzo Pitti - en una ruta especial, llamada el Percorso del Principe.

El Percorso Michelangiolesco liga el Museo del Bargello, le Cappelle Medicee y la Galleria dell'Accademia siguiendo la obra del gran maestro que ha marcado el auge florentino.

¹⁴² En 2005, entre los diez museos italianos más visitados, tres son en Florencia: el complejo monumental de Santa Croce (1.443.779) en la cuarta posición, la Galleria degli Uffizi y Corridoio Vasariano (1.342.558) en la quinta y la Galleria dell'Accademia di Firenze (1.177.513) en la séptima. A nivel de subdivisión territorial las "città d'arte" hacen la parte de león con Florencia (6), Roma (4) y Venecia (4) que ocupan casi el 50% de los primeros treinta. Zanelli: "I musei più visitati nel 2005", 2006

¹⁴³ Sin embargo, en numerosas instituciones museísticas estatales en Florencia el servicio de billettería ha sido concesionado en gestión a privados: Cappelle Medicee, Galleria d'Arte Moderna, Galleria degli Uffizi y Corridoio Vasariano, Galleria dell'Accademia, Galleria Palatina, Giardino di Boboli, Museo Archeologico Nazionale, Museo degli Argenti, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Museo di S. Marco, Museo Nazionale del Bargello. En: Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Ufficio Statistica: *Musei Monumenti e Aree Archeologiche Statali. Visitatori e Introiti - Anno 2000. Note Introdotive*. Roma, 2001. En línea: www.statistica.beniculturali.it/.../musei/Anno%202000/Note_Musei_2000.doc (Consulta: 14/02/2008)

¹⁴⁴ Circuitos museales cuyos billetes de entrada cumulativa permite el acceso a diversas instituciones: Circuito Museale "Galleria Dell'Accademia, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure" (en vigor Diciembre 2000); Circuito Museale "Museo degli Argenti, Giardino di Boboli" (en vigor desde Octubre 1999); Complesso Museale Palazzo Pitti (Museo degli Argenti, Galleria Palatina, Galleria d'Arte Moderna, Giardino di Boboli); Percorso del Principe (Palazzo Vecchio, Galleria degli Uffizi, Corridoio Vasariano, Giardino di Boboli); Percorso Michelangiolesco "Museo del Bargello, Cappelle Medicee, Galleria dell'Accademia" (no más en vigor del 13/10/2000). Ibid.

¹⁴⁵ Galleria Palatina, Galleria d'Arte Moderna, Galleria del Costume, Museo degli Argenti, Museo delle Porcellane y Giardino di Boboli

EL SIGLO DIECINUEVE

Revoluciones nacionales: Museo en el centro de estado

El siglo diecinueve en Europa lo marcaron grandes perturbaciones políticas, revoluciones nacionales y unificaciones. Después de la derrota de la Francia napoleónica, los mapas del continente serán redibujados en el Congreso de Viena en 1815. Los países bajo la Monarquía Austro-Húngara comienzan a desarrollar sus identidades nacionales, el Imperio Otomano se disipa. Alemania se une debajo de los emperadores prusianos, Italia bajo el Piedemonte. En el gran cambio de régimen, en el cual las monarquías dejan lugar a los estados nacionales, nace la nueva idea de lo público.

1800-1850 Establecimiento de museos

El acceso público a las antiguas colecciones privadas hasta el principio del siglo XIX ya ha llegado a ser habitual y el siglo lo marcará la formación de los museos nacionales destinados al público en general, gracias a la fundación y definición de estados nacionales y sus instituciones, entre las cuales se destaca la importancia del museo para demostrar el prestigio y la relevancia cultural de una nación. Con la secularización del estado impulsada por la revolución burguesa en Francia y la consecuente amortización napoleónica de conventos, la función piedosa de las obras de arte pasará a un segundo plan, destacándose – en el museo – su valor artístico-histórico y la exaltación del espíritu nacional.

Al principio, (...) la formación de los museos, [como también la conservación de monumentos], se inscribió dentro de una política “de construcción de la memoria nacional”, de una historia heráldica y acentuada. El urbanismo y las instalaciones culturales en las capitales eran el escaparate moderno de una identidad reconstruida, y la materialización del espíritu nacional.¹⁴⁶

Templo y foro

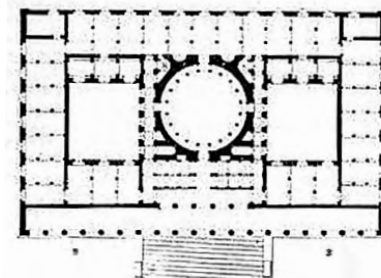
De allí su ubicación representativa en la urbe, junto a las residencias reales y sedes estatales, militares y religiosas, donde se quería mostrar **la unión del estado en todos sus aspectos**. El proceso de apertura de los palacios como museos continúa¹⁴⁷, pero nuevos tiempos traen nuevos modelos. Los primeros museos alemanes no solamente definen el paradigma del museo clásico como templo de educación en el **Altes Museum** (1830) de Schinkel, la **Glyptothek** (1830) y la Alte Pinakothek (1836) de Klenze, sino se idean en sus conjuntos, como foros públicos de arte y cultura, con “el valor simbólico de la Acrópolis para la ciudad”,¹⁴⁸ materializados en el **Kunstareal** de Múnich (1815-1853), la **Museumsinsel** de Berlín (1824-1930) y el nunca acabado **Kaiserforum** de Viena (1891).

Las comparaciones entre la Museumsinsel en Berlín y otros complejos de museos alrededor del mundo destacan aquí por la primera vez la identidad urbana y arquitectónica del museo como institución que demanda la **igualdad con los símbolos de la religión y de la monarquía**.¹⁴⁹

La revolución industrial (1780-1890, 1890-1920): Museo y expo

Las turbulencias políticas no son las únicas. Éste es también el siglo de la revolución industrial, del progreso, de nuevos descubrimientos y productos – y de las grandes exposiciones internacionales para demostrar y popularizarlos, donde el arte sublime y la cultura popular se encontraban y mezclaban. Las **expos** florecen, ligadas con la urbanización y creación de los clústeres - barrios, parques y ejes - de museos en París, Londres, Bruselas¹⁵⁰ y Barcelona¹⁵¹.

Esta experiencia democrática de cultura sigue siendo característica para el principio del siglo diecinueve, pero muchos autores sugieren que, hacia su fin, el arte alto y la cultura popular serán “más institucionalmente segregados”.¹⁵² “La noción autónoma, alta y etnocéntrica de cultura”¹⁵³ reflejará valores sociales deseados y continuará marcando el uso común de la palabra hasta los años 60 del siglo XX, mientras que la cultura popular permanecerá “encajada en actividad comercial”.¹⁵⁴ Sin embargo, una visión más comprensiva de cultura, que culminará finalmente en los acercamientos antropológicos, será concebida al mismo tiempo, a través del pensamiento económico que consideró la “enseñanza, museos, formas de producción y de consumo, la celebración de grandes acontecimientos (...), como inversiones estratégicas para animar la economía doméstica (...) y (...) mejorar el gusto público.”¹⁵⁵



¹⁴⁶ Monclús, F. Javier and Manuel Guàrdia: *Culture, Urbanism and Planning*, Ashgate 2006, p. xvi

¹⁴⁷ Museos-palacios abiertos en el siglo XIX: Hermitage, Versailles, Hofburg, Pitti, Kremlin

¹⁴⁸ ICOMOS: “Museumsinsel (Germany)”, Advisory Body Evaluation N° 896, UNESCO World Heritage Centre, 1999, p. 42 (1). En línea: <http://whc.unesco.org/en/list/896/>

/documents/ (Consulta: 19/11/2007)

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 44 (3)

¹⁵⁰ en 1880 se celebra la Cinquentenaire, y en 1889 instala el Museo de Arte e Historia en los pabellones

¹⁵¹ 1888 la Exposición Universal en el Parque de Ciutadella, 1891-1902 la instalación de los museos

¹⁵² Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 24

¹⁵³ Monclús and Guàrdia: *Culture, Urbanism and Planning*, 2006, p. xiii

¹⁵⁴ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 24

¹⁵⁵ Monclús and Guàrdia: *Culture, Urbanism and Planning*, 2006, p. xiii

La revolución urbanística: Museo y crecimiento urbano

Una revolución sigue también en urbanismo, en la explosión de la ciudad fuera de sus murallas medievales. La división cultural alto-bajo será reflejada en el gobierno y paisaje urbanos. La ciudad como obra de arte¹⁵⁶ “expresa esta bifurcación en términos espaciales”,¹⁵⁷ en el contraste de sus “espacios teátricos, diseñados para la exhibición”¹⁵⁸ y de las calles ordinarias y los lugares de la vida diaria. La alta cultura estará en el foco del planeamiento de gran manera, acompañado a menudo por la demolición de los viejos tejidos urbanos, cuya cultura baja seguirá siendo interesante apenas en las regulativas de edificación, fuego y orden público.¹⁵⁹

A la vez se configura la idea ilustrada de la ciudad-equipamiento, complementando la revolución urbanística que moviliza el espacio urbano de las principales urbes europeas: Haussmann corta a través los **bulevares parisinos** (1852-70), **Viena** derriba sus fortificaciones y crea Ringstraße, exhibiendo en ella las instituciones de su mayor orgullo (en los 1860), Múnich crece en la Isar-Athene (los 1810-1850), mientras que **Barcelona** (1854) sale extra muros e introduce un paseo urbano donde estaban una vez las murallas. En todo este impulso de creación de la nueva vida cívica, las nuevas funciones, instituciones e infraestructura, los grandes almacenes, las estaciones ferroviarias y las explanadas, se establece una nueva cultura urbana y una parte importante de esa cultura son museos.

El derribo de murallas y el crecimiento urbano definen nueva posición urbanística de los clústeres de museos, en la zona lindante entre la ciudad vieja y la ciudad nueva, especialmente acentuada en las operaciones urbanísticas de la segunda mitad del siglo.

Todo el proceso de la reestructuración de haussmanización libero fuerzas de gran alcance de *embourgeoisement* en París y otras capitales europeas donde la misma división cultural alto:bajo fue codificada en el paisaje urbano. Algunas ciudades establecieron aglomeraciones de instituciones culturales de la élite, tales como los barrios de museos de South Kensington en Londres, “Museumplein” de Amsterdam, y “Museumsinsel” de Berlín.¹⁶⁰

La revolución arqueológica: El museo imperial

El interés aumentado por las antigüedades¹⁶¹ conduce a las excavaciones locales e internacionales y a la formación de los museos arqueológicos en toda Europa. Nacen los primeros museos construidos para este fin, cuya arquitectura neoclásica, bajo esta influencia, refleja los ideales cívicos que se buscan en la antigüedad, igual que la legitimación de las aspiraciones y campañas imperialistas.

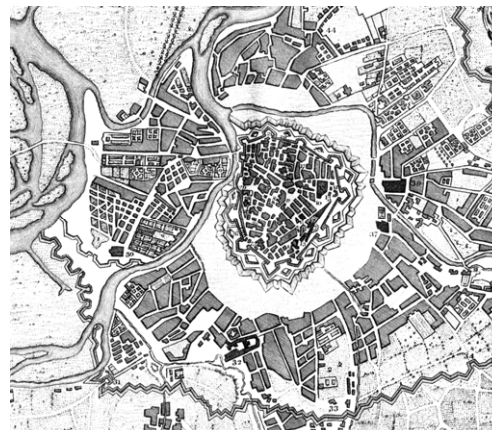
1850-1910 El primer boom de museos¹⁶²

En la segunda mitad del siglo XIX comienza la proliferación de museos en Europa: En solamente 15 años, hasta 1887, en Gran Bretaña se abre alrededor de 100 museos, y en tan solo cinco años, 1876-1880, hasta 50 en Alemania, expresando el orgullo cívico y el movimiento para la educación gratuita.

En este “primer boom de museos” a Europa se suman otros continentes. Este periodo en los Estados Unidos se llama “la era de museos”, en la cual se construye la base para el desarrollo del Washington Mall (Smithsonian Castle 1855), de la Museum Mile junto a la ordenación del Central Park en los 1870 (Central Park Menagerie 1864, Museum of Natural History 1869, Met, 1880) y del Grant Park (Plan de Chicago 1909). En Sud América museos avanzan tanto en capitales como en provincias, ubicados en las plazas centrales, mientras en India e Indonesia, bajo el gobierno inglés, a las instituciones ya definidas y comprobadas se añaden nuevas. Japón también cambia las dinastías, abriéndose a la modernización e industrialización, y las expos y museos reflejan esta transformación en la sociedad.

Durante el siglo la institución del museo del arte experimentó un cambio importante en la sociedad, el cual inevitable se refleja en su lugar en la ciudad y en los conjuntos desarrollados gradualmente:

- siendo primero el lugar central de las aspiraciones educativas de la clase media,
- convirtiéndose entonces en un lugar de la identidad nacional,¹⁶³ y
- aliándose en última instancia con el gesto del poder imperial.¹⁶³



¹⁵⁶ Como Donald Olsen y Christine M. Boyer lo definen en: Olsen, Donald. J: *The City as a Work of Art: London, Paris, Vienna*, Yale University Press, 1986; Boyer, M. Christine: *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Chicago: MIT Press, 1994, pp. 33-40

¹⁵⁷ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 24

¹⁵⁸ Hall, Peter: *Cities in Civilisation. Culture, Innovation and Urban Order*, London: Weidenfeld and Nicholson, 1998, p. 721

¹⁵⁹ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 24

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 25

¹⁶¹ Heinrich Schliemann descubre Troya en 1868, Tirins en 1884-85, Micena, Orhomenos e Ítaca en 1890, y regala el material arqueológico de Troya al museo en Berlín y el gesto al museo en Atenas.

¹⁶² Lewis, Geoffrey D.: “History of Museums”, *Encyclopædia Britannica*, 2007. *Encyclopædia Britannica Online 2007*, <http://www.britannica.com/eb/article-76529/history-of-museums> (Consulta: 06/09/2007)

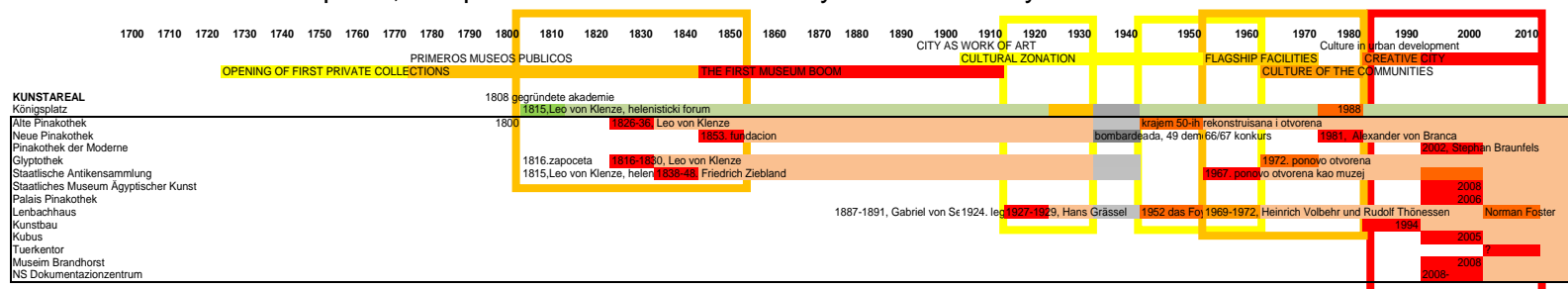
¹⁶³ ICOMOS: “Museumsinsel (Germany)”, Advisory Body Evaluation N° 896, UNESCO World Heritage Centre, 1999, p. 42 (1).



Múnich: Kunstareal Maxvorstadt

El tesoro invisible

El *Kunstareal* en Múnich es el clúster de museos que de la mejor manera refleja las ideas decimonónicas sobre la institución de museo en servicio de la representación estatal y construcción del orgullo, identidad y prestigio nacional y determina su posición en la ciudad entre los centros tradicionales de poder y las nuevas direcciones de crecimiento urbano. Su concepto urbanístico del foro con los edificios libres en la ortogonal matriz racionalista se mantiene en todos los cambios de ideologías políticas y urbanísticas que refleja casi dos siglos, desde la *Isar-Athen*, la *Hauptstadt der Bewegung* fascista, en la renovación de postguerra y el entusiasmo de los juegos olímpicos, hasta el momento actual, en el cual se redefine su espacio, complementan sus colecciones y busca una mayor visibilidad en la urbe.



Los museos del arte que comparten el nombre (y en muchos casos la página web, marketing y la entrada general) del Kunstareal forman dos conjuntos, programáticamente, urbanísticamente y administrativamente definidos:

- El conjunto de las **pinacotecas** en la zona norte
- 1. **Alte Pinakothek** (pintura europea s.XIII-XVIII) 1826-36
- 2. **Neue Pinakothek** (pintura y escultura europea s.XVIII-XIX) 1853, 1981
Dörner Institut (centro de conservación e investigación de las Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), (1937) 1977
- 3. **Pinakothek der Moderne** (pintura, escultura y fotografía internacional s.XX-XXI; colección de diseño, grafica y arquitectura) 2002
- 4. **Palais Pinakothek** en Palais Dürckheim (centro de interpretación de arte de las pinacotecas) 2006
- 5. **Türkentor** (plataforma expositiva para el arte) 2008
- 6. **Museum Brandhorst** (colección privada de pintura moderna) 2008

Las colecciones de las pinacotecas pertenecen a la **Bayerische Staatsgemäldesammlungen**, que las administra y facilita el desarrollo y todas las conexiones entre diferentes museos.

- El conjunto de la **Königsplatz**, el fórum helenístico de Leo von Klenze trazado en 1815
- 7. **Glyptothek München** (escultura griega, romana y etrusca) 1816-1830
- 8. **Staatliche Antikensammlungen** (jarrones, orfebrería, pequeñas bronce, vidrio y terracota griega, romana y etrusca) 1838-48
- 9. **Städtische Galerie im Lenbachhaus** (pintura Múnich s. XVIII- XIX, Blaue Reiter, Neue Sachlichkeit, pintura y escultura internacional s.XX- XXI) 1929
- 10. **Kunstabau** (espacio expositivo subterráneo de la Lenbachhaus) 1994
- 11. **Kunstplatz** (Plaza de arte) 2002,
- 12. **Haus der Kulturinstitute**, en el anterior Verwaltungsbau (Edificio de administración) de la NSDAP, incluye:
Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke
Institut für Klassische Archäologie der LMU
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek (administración)
Institut für Ägyptologie der LMU
Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst (administración)
Staatliche Graphische Sammlung (grafica internacional Renacimiento-presente; en la Neue Pinakothek hasta su destrucción en 1944, desde 1949 en el Verwaltungsgebäude. Sus exponatos selectos se muestran en la Pinakothek der Moderne).
En este conjunto la Gliptoteca y la Colección estatal de antigüedades también forman parte de una entidad, compartiendo la página web, entradas y programas y reforzándose con el traslado del Museo egipcio.

Como enlace entre estas dos zonas se construyen

- 13. **Staatliches Museum Ägyptischer Kunst** 2009, y
- 14. NS-Dokumentationszentrum 2011-13,

mientras el **Viejo jardín botánico** al sur de la zona podría servir no solamente como otra colección y espacio público, sino también como un portal al área desde la Principal estación ferroviaria y del núcleo antiguo:

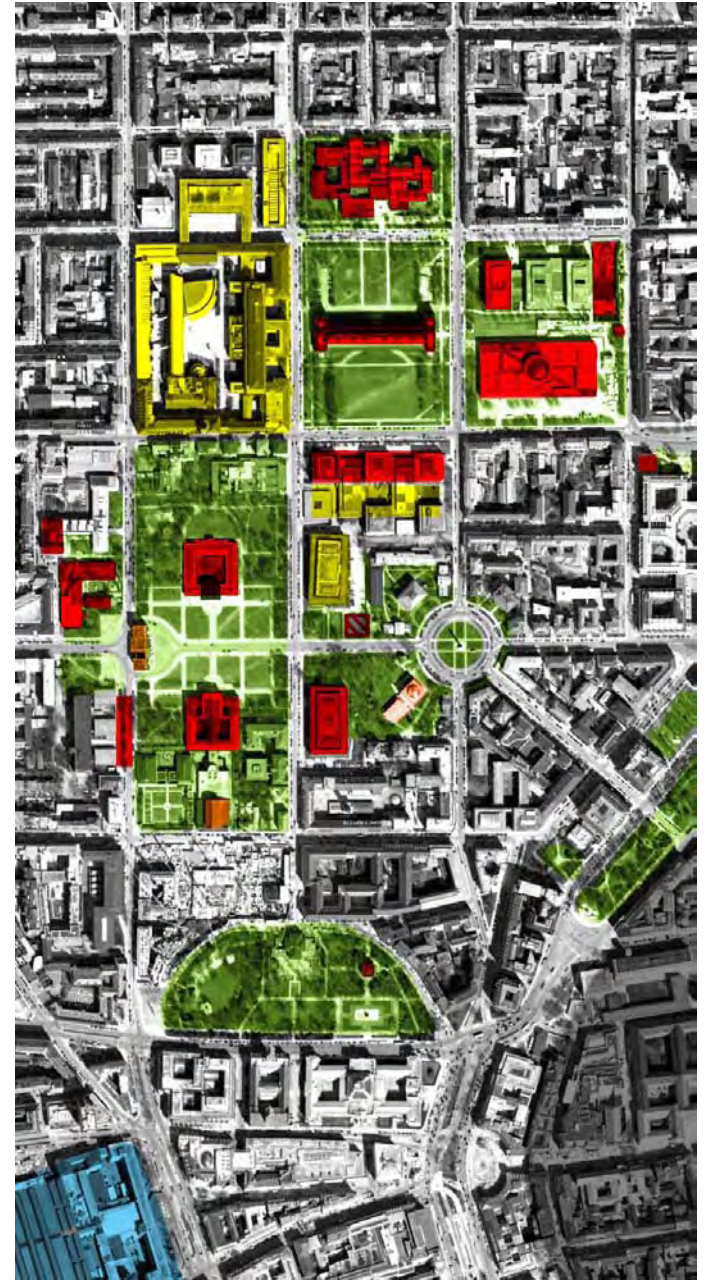
- 15. **Kunstpavillon**, exposición, producción y debate del arte, 1950.

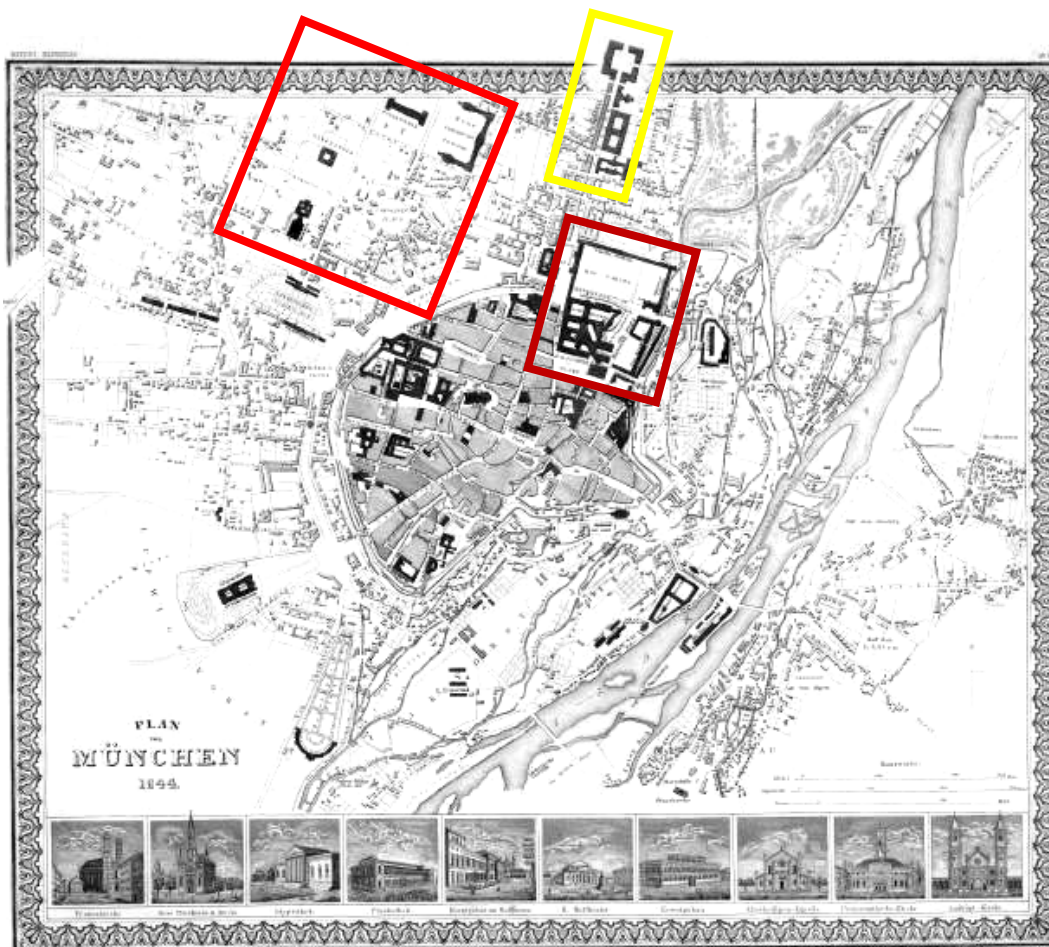
El área la complementan también **los museos de la Bayerische Staatssammlung für Palaeontologie und Geologie**:

- 16. Paläontologisches Museum, desde 1950,
- 17. Museum Reich der Kristalle y
- 18. Geologische Staatssammlung,

formando un nexo con las instituciones de **educación** en la zona:

- 19. Technische Universität München
- 20. Hochschule für Musik und Theater München en el Führerbau
- 21. Varios Institutos de la LMU München en el anterior Verwaltungsgebäude der NSDAP (Haus der Kulturinstitute)
- 22. Hochschule für Fernsehen und Film 2009?





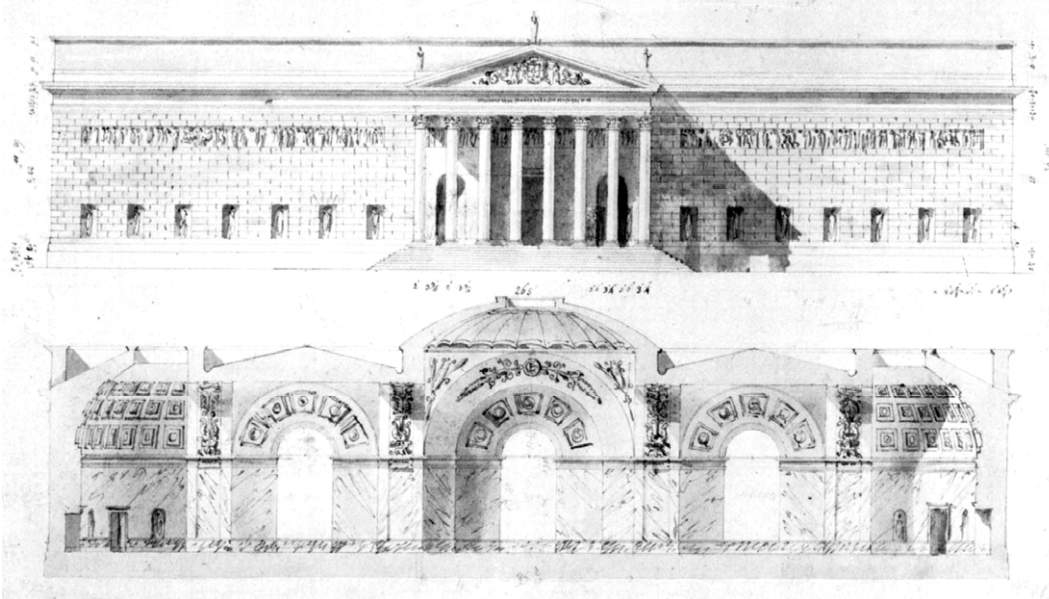
La capital bávara: *Isar-Athen*

La proclamación de Múnich como capital de Baviera en 1806 ha significado el comienzo de grandes obras de construcción. El deseo de Ludwig I de Baviera de dar a Múnich las proporciones y categoría de tono real y superar la gloria que tenía como capital del condado en el siglo XVI convirtiéndola en "Athenas en el Isar", traerá a la ciudad cuatro nuevas grandes avenidas reales que facilitan la **expansión urbanística** y conectan las plazas representativas, los edificios monumentales y las instituciones principales del nuevo reino - el parlamento estatal, la nueva archidiócesis, la universidad y los museos.

Una parte importante de este gran proyecto ha sido la *Königsplatz*,¹⁶⁴ la cual Carl von Fischer, según el ejemplo de la Acrópolis atenea, ha ideado como el mayor fórum helenístico de la nueva era y comenzado en el año 1816. El mismo año Leo von Klenze ha sido promovido en arquitecto de la corte y, bajo la influencia del entusiasmo por la antigüedad de Ludwig I, ha desarrollado su estilo clasicista, definiendo esta plaza con los Propileos "dóricos", que marcaban el eje de unión entre la Residenz del monarca y su palacio de verano Schloß Nymphenburg, con la Gliptoteca "iónica", el primer museo público en la zona, mientras la actual Staatliche Antikensammlungen¹⁶⁵ "corintia" la ha erigido Georg Fridrich Ziebland, como la *Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude* para la promoción de arte y comercio.¹⁶⁶

La unión de la vida pública

La concepción urbanística del foro - con los edificios de austeridad clásica libres en zona verde, sobre las elevaciones muy suaves que evocan la impresión de templos sobre colinas - expresa las ideas de Ludwig I sobre la unión de la vida pública en todos sus ámbitos - cultura, educación, religión, monarquía y ejército: Al conjunto pertenecen tanto las pinacotecas, donde se exponen las colecciones de los Wittelsbach, unas de las más importantes del mundo, como el palacio real, hoy también convertido en museo, la abadía de San Bonifacio y las casernas „turcas“ de su guarda. El deseo supuesto del rey, contrario a la unificación de Alemania e intercesor de la autonomía bávara, ha sido que la plaza no sirviera a una función especial o a la magnificación del poder, sino solamente a la estética y los ideales del periodo antiguo.



¹⁶⁴ la Plaza del Rey, en honor de Maximiliano I, el padre de Ludwig

¹⁶⁵ Colección estatal del arte antiguo

¹⁶⁶ 1838-1845, con la personificación de „Bavaria als Beschützerin und Lenkerin aller bildenden Künste“ de Ludwig von Schwanthaler



Sin embargo, esta aspiración por la **reencarnación de los imperios antiguos** en el siglo XIX es fuertemente ligada a la expansión imperialista y dominación global, en las cuales Alemania se juntará a Francia y Bretaña, y en este caso específico, a las conexiones dinásticas de los Wittelsbach con Grecia, cuyo rey por un corto periodo será su propio hijo Otto. Los Propileos simbolizan el portal hacia este futuro que se acabará antes que el conjunto urbanístico.

Educación y propaganda

El complejo refleja a la vez los objetivos de educación y de propaganda de su época: Con la erección de la Gliptoteca en esta plaza empieza la historia de los museos en esta área, la cual según ellos será con fines publicitarios recientemente nombrada **Kunstareal** – el área del arte - , ideada como contrapunto al **Foro de ciencia** en Ludwigstraße,¹⁶⁷ a la cual los más nuevos en la sucesión de los museos serán añadidos en 2008, con la inauguración del Museo egipcio, donde se ubicará la *Staatliche Sammlung für Ägyptische Kunst*,¹⁶⁸ y del Museo Brandhorst, cuyas colecciones de maestros modernos completarán las de la Pinacoteca Moderna.

La primera fase en desarrollo de este clúster la han terminado a mitad del siglo XIX la **Vieja** y la Nueva **Pinacoteca**, Glyptothek y Staatliche Antikensammlung. Tan solo en 1927 se les agregará la Galería estatal en la **Lenbachhaus**, como edificio también un legado del impulso decimonónico, y como colección de las obras del grupo Jinete azul un producto del clima cultural que ha contribuido que Kandinsky, Marc, Klee, Strauss, Ibsen y Mann consideran Múnich como su casa y crean en ella.

¹⁶⁷ con la Ludwig-Maximilians-Universität München trasladada a Múnich en 1826, la Bayerische Staatsbibliothek, construida allí 1832-1843, y la Akademie der Bildenden Künste München que se alojará en su nuevo edificio representativo solo en 1886
¹⁶⁸ La Colección estatal del arte egipcio



La “capital del movimiento”

Múnich está asociada más íntimamente con la historia temprana y subida del Partido Nazi¹⁶⁹ que cualquier otra ciudad alemana.¹⁷⁰

En 1933 Múnich llega a ser la “Capital del Movimiento” de Hitler. El partido nacional-socialista en Alemania ha salido con una estrategia totalizada, cuya parte integral ha sido cultura. Cultura y propaganda se consideran como único segmento de la guerra que Hitler ha ganado,¹⁷¹ y la historia y crítica arquitectónica destacan su conciencia sobre el poder de la arquitectura monumental y su “edifício complex”.¹⁷² La **Königsplatz** se convierte bajo las reglas de Paul Ludwig Troost y Leonhard Gall en la “Acropolis Germaniae” – utilizando de nuevo la simbólica y la arquitectura de la antigüedad -, el escenario de las masivas asambleas políticas, pavimentado en granito y despojado del verde, y el nexo entre dos ejes de un **ambicioso proyecto de desarrollo urbanístico**.

En el lado este de la plaza se erigen dos “**templos del honor**”,¹⁷³ cuya demolición después de la Segunda Guerra Mundial simbolizará la caída del partido nazi. A su lado Troost construye dos edificios que todavía existen: la sede del NSDAP, convertido en la “Haus der Kulturinstitute”, y el Führerbau, en el cual fue firmado el Acuerdo de Múnich en 1938. La **cultura y educación** se confirman aquí también **como medio suave para neutralizar la historia**: Este es hoy la Universidad de música y teatro - Hochschule für Musik und Theater München - que acentúa la concentración de arte y de academia (el área está flanqueada por la Technische Universität München desde su fundación en 1868), igual que el Centro de la NS-Documentación en Königsplatz, el comienzo de cuya construcción se planea para 2008, significará el enfrentamiento final con un periodo inextinguible de la historia.



¹⁶⁹ el Partido alemán nacional socialista de obreros NSDAP

¹⁷⁰ City of Munich: *ThemenGeschichtspfad - National Socialism in Munich*, München: Landeshauptstadt München, 2007, p. 11. En línea: Portal München 2009, http://www.muenchen.de/Rathaus/kult/museen/nsdokumentationszentrum/themengeschichtspfad/201155/capital_of_the_movement.html (Consulta: 21/08/2009)

¹⁷¹ Anđelković, Branislava: lecciones en el curso Políticas de exposición de arte, Escuela para historia y teoría del arte contemporáneo, Belgrado, 2000/01

¹⁷² El termino se introduce en Weil, Stephen E: “A brief meditation on museums and the metaphor of institutional growth”, en: Stephen E. Weil (red.), *A cabinet of curiosities : inquiries into museums and their prospects*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1995, p. 42; la inclinación de Hitler se elabora en: Sudjic: *The Edifice Complex*, 2005

¹⁷³ para los restos de los dieciséis golpistas que murieron en 1923

Periodo de postguerra

Renovación y construcción

Las demoliciones de los “templos” no serán únicas – toda Alemania ha sufrido grandes destrucciones e inmediatamente después de la guerra la cultura ya no ha sido la prioridad, sino lo han sido la cuestión social y renovación. En los bombardeos todos los museos del área han experimentado enormes daños, y la Nueva pinacoteca será derribada definitivamente en 1949. El foyer y las salas representativas de la Lenbachhaus serán los primeros renovados y abiertos en 1952, y la Vieja pinacoteca a finales de los 50.

No solamente los museos y colecciones del arte han encontrado aquí su lugar – en la proximidad inmediata se abrieron también algunos museos científicos del estado, como el Paläontologisches Museum, en 1950, el Museum Reich der Kristalle y la Geologische Staatssammlung, fortaleciendo la conexión con la TUM.

Prosperidad, propaganda y anti-propaganda

En los 70 Múnich entra como una fuerte ciudad industrial, centro editorial, de moda, cine y mega compañías como Siemens, BMW y MAN, y el proceso de su reconstrucción arquitectónica y social culmina con la celebración de los Juegos Olímpicos en 1972, los cuales, contrario a todas expectativas, se convierten en escenario del atentado terrorista a los deportistas israelíes, lanzando sombra a la ciudad estigmatizada por su pasado nazista.

A parte de la construcción del Olympiade Park, los Juegos se aprovechan para acabar de reconstruir, en '67 y '72, la Colección estatal de antigüedades y Gliptoteca en la Königsplatz. La Lenbachhaus se amplía en 69-72, y en 67/68 se convoca el concurso para la **Nueva pinacoteca**, la cual será abierta en 1981 según el proyecto de Alexander von Branca.



Los cambios actuales: La Königsplatz verde

Las cosas se aceleran en el Kunstareal con la **renovación de Königsplatz** en 1988, que ha removido finalmente las placas de granito y le ha devuelto a la plaza en la mayor medida posible el aspecto previo a la transformación nazi, y de los edificios de su alrededor a finales de los 90.

En 1994 se abre allí el **Kunstbau**, una subterránea sala de exposiciones del arquitecto Uwe Kiessler sobre la estación de metro Königsplatz, aumentando con sus dimensiones de 110x14 m significativamente las posibilidades expositivas de la Lenbachhaus. Entre estos dos edificios en 2002 se forma la **Kunstplatz** (Plaza de arte), un espacio expositivo adicional para varias instalaciones artísticas.

El mismo año se inaugura la tercera pinacoteca en el área, la **Pinakothek der Modern**, del arquitecto Stephan Braunfels, juntando bajo un mismo techo cuatro grandes museos en una de las mayores colecciones del mundo del arte de los siglos XX y XXI y cerrando así cronológicamente la narrativa histórica de las Bayerische Staatsgemäldesammlungen. La Colección de arte moderno, desde los años 50 provisionalmente expuesta en el ala oeste de la Haus der Kunst, la Neue Sammlung, el Museo de arquitectura de la München Technischeuniversität y la Staatliche Graphische Sammlung ofrecen “un programa supradisciplinar” y “una exploración de las relaciones entre las artes, grafica, diseño y arquitectura”. Esta pinacoteca actúa como un nexo entre otras dos pinacotecas y el centro de la ciudad, manifestando su contenido a través de la arquitectura de hormigón, vidrio y hierro, los materiales del siglo XX, mientras **el espacio en la sección norte del complejo ya está previsto para la extensión** durante el siglo XXI y más allá.

En 2006 a su lado se abre el Palais Pinakothek, el centro de interpretación del arte de las pinacotecas, en el Palacio Dürkheim del siglo XIX, dedicado a acercar a los visitantes sus obras abriendo acercamientos inusuales, significativos y sensuales a la comprensión del arte.

Toda esta oleada de transformaciones de nuevo coincide con un evento mediático importante – en 2006 Múnich llamará la atención internacional recibiendo el juego de la abertura del campeonato de la Copa del mundo en fútbol, formando parte del mismo sistema de marketing urbano que ha hecho de ella la destinación turística de Alemania rivalizada solamente por Berlín.



Aglomeración de galerías de arte

La presencia de museos tan importantes ha atraído también una colección de galerías de arte:

- 1 Architekturgalerie
- 2 Galerie Christa Burger
- 3 Dina4 Projekte
- 4, 5, 6 Galerie für Fotografische Kunst
- 5 Galerie Six Friedrich Lisa Ungar
- 6 Galerie Grimm|Rosenfeld
- 7 Galerie Françoise Heitsch
- 8 Galerie Heinz Herzer
- 9 Galerie Jaspers
- 10 Galerie Carol Johnssen
- 11 Dany Keller Galerie
- 12 Galerie Bernd Klüser
- 13 Galerie Klüser 2
- 14 Galerie Maendl-Lawrance & Partner
- 15 Otto-Galerie
- 16 Galerie Cornelius Pleser
- 17 Galerie an der Pinakothek der Moderne
- 18 Schirmer/Mosel Showroom
- 19 Galerie Rüdiger Schöttle
- 20 Galerie Spektrum
- 21 Monika Sprüth Philomene Magers
- 22 Sprüth Magers Projekte
- 23 Galerie der Moderne
- 24 Galerie Zink & Gegner
- 25 Galerie Heufelder . Koos
- 26 Galerie Sabine Knust
- 27 Stephanie Bender - wandergalerie
- 28 Galerie Daniel Blau

Eickhoff, Jürgen: „Galerien am Kunstareal München“, München: Galerie Spektrum, <http://www.galerien-am-kunstareal.de/index.htm> (Consulta: 30/11/2006)



El **Museo Brandhorst**, creado por el equipo arquitectónico Sauerbruch Hutton para exhibir una de las mayores colecciones de arte moderno de la Udo and Anette Brandhorst Foundation,¹⁷⁴ se abre en 2009 al lado de la Pinakothek der Moderne cuyas colecciones completa, y al lado de él se reconstruye la Türkentor, la entrada principal y la única parte restante de los anteriores cuarteles del regimiento de la guarda real de la infantería bávara, la cual servirá como un escaparate para las instalaciones del arte contemporáneo de los dos nuevos museos.

Anunciado ya en 2002, después del concurso arquitectónico en 2004, en noviembre de 2007 se ha puesto la piedra de fundación del nuevo edificio del **Staatliches Museum Ägyptischer Kunst** y de la Hochschule für Fernsehen und Film, según proyecto de Peter Böhm, entre la Königsplatz y la Alte Pinakothek, en lugar donde Troost había empezado en 1938/39 la Partaikanzlei de NSDAP y donde luego la Universidad técnica ha establecido los edificios de las facultades de matemáticas e informática. Su traslado al campus en Garching ha abierto la posibilidad de unir aquí también las colecciones de antigüedad y traer el Museo de arte egipcio de la Residenz a la vecindad directa de la Gliptoteca y de la Colección de antigüedades, juntando a la vez la Facultad de televisión y film a la Facultad de música y teatro. El proyecto, como sus predecesores, repite el cuerpo de la Alte Pinakothek para la Facultad, pero el museo lo desarrolla subterráneamente, evocando las tumbas egipcias y liberando el espacio público para unir a través de él las dos zonas de museos.

Mit der Geschichte leben / Vivir con la historia...

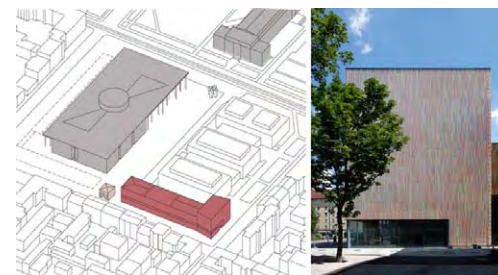
Para 2008 está planeado el principio de la construcción del NS-Documentazionzentrum en Königsplatz, en el lugar de la Braunes Haus, el cuartel general de la NSDAP proyectado por Paul Troost. Este centro servirá para conmemorar y aprender del papel que desarrolló la ciudad de Múnich en los años 30 y 40 en el movimiento nacionalsocialista, pero también como un nexo físico hacia la Amerika Haus, el centro para intercambio cultural entre Baviera y los Estados Unidos, y la Karolinenplatz.

...en el presente...

La fase actual de las transformaciones de Kunstareal por ahora se concluye con una nueva intervención de Norman Foster en la **Lenbachhaus** que empezará en 2009 y se terminará en 2011, pero también con un gran debate¹⁷⁵ como base para un futuro masterplan que busca aumentar la visibilidad de este clúster, inversamente proporcional a su importancia extraordinaria, y crear de él un punto de gravedad en la ciudad reforzando la integración de los museos y su accesibilidad desde el centro histórico.

... y con el futuro: Kulturboulevard?

El espacio al norte del área no es el único que ofrece la posibilidad del crecimiento esperado de este clúster. El Viejo jardín botánico termina el Kunstareal del lado sur, marcando la entrada en la zona desde la principal estación ferroviaria de un lado y de la Karlsplatz y del casco antiguo de otro. Aunque generalmente no está considerado parte de ella, acentúa con su historia de las grandes exposiciones¹⁷⁶ y del recinto ferial el tema del clúster.¹⁷⁷ Un posible Kulturboulevard, plaza o tan solo un programa de dinamización cultural, colaboración entre los museos, de re-imaging y marketing podrían acentuar la dimensión pública de este clúster de museos y dar una nueva cara a Múnich y Baviera, convirtiéndose en el centro de su política cultural para la próxima década.



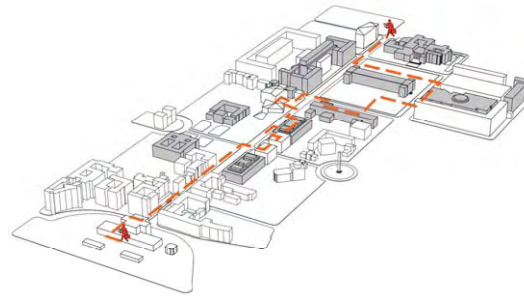
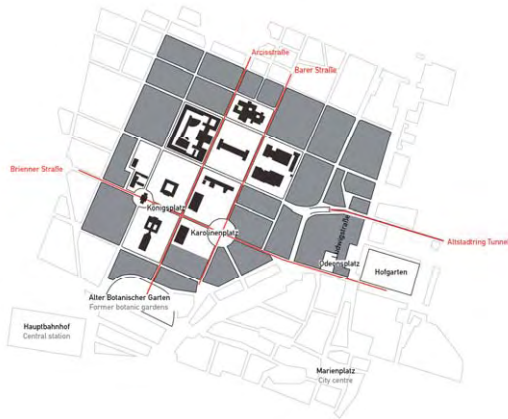
¹⁷⁴ la colección del heredero del Henkel trust Udo Brandhorst que incluye los libros ilustrados de Pablo Picasso y obras de Andy Warhol, Cy Twombly, Sigmar Polke y Damien Hirst

¹⁷⁵ *Stiftung Pinakothek der Moderne: Konferenz zur Zukunft des Kunstareals München, Stiftung Pinakothek der Moderne; Amerika Haus y Pinakothek der Moderne, Múnich, 17 y 18 abril 2009*

¹⁷⁶ la Antieksammlung ha sido planeada también como Kunst- und Industrieausstellungsgebäude

¹⁷⁷ El Glaspalast (Palacio de cristal) en este parque, en el eje de Arcisstraße que atraviesa el Kunstareal, fue el edificio para exposiciones modelado según la Crystal Palace de Londres, para la Erste Allgemeine Deutsche Industrieausstellung (Primera general exposición industrial alemana), solamente tres años más tarde, en 1854. Después de un incendio en 1931 y la llegada al poder del gobierno nazi, fue substituido por la nueva Haus der Kunst en Prinzregerstraße cerca del Englischer Garten. En el curso de la reorganización del jardín botánico en 1936 en su lugar se construye otro "templo expositivo" nazi - el "kleine Ausstellungsgebäude" (pequeño Edificio de exposiciones), cuyas ruinas después de la Segunda guerra mundial se transforman y abren en 1950 como el Kunstpavillon, un pabellón de exposición, producción y debate del arte, que indica las posibles direcciones de crecimiento del área.

La Kunstareal en la estructura urbana: Posibilidades



Kulturboulevard Arcisstraße
Boulevard of culture on Arcisstrasse

Verfasser: Isabelle Willeker Lisa Pflaer



Rutas de museos

Observada más ampliamente, la **Kunstareal** (1) es una parte del **circuito cultural de la ciudad que coincide con las avenidas reales**. En la ciudad se han formado también otros polos museísticos alrededor del **casco antiguo** (2), durante el siglo XIX y principio del siglo XX, en un anillo que sirve de conexión entre el centro y los barrios residenciales.

En el **barrio de Lehel** (3) entre la vieja ciudad y el río Isar se encuentran el **Staatliches Museum für Völkerkunde** (Museo estatal de etnología) en Maximilianstraße, la segunda colección más grande de Alemania de artefactos y objetos no europeos, y el impresionante **Bayerische Nationalmuseum** (Museo nacional bávaro) y las **Archäologische Staatssammlung** (Colecciones arqueológicas del estado) en Prinzregentenstraße colindante, los cuales alinean entre los museos de arte y de historia cultural más importantes de Europa. La **Schack-Galerie** en proximidad es una galería importante de las pinturas del siglo diecinueve alemán, mientras la Villa Stuck, en la misma calle, se convierte en el museo del pintor Franz von Stuck y del arte de su tiempo, al principio del siglo XX. De esta manera Prinzregentenstraße se convierte en un eje transversal entre los diferentes emplazamientos culturales, desde el Prinzregententheater, a través de la zona de Lehel, pasando por la **Haus der Kunst** y hasta el Kunstareal, juntándolas a la vez con las sedes políticas y así expresando todavía la idea de unión de cultura, educación y poder.

Múnich tiene también su isla de los museos: El **Deutsches Museum** (4), situado en una isla en el río Isar, es uno de los museos de ciencia, hoy en gran expansión, más viejos y más grandes del mundo. Al lado del museo, en la isla se encuentran también el IMAX Múnich y el planetario, mientras tres redundantes edificios expositivos bajo protección fueron convertidos en el Verkehrsmuseum, que contiene las colecciones de transporte terrestre.

A lo largo del Isar se estableció así una zona de deporte, recreación, conocimiento y contemplación, marcada por el decimonónico **Englischer Garten** (5) largo casi 6 km, la **Praterinsel** (6) y sus clubs y atracciones, el Deutsches Museum y el **Münchener Tierpark Hellabrunn AG** (7), el primer geo-zoo del mundo establecido en 1911.

El sistema museístico de Múnich lo completan el conjunto del **Schloß Nymphenburg** (8), coetáneo del Kunstareal, al oeste de la ciudad, y el polo de cultura, eventos, deporte y tiempo libre (9) que constituyen **Olympiade Park**, el nuevo **BMW Museum** y el aqua-parque **Sea Life** en el norte, contribuyendo a la reputación de Múnich como la ciudad con la mayor calidad de vida de Alemania.

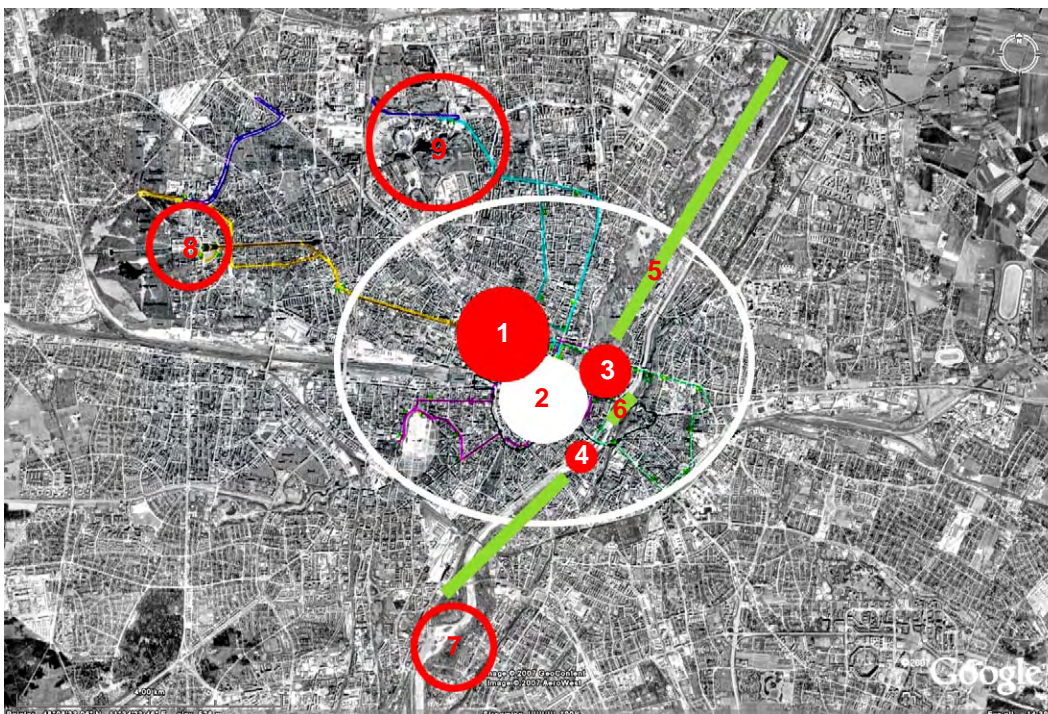
Eventos regulares

El Kunstareal tiene también sus fiestas y eventos regulares, los cuales se desarrollan especialmente desde la renovación de la Königsplatz:

- **Oben Ohne Open Air**, festival de música para los jóvenes, en organización del Kreisjugendring München-Stadt (en Julio, desde 1998)
- **Königsplatz Open Air** (conciertos Open Air de música clásica, desde 1993, desde 2000 irregularmente)
- **Kino Open Air** (cine al aire libre)
- **München liest** – memoria de los libros quemados el 10 de mayo de 1933

y participa activamente en la **Lange Nacht der Münchner Museen**.

Estas efemérides ayudan a captar un público nuevo y más amplio, para mejor resonancia de todos sus tesoros culturales.



Clúster de museos en la primera mitad del siglo XX

Los cambios en los museos continuaron de manera paralela a globales cambios políticos, económicos y sociales.¹⁷⁸

Belle Epoque, Belle Ville

La transición del siglo XIX en el XX, parecido al paso del siglo XX en XXI, ha sido agitada, con pompa, breve florecimiento de art nouveau y muchos acontecimientos: la Stockholm Exposition en 1897 que dejó el Skansen (1891), el Biologiska Museet (1893) y el Nordiska Museet (1907) en Djurgården y la EXPO 1901 en París que creó para un futuro uso museístico el conjunto del **Grand y Petit Palais** (1901) y la Gare d'Orleans (1898).

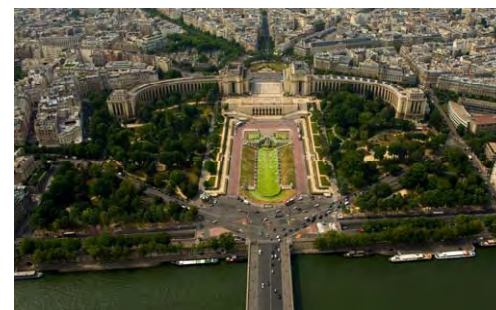
El proceso acelerado de **urbanización**, iniciado con la **primera Revolución Industrial** (1780-1890), se transformará con la **segunda Revolución Industrial** (1890-1920) en la **metropolización** como fenómeno de gran concentración urbana, relacionado al principio con el capitalismo monopólico y después de la Segunda guerra mundial con el capitalismo corporativo.¹⁷⁹ El enfoque del planeamiento urbano, dominado aún por la idea de alta cultura y los criterios burgueses, como argumentan Geebson y Freestone, siguen siendo museos, bibliotecas, jardines públicos, galerías de arte y auditorios, cuyo objetivo ha sido más la exhibición de poder y riqueza que la generación de los mismos,¹⁸⁰ distanciándolos del entretenimiento popular de tabernas, pubs y cabarets.

En los Estados Unidos el movimiento City Beautiful¹⁸¹, en su corto reino apagado por el New Deal y la subida de Moderna, promueve no solamente un ideal estético, sino también la necesidad del planeamiento holístico y visualmente coherente.¹⁸² El Plan de Chicago (1909) de Daniel Burnham y Edward Bennett, con su ambición principal de recrear en el Downtown Loop un centro parisino de los Estados Unidos, manifiesta de la mejor manera las ideas de City Beautiful sobre el planeamiento cultural y la interpretación de Burnham del arte como “fuente de la abundancia y la influencia moral” e instrumento para alzar “el gusto público”. Como contraparte al centro administrativo de la ciudad, en Grant Park, en la orilla donde el Rio Chicago encuentra el Lago Michigan, el Art Institute¹⁸³ con sus bibliotecas y el Field Museum (1919), Adler Planetarium y Shedd Aquarium (1930), unidos luego en el Museum Campus, establecen un centro de la “vida intelectual”, una acrópolis de cultura: de arte, educación, edificación, gusto, filantropía¹⁸⁴ y civismo.¹⁸⁵

Entreguerras entre la teoría y la práctica

En la ciudad

Mientras el diagrama de la ciudad-jardín¹⁸⁶ y los recintos de la cultura de elite del movimiento City Beautiful todavía seguían la tradición decimonónica de la bifurcación cultural, los años 20 tempranos trajeron las utopías estético-políticas de progres y tecnología como panacea¹⁸⁷. Los CIAM y Carta de Atenas¹⁸⁸ definen las bases del urbanismo funcionalista, pero los 30 en la Gran Depresión todavía resultaban en los idiomas heroicos del clasicismo purificado/modernismo conservador y la axialidad rigurosa, que, independientemente de ideología y estado, coinciden en los planos para Washington (en cuyo mismo centro está el **National Mall**), Moscú (1935), Bucarest (1935), Berlín o Núremberg (Reichsparteitagsgelände con Zeppelinfeld, 1931-39) y en la arquitectura de los **pabellones nacionales y palacios expositivos** (ej. **Chaillot** y **Tokyo**, transformados luego en contenedores culturales) en la **Expo parisina** de 1937, influyendo inevitablemente en la concepción de los clústeres museísticos resultantes. En el debate soviético “Constructivismo vs. tradicionalismo” hasta 1934 triunfa el pseudoclasicismo¹⁸⁹. Los parques de cultura y recreación (Gorky park, 1928) y la permanente exposición de logros VDNKH (1939) en Moscú son la misma expresión del planeamiento Beaux Arts, elegido en el realismo socialista para representar la identidad estatal, como la



¹⁷⁸ Hirzy, Ellen: “Museum”, Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia, 2007

¹⁷⁹ Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, p. 11

¹⁸⁰ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 25

¹⁸¹ Un amplio sistema de actitudes y prácticas progresivas del final del siglo XIX y principio del siglo XX, con el objetivo de mejorar las comunidades urbanas, desde la creación de nuevos centros municipales hasta la instalación de los patios vecinales. El planeamiento urbano del movimiento se basaba en los principios de la Ecole des Beaux-Arts de París, centrados en los edificios cívicos monumentales que incorporaban esquemas jerárquicos y simétricos de espacios y estructuras, en un sistema de los ejes dominantes y subordinadas. Los edificios fueron diseñados comúnmente en estilos neoclásicos, empleando a menudo todas las artes visuales tradicionales: arquitectura, escultura, y pintura.

¹⁸² Sennott, R. Stephen (Ed.): *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, New York, Routledge/Taylor & Francis, (2003) 2004, p. 496

¹⁸³ 1893–1916, Shepley, Ruten y Coolidge, lobby restaurado en 1987 por John Vinci

¹⁸⁴ El patronato privado también produce imponentes complejos públicos, tales como el polo educativo alrededor del campus neogótico de la University of Chicago

¹⁸⁵ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 25

¹⁸⁶ Ebenezer Howard, 1898

¹⁸⁷ Ioan, Augustin, Marius Marcu-Lapadat: *Man Made Environment in the Post-Stalinist Europe*, Budapest: Open Society Institut, 1999, p. 1 (5)

¹⁸⁸ IV Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne, Atena 1933, define las bases del acercamiento funcional al planeamiento urbano moderno, las cuales Le Corbusier publica en una forma muy editada en 1942 como la Carta de Atenas

¹⁸⁹ Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 256

monumentalidad del gesto **Plaza de España – MNAC** y del parque de Forestier en Montjuïc en Barcelona, creados para la exposición de 1929, la cual crecerá en la feria y uno de los polos museísticos de esta ciudad, en el cual se lee todavía el contraste dramático entre la modernidad del Pabellón alemán y el neoclasicismo del Palacio nacional: A pesar de sus esquemas tradicionales, las expos serán también el lugar de promoción de la arquitectura moderna.¹⁹⁰

En Múnich entre 1925 y 35 crece el complejo del Deutsches Museum, Rotterdam compra el terreno para su futuro Museumpark y erige el Boijmans van Beuningen. Ya establecidos clústeres siguen creciendo - en Lenbach Haus se abre el primer museo del Kunstareal en el siglo XX, en South Kensington el Science Museum y el Victoria and Albert Museum (y el Imperial College London), mientras en la Museumsinsel de Berlín sucede una viva actividad en signo de Wilhelm Bode, bajo cuya dirección se completa este clúster con la construcción del Kaiser-Friedrich Museum (1898-1904, renombrado luego en Bode-Museum) y del Pergamon Museum (1907-09 proyecto, 1910-1930 realización) y establece la nueva práctica museológica del siglo XX.

Dentro del museo

La reorganización cronológica y geográfica del Louvre, las primeras ampliaciones del Rijksmuseum (1906-09, 1913-16), del Prado (1918) y el crecimiento continuo de los museos enciclopédicos – del British, Met y Museum of Natural History – tienen su eco en las investigaciones arquitectónicas de la tipología de museos, centradas también al problema de presentación de la suma de la historia en una secuencia ordenada y comprensible del gran relato unitario. En esta búsqueda Le Corbusier pone los fundamentos teóricos de la ampliación continua en su proyecto del Museo Mundial (1929) y del Museo de Crecimiento Ilimitado (1931), en el cual desarrolla conceptualmente la idea de la evolución paralela e infinita del museo y de la sociedad, anticipando los problemas de los museos-manzanas y ofreciendo la solución en “la fusión entre museo y ciudad moderna”.¹⁹¹

Esta actividad, igual como muchas colecciones y artistas, después de la entrada en el poder de los nazis (y durante los años de guerra y posguerra), se trasladará a los Estados Unidos, trayendo nuevas ideas e impulsos creativos. El centro del arte occidental se mueve de París a Nueva York, cuyo papel innovador lo establecerán tres proyectos visionarios, marcando un punto de inflexión en la concepción de museos y clústeres culturales.

En 1929, en la esquina de la Quinta avenida y 57th Street, tres damas con Aby Aldrich Rockefeller en la frente forman el **Museum of Modern Art (MoMA)**, como el primer museo dedicado exclusivamente al arte moderno, el cual se convertirá pasando a su ubicación actual en 1939 en el modelo del museo moderno, un manifiesto del Estilo internacional¹⁹² y, después de numerosas transformaciones y ampliaciones, un museo-manzana en el espacio cultural de la Milla de museos. El **Whitney Museum of American Art** lo fundará Gertrude Vanderbilt Whitney en 1931 de su colección de arte contemporáneo americano, convirtiéndolo en una plataforma para promoción de las obras de nuevos, vivos artistas, con sus exposiciones anuales y bienales como citas obligatorias del mundo del arte y su edificio Breuer (1966) como expresión arquitectónica de esta actitud, también a un paso de la Milla de museos. Los rascacielos del **Rockefeller Centre** en el centro de Manhattan – de nuevo entre la Quinta y la Sexta avenida - construidos en los 1930 fueron un extraordinario complejo de mezclado uso comercial, cultural y público donde se instalaron, en lugar de la originalmente planeada Metropolitan Opera¹⁹³, los iconos de la industria cultural americana, Radio City Music Hall, estudios NBC, RCA, RKO Pictures y Time Magazine (e incluso el MoMA 1957-1959), como generador de empleos prometido por el alcalde Fiorello La Guardia¹⁹⁴ y un modelo de aglomeración vertical al cual los museos aceptarán de la forma más habitual apenas a finales del siglo XX.

La arquitectura en el museo

El MoMA será en estas décadas el pionero también en la propaganda de una idea arquitectónica. Con las exposiciones legendarias *Modern Architecture: International Exhibition* en 1932 y *Brasil Builds* en 1943 y sus catálogos¹⁹⁵ ayudará a la difusión internacional y definición de un estilo todavía más presente en la teoría y las publicaciones que en la construcción.



¹⁹⁰ los pabellones alemán y yugoslavo en la expo barcelonesa de 1929, el brasileño en la expo neoyorkina en 1939, pero también “The Century of Progress International Exposition, held in Chicago in 1933–34, played a pivotal yet often underrecognized role in the development and acceptance of modern architecture. The event was the largest architectural program realized in the United States during the depths of the Great Depression.” Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 229

¹⁹¹ Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, p. 8

¹⁹² Desde la mítica exposición *Modern Architecture: International Exhibition* del 1932

¹⁹³ La Metropolitan Opera se retiró después de la caída de la bolsa

¹⁹⁴ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, pp. 28-29; según Newhouse, Victoria: *Wallace K. Harrison, Architect*, New York: Rizzoli, 1989

¹⁹⁵ El catálogo “*International Style: Architecture since 1922*” dará el nombre internacional al movimiento, mientras el de Philip Goodwin será el primer texto sobre la arquitectura moderna brasileña publicado en inglés.

En la guerra

La clusterización de museos durante la Segunda guerra mundial en Europa tampoco se apaga completamente. La política de neutralidad relativa del Estado Novo portugués ha posibilitado la celebración de la **Exposição do Mundo Português em Belem** en 1940, la cual incitó una completa renovación urbana de la parte occidental de Lisboa, abriéndola hacia el Tajo y poniendo las bases para desarrollo de un gran complejo museístico entorno a la Praça do Império como alegoría fundacional de la Praça do Comercio¹⁹⁶, del mismo modo del cual la Expo 98 actuará en el este de la ciudad con la creación del complejo ferial y museístico en el Parque das Nações.

Zonación natural

Así la idea del **recinto representativo monofuncional** y de la **zonación cultural**, presente en las teorías del principio del siglo, perdura, reconocida en los planes de Patrick Abercrombie para Londres (1943) también como una “zonación natural” de los distritos culturales: “Theatre and Cinema Land” del West End, la zona de restaurantes en Soho y el “Museum and Institution Centre” en South Kensington.

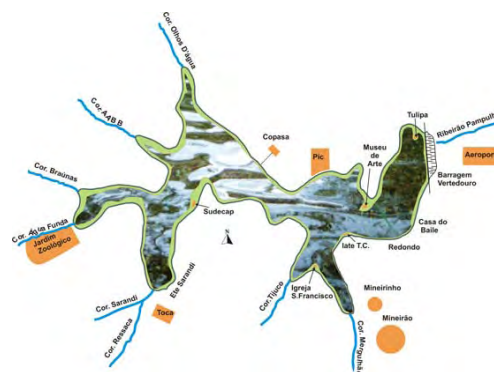
Brasil builds

El mundo luzofono mantendrá la actividad también de otro lado del Atlántico. En los 40 se construirán las primeras obras maestras de Oscar Niemeyer - el Pabellón brasileño en la Exposición mundial de 1939 en Nueva York y en los 40 el conjunto arquitectónico **Pampulha** alrededor de un lago artificial en Belo Horizonte¹⁹⁷, constituido inicialmente por la Igreja São Francisco de Assis, la Casa do Baile (1943, salón de baile, casino, 2002 convertida en el Centro de Referência de Urbanismo, Arquitetura e do Design), el late Clube y el Casino, convertido en 1957 en el Museu de Arte da Pampulha – MAP. Con el cambio de usos y la construcción de los estadios Mineirão (1965) y Mineirinho (1980) y la constitución de la Fundação Zoo-Botânica de Belo Horizonte – FZB-BH en 1991 (Jardim Zoológico 1959, Jardim Botânico de Belo Horizonte 1997-2000, Parque Ecológico da Pampulha 2004, Jardim Japonês 2009), el complejo quizás todavía no conseguirá la densidad programática necesaria para ser percibido como un clúster de museos, pero se convertirá en su **modelo urbanístico moderno**, el lugar de entretenimiento, ocio y cultura corporal y espiritual. En el paisaje de Burle Marx que celebra la naturaleza tropical, ellos pondrán la base conceptual para los logros extraordinarios de la arquitectura brasileña entre los 1930 y 1960, pero también para “the expressive freedom of English and American Brutalism that emerged at the end of the Second World War”¹⁹⁸. Fusionando “la precisión y la claridad del estilo internacional con las líneas sinuosas y orgánicas”¹⁹⁹ del Barroco y del ambiente brasileño en el primer estilo nacional de la arquitectura moderna, “estilo modernista iónico”, como lo definió Niemeyer mismo, en el nivel urbanístico crearán la idea del nuevo corazón de la ciudad.

En la crisis: Filantropía

La primera mitad del siglo XX la han marcado dos guerras mundiales, una gran crisis económica y los regímenes totalitarios. Arquitectura y urbanismo inevitablemente reflejan los ciclos políticos y económicos – las inversiones necesarias para ellos los hacen, de todas las artes, los más vulnerables de esta dependencia. Sin embargo, a una actividad continua contribuyeron la inversión en proyectos públicos - transformando o incluso construyendo nuevos clústeres de museos en los Estados Unidos (National Mall), Alemania (Kunstareal), Italia (Campidoglio, Vaticano) y Portugal (Belem) -, la iniciativa privada y las donaciones filantrópicas – en Nueva York se crearon el MoMA, el Whitney y el Rockefeller Center, pero también toda una serie de museos en las bellas mansiones de la Quinta avenida, definiendo la futura Milla de museos.

El proceso iniciado con estos casos pioneros continuará en el resto del mundo después de la Segunda Guerra Mundial, con una renovada relevancia del museo en la metrópoli. Las nuevas tecnologías y los cambios políticos, sociales y estéticos revolucionarán tanto el arte como la ciudad y la función del museo en él. Como historia, ciencia y ritmo de vida empiezan a acelerarse, así se acelerarán también los cambios en la relación de museo y ciudad, por lo cual la segunda mitad del siglo XX se analizará por décadas.



¹⁹⁶ Como referencia al urbanismo e importancia tradicional de Lisboa en el mundo de comercio; Remesar, Antoni and João Pedro Costa: “Multifunctional Land Use in the Renewal of Harbour Areas. Patterns of Physical Distribution of the Urban Functions”, Universitat de Barcelona: *On the waterfront* Nº 6, sept. 2004, p. 4. En línea: http://www.ub.edu/escult/Water/waterf_06/W06_02.pdf (Última consulta: 21/08/2009)

¹⁹⁷ Cuyo alcalde, Joscélino Kubitchek, amigo de Niemeyer, será el legendario presidente de Brasil quien construirá su nueva capital Brasilia.

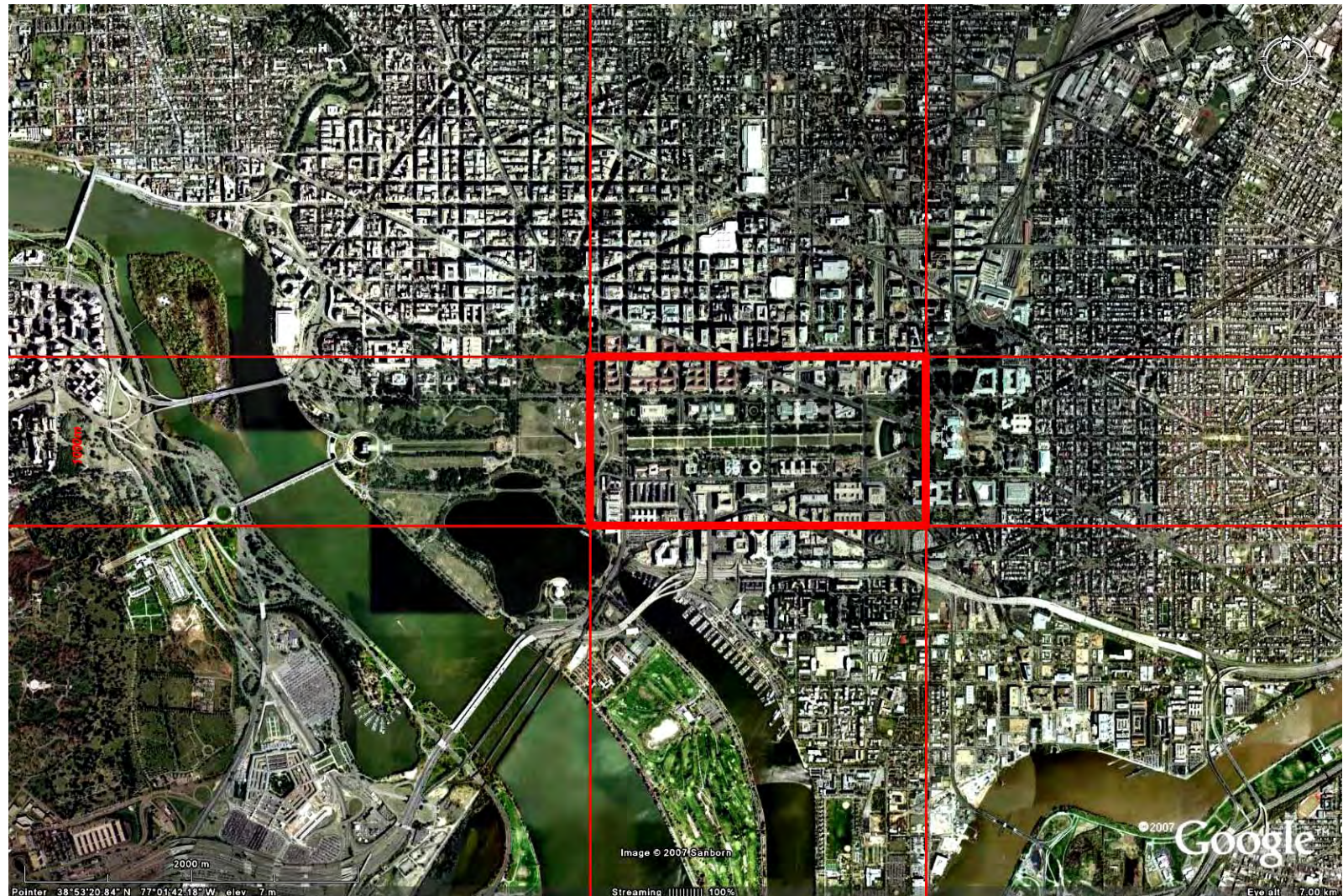
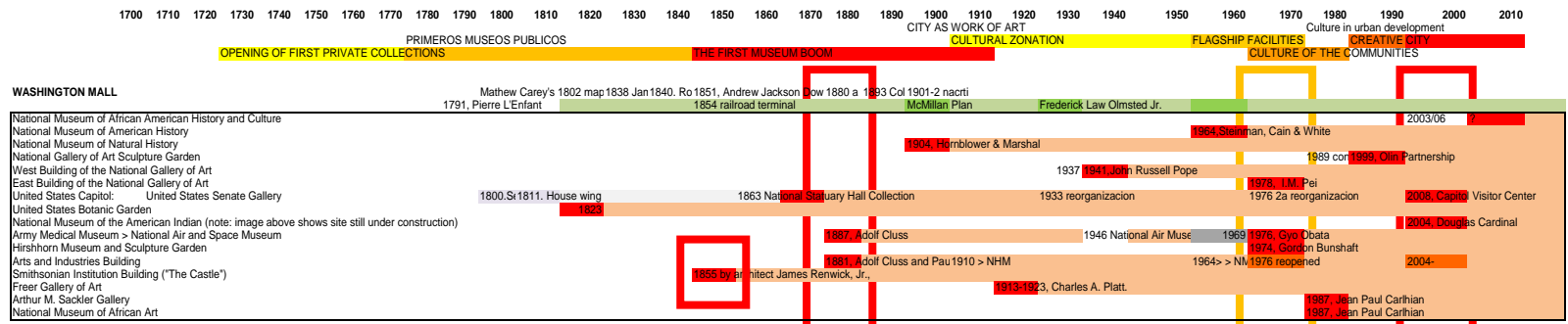
¹⁹⁸ Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 488

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 306



Washington: National Mall

Sobre la matriz urbana de Washington, DC, domina perfectamente claro el Capitolio y la Alameda nacional. La sede de poder del país políticamente más potente está rodeada con los principales museos nacionales, como una expresión del prestigio absoluto, en el espacio más simbólico del país, pero esta aglomeración sucedió por pura casualidad.



Los momentos más importantes en el desarrollo del National Mall²⁰⁰ pertenecen a dos periodos separados casi un siglo y medio: Concebida en 1791 por L'Enfant, modificada en 1901 por la Senate Park (McMillan) Commission, y construida, en la mayor parte, 1932-36, la alameda yace en el mismo centro del plan de la ciudad federal.

La nueva capital: L'Enfant y su *tapis vert*

Con la adopción de la constitución y la formación del estado federal, en 1790 se decidió construir la capital de los Estados Unidos de América en el río Potomac, como la conexión excelente entre las rutas de tráfico y comercio fluvial y marítimo, reconciliando los intereses políticos y económicos del Norte y del Sur.

El ingeniero y arquitecto francés Pierre Charles L'Enfant, contratado para proyectar Washington, en su idioma barroco de los ejes que visualmente y simbólicamente ligan la ciudad²⁰¹ organiza el plan alrededor de una *grand avenue*, integrando en la matriz ortogonal de las calles las premisas fundamentales de la democracia americana²⁰² - el equilibrio entre el poder legislativo y ejecutivo²⁰³ y entre los derechos federales y estatales.²⁰⁴ Este programa iconográfico contribuye a la complejidad espacial del National Mall, en el cual se encuentran los ideales geométricos y un uso diestro de la topografía del sitio para destacar el Capitolio y la "Casa del Presidente".²⁰⁵ En el cruce de sus ejes se encuentra el Washington Monument, dividiendo hoy el "*tapis vert*" de L'Enfant a la zona de memoriales y la zona de museos - el National Mall en el sentido más estricto.

Juego de casualidades: Smithsonian y su legado

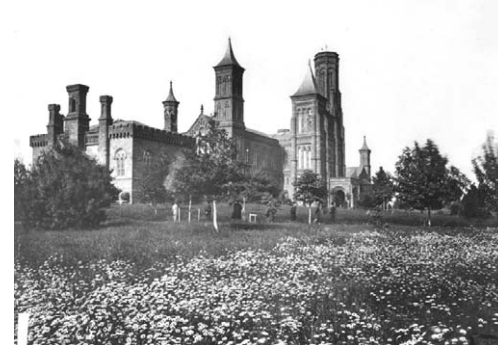
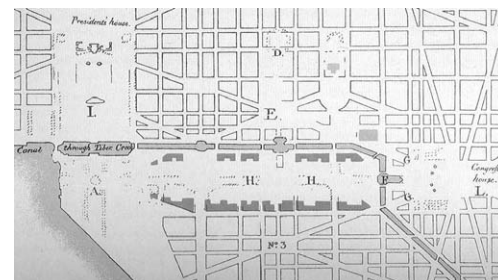
La dimensión museística, sin embargo, se introduce por un juego de casualidades. Ideada como un "centro de la vida económica y social de la ciudad"²⁰⁶ en la mejor manera flaneurista parisina, con las tiendas y arcadas de lujo y las residencias de embajadores, "la Alameda iba a convertirse en el lugar de reunión para la gente de todos los estados de la unión y de todos los países."²⁰⁷

El futuro y el carácter de la Alameda los cambiará permanentemente el legado del científico inglés James Smithson en 1835, destinado a la fundación de una "sociedad para el aumento y la difusión del conocimiento". La creación de la Smithsonian Institution en 1846, a la cual pertenecerán las colecciones nacionales de los EE.UU.,²⁰⁸ designación de sus terrenos y la inauguración del Smithsonian Building²⁰⁹ (ahora llamado el Castle) en 1850 marcan el principio de la formación gradual de uno de los mayores y más famosos clústeres museísticos del mundo.

El siguiente edificio público en el Mall será el Washington Armory Building, alrededor del cual durante la Guerra Civil (1861-65) crecerá el enorme complejo hospitalario del Armory Square. Con la paz, los espacios abiertos se liberan de barracas militares, almacenes y hospitales en grandes obras de la mejora infraestructural y de parques. La realización de la visión de L'Enfant para la Alameda tendrá que esperar más de un siglo, pero ya a finales del siglo XIX, en la "era de museos", la Smithsonian también crece con el National Museum (hoy Arts and Industries Building, 1881) y el Army Medical Museum (1887).

Senate Park (McMillan) Commission

Recaptando el espíritu del diseño original de L'Enfant y siguiendo los principios de City Beautiful, Senate Park (McMillan) Commission desarrolla en 1901 un nuevo plan para la ciudad, centrado en la creación de una majestuosa alameda nacional. En el marco de este plan se construye el National Museum of Natural History, como el primer edificio en su lado norte.



²⁰⁰ El nombre "Mall" para el eje que se extiende al oeste del Capitolio se usa por la primera vez en 1802 en un mapa de Washington City, en Moore S.S. and T.W. Jones, *The Travellers' Directory of the Main Road from Philadelphia to Washington* (Philadelphia: Mathew [sic] Carey, 1802; en: Reys, John W: *Washington on View*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1991, pp. 60-61). La palabra proviene del juego francés Paille Maille, que parecía a un cruce entre golf y croquet, jugado en un césped largo y estrecho entre paredes o arboles. Importado a Inglaterra en el siglo XVII y renombrado en "Pall Mall," se convierte en el pasatiempo preferido de Charles II, quien lo jugaba en St. James' Park. La calle vecina, entre Westminster y Trafalgar Square se nombra Pall Mall, dando a la palabra "mall" la connotación de un *pleasure drive*. Sin embargo, en Washington al principio del siglo veinte fue creada Pennsylvania Avenue, emparejando la creación de las similares rutas ceremoniales en otras ciudades, tales como Londres (Pall Mall), París, Berlín, Ciudad de México, Viena, San Petersburgo y Oslo, pensadas para las ceremonias nacionales importantes en la era del estado nacional, pero también como vías de evacuación en caso de peligro.

²⁰¹ Gutheim, Frederick: *Worthy of the Nation*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1977, p. 25, como se atribuye en Fanning, Kay: *The Mall, National Mall & Memorial Parks*, Washington: National Park Service Cultural Landscape Inventory, 2006 En línea: National Park Service, <http://www.nps.gov/nationalmallplan/History.html> (Consulta: 19/04/2007)

²⁰² Scott, Pamela. "This Vast Empire: The Iconography of the Mall, 1791-1848." In Longstreth, Richard (ed.) *The Mall in Washington, 1791-1991*, Yale University Press, 1991, p. 43

²⁰³ Materializado en la relación entre el Capitolio y la Casa Blanca, representando los ramos legislativo y ejecutivo del gobierno

²⁰⁴ L'Enfant introduce los bulevares ceremoniales diagonales entre los sitios y edificios importantes, creando quince plazas dedicadas a cada estado federal de entonces

²⁰⁵ Scott: "The Iconography of the Mall", 1991, p. 37

²⁰⁶ L'Enfant, Charles, en su *Essai* de 1795, como se atribuye en Fanning: *The Mall*, 2006, p. 26. También en Scott: "The Iconography of the Mall", 1991, p. 40

²⁰⁷ Scott: "The Iconography of the Mall", 1991, p. 40

²⁰⁸ También el proyecto de Robert Mills para su edificio y jardín botánico que cubriría la totalidad del conjunto

²⁰⁹ proyectado por James Renwick en estilo de Norman Revival

Los 30: Olmsted

En respuesta a la Gran Depresión y desempleo, la presidencia de Franklin Delano Roosevelt empieza en 1933 con el New Deal y su Public Works Program, posibilitando con sus fondos financieros la construcción del Mall como espacio público 1932-36. Ejecutado bajo la supervisión y adaptación del McMillan Plan por Frederick Law Olmsted, Jr, uno de los paisajistas americanos más destacados del siglo XX, y otros planeadores y arquitectos, cuyas carreras y conexiones ligaban el Washington Victoriano, Beaux-Arts y moderno²¹⁰, la evolución de los dos planes combinados resulta en una particular mezcla de dos estilos urbanísticos dominantes de los EE.UU. – de Barroco y de City Beautiful - creando “una entidad unificada que no tiene ningún paralelo en el planeamiento urbano americano”.²¹¹

Así hasta 1936 nace el National Mall como espacio público en su forma actual. Para completar el McMillan Plan todavía quedará la construcción de edificios apropiados a lo largo de sus márgenes longitudinales.²¹² La **National Gallery of Art** se abre en 1941, pero en los próximos veinte años, a parte de nuevos edificios temporales para el uso militar durante la Segunda guerra mundial²¹³, ningún nuevo edificio no será construido hasta 1964.

1964-74: Escenario público

Mientras Harold Macmillan en Londres anuncia el “Wind of changes”, las tropas americanas desembarcan en la Bahía de cerdos y en Vietnam y Berlín construye su muro, en el Mall se erige el **National Museum of History and Technology**²¹⁴ – ahora el National Museum of American History. Manteniendo la monumentalidad y simetría, este primer edificio moderno en el Mall introduce el espíritu de cambios presente en el trabajo del consejo presidencial para la regeneración de Pennsylvania Avenue²¹⁵ iniciado por John F. Kennedy, que impulsará el **Beautification Program**, 1964-1968, de Lyndon Johnson, enfocado a la mejora paisajística y rehabilitación de los parques de Washington, D.C.²¹⁶ y los **planes** más radicales de **Skidmore, Owings and Merrill**, 1966-1976.

El grupo SOM se contrata para reconsiderar las posibilidades espaciales del Mall ante el Bicentenario de Washington en 1976, resultando en dos informes²¹⁷ con el objetivo común de restablecer el “carácter peatonal” de los planes de L'Enfant y McMillan, “removiendo el tráfico automovilístico y aparcamiento del Mall, (...) consolidando la vista central y agregando atracciones al aire libre para visitantes a lo largo de la alameda y en la zona de los monumentos”²¹⁸. Los planes de SOM para una “estructura paisajística más audaz y comprensiva” con “los elementos contrastados (...) que niegan la monotonía de la formalidad servil”²¹⁹ resultarán físicamente apenas en las alteraciones del paisaje de Olmsted en la Union Square, como la “Grant Overlook Terrace” con las vistas panorámicas a la Alameda y el Monumento de Washington, y la construcción de túneles bajo el parque para algunas de las calles transversales.

En el mismo periodo, para animar el espacio público del Mall, la Smithsonian Institution²²⁰ organiza el Smithsonian Folklife Festival²²¹ e instala objetos para entretenimiento de niños, el Smithsonian carrusel y el modelo de triceratops de fiberglass conocido como “Uncle Beazley” (1967) delante del Museo de historia natural, mientras en 1973 se abre el National Mall skating rink, el cual se convierte en una fontana en verano. El Mall ejerce también su papel de escenario político público, siendo en esta década turbulenta el lugar del famoso discurso “I Have a Dream” de Martin Luther King Jr. en 1963 y de las protestas masivas contra la guerra en Vietnam en 1969.

²¹⁰ Fanning: *The Mall*, 2006, pp. 5, 21

²¹¹ National Register of Historic Places: “The Plan of the City of Washington,” National Historic Landmark Nomination, draft, July 14, 2000, en: *Ibid*, p. 22

²¹² Fanning: *The Mall*, 2006, p. 72

²¹³ que albergaban Army and Air Force intelligence detachments, ver más en: Goode, James: *Capitol Losses*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2003 (2nd ed.), p. 358, y en: Fanning: *The Mall*, 2006, p. 73

²¹⁴ Diseñado por Steinman, Cain & White, la empresa sucesora de McKim, Mead & White

²¹⁵ Report of the President's Council on Pennsylvania Avenue, 1964

²¹⁶ Establecido por el presidente Lyndon B. Johnson e inspirado y guiado por la Primera dama Lady Bird Johnson, el programa durará oficialmente hasta 1968, continuándose de hecho en los 70

²¹⁷ Skidmore, Owings and Merrill: *The Washington Mall Master Plan*, 1966; idem: *The Washington Mall Circulation Systems*, 1973.

²¹⁸ Fanning: *The Mall*, 2006, p. 77

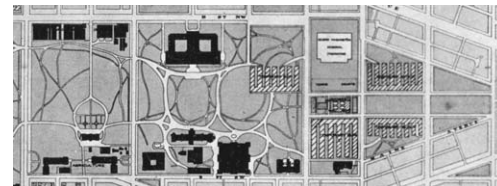
²¹⁹ Skidmore, Owings and Merrill: *The Washington Mall Master Plan*, 1966, p. 8. Citado en: Fanning: *The Mall*, 2006, p. 78

²²⁰ A la iniciativa de S. Dillon Ripley, secretario de la Smithsonian Institution 1964-1984,

²²¹ Celebrado en el Mall durante dos semanas cada julio, en el parque delante de los museos, especialmente en los tramos entre la 7ª y 14ª calle, empleando centenares de personas y atrayendo miles de visitantes

Guerras

Cada guerra que los EE. UU. han conducido dejó su huella en el Mall en los edificios militares y hospitales de la guerra civil y de los “**templos**” de la Primera y la Segunda guerra mundial - los últimos edificios temporales se retiran apenas en 1971, sustituidos paulatinamente por los museos imponentes en varios estilos y sus jardines de esculturas, y por los memoriales a los veteranos, que continúan el complejo hasta el río Potomac.



1974- : El Mall desde Bicentenario

Desde los 70 suceden grandes cambios en el clúster de los museos de Smithsonian Institution.²²² En estas décadas se dobla el número de museos del National Mall, ocupando los sitios a lo largo de él para completar la disposición monumental y regular, única por la grandiosidad de su concepción urbanística, en la cual los museos, ordenados como generales, saludan al Capitolio americano.

La inauguración del **Hirshhorn Museum and Sculpture Garden**²²³ en 1974, en el único lugar disponible en el plan de SOM de 1966, en el eje de la 8th Street, marca el principio de la transformación del Smithsonian clúster. El **National Air and Space Museum**²²⁴ (1976) substituye al anterior Army Medical Museum, seguido de cerca por el **East Building of the National Gallery of Art**²²⁵ (1978). En la próxima ola de construcciones se erigen dos museos subterráneos, el Museum of African Art y el Arthur M. Sackler Gallery of Asian Art²²⁶ (1987), mientras el **National Gallery of Art Sculpture Garden**²²⁷ será abierto en 1999, y el **National Museum of the American Indian**²²⁸ en 2004, rompiendo con la estética arquitectónica y concepto paisajístico en el último lugar vacío enfrentando el Mall. En 2006 se elige el lugar para el futuro **National Museum of African American History**, prolongando el clúster una manzana más, hacia el Washington Monument, y comienza un gran estudio para la regeneración de los dos gestos entre la Casa Blanca y el Capitolio, del National Mall y del Pennsylvania Avenue National Historic Park.



Donaciones y filantropía

La filantropía ha sido un elemento importante en la creación de la Smithsonian Institution y de las colecciones nacionales de los Estados Unidos. Después del legado fundacional de James Smithson y el establecimiento de la institución como una híbrida asociación público-privada por un Acto de Congreso de 1846, como las más importantes para el desarrollo del Mall siguieron las donaciones de la colección privada de Charles Lang Freer y de los fondos financieros para construir el museo, materializándose en 1913-23 en la Freer Gallery of Art, de Andrew W. Mellon (fondos para la construcción y una gran colección de arte) y Samuel H. Kress (la colección original del arte italiano), de las cuales nace la National Gallery of Art, también por el acto del Congreso en 1937, funcionando hoy como uno de 90 “museos afiliados” smithsonianos. Los nombres del Hirshhorn Museum y Sculpture Garden y de la Arthur M. Sackler Gallery también revelan su origen en las extraordinarias colecciones privadas donadas al pueblo americano, igual que las instituciones smithsonianas fuera de Washington, Cooper-Hewitt National Design Museum en la Milla de museos de Nueva York, y el Steven F. Udvar-Hazy Center, el anexo del National Air and Space Museum, construido junto al Washington Dulles International Airport.

²²² Y pocos en el paisaje de la alameda – la nueva entrada del metro, nuevo mobiliario urbano, etc.

²²³ según el proyecto de Gordon Bunshaft de SOM

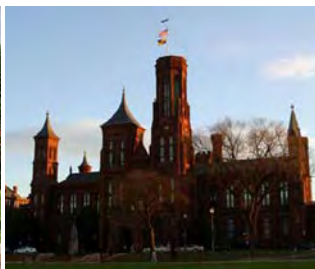
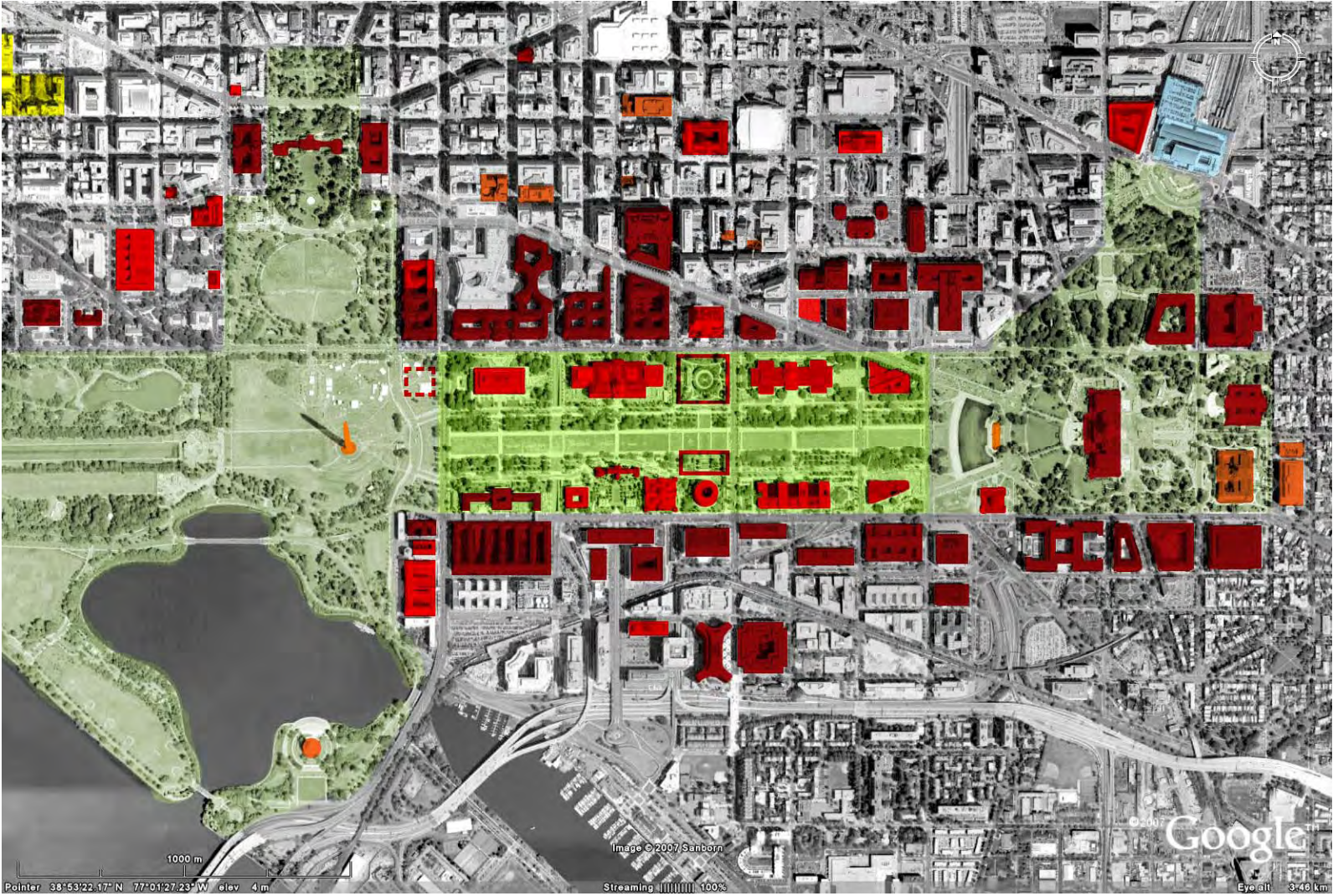
²²⁴ 1970-76, Gyo Obata para Hellmuth Obata Kassabaum

²²⁵ I.M. Pei

²²⁶ Los dos de Jean Paul Carlhian de la empresa Shepley, Bulfinch, Richardson, and Abbott

²²⁷ Proyectado por Olin Partnership

²²⁸ Arquitectos Douglas Cardinal, John Paul Jones y GBQC Architects of Philadelphia





Mall como Smithsonian Institution

La National Mall – Alameda nacional - contiene los siguientes museos (y monumentos):

1. Washington Monument
2. El futuro National Museum of African American History
3. National Museum of American History (ex National Museum of History and Technology)
4. National Museum of Natural History
5. National Gallery of Art sculpture garden
6. West Building of the National Gallery of Art
7. East Building of the National Gallery of Art
8. United States Capitol
9. Ulysses S. Grant Memorial
10. United States Botanic Garden
11. National Museum of the American Indian
12. National Air and Space Museum
IMAX Theater
Albert Einstein Planetarium
13. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
14. Arts and Industries Building
15. Smithsonian Carrousel
16. Smithsonian Institution Building ("The Castle")
17. National Museum of Asian Art: Freer Gallery of Art
18. National Museum of Asian Art: Arthur M. Sackler Gallery (subterránea)
19. S. Dillon Ripley Center
20. National Museum of African Art

En este caso ejemplar para la relación museos-poder, los museos del Mall, pertenecientes o afiliados a la Institución Smithsonian, representan un recinto interior. El cinturón exterior lo forman las instituciones de administración pública, alrededor de las cuales se acumulan otras instituciones nacionales de alta cultura, las bibliotecas del Congreso y otros museos, incluyendo los Archivos nacionales, la Oficina del grabado y de la impresión de los E.E.U.U, los smithsonianos National Portrait Gallery y National Postal Museum y los novísimos US Holocaust Memorial Museum y Newseum.

Mito del Mall

El famoso complejo de la Institución Smithsonian no está limitado al espacio del National Mall. Abarcando una veintena de diferentes museos y galerías y el National Zoo, igual que los asociados centros de investigación, forma una red de las instituciones culturales y científicas tanto en Washington, DC, como en el resto del país.



Todos los museos smithsonianos

- Anacostia Museum and Center for African American History and Culture
- **Arthur M. Sackler Gallery**
- **Arts and Industries Building**
- Cooper-Hewitt, National Design Museum (NY)
- **Freer Gallery of Art**
- **Hirshhorn Museum and Sculpture Garden**
- **National Air and Space Museum**
- Steven F. Udvar-Hazy Center (anexo en el Washington Dulles International Airport en Chantilly, Virginia)
- **National Museum of African American History and Culture (planeado)**
- **National Museum of African Art**
- **National Museum of American History**
- **National Museum of the American Indian**
- **National Museum of Natural History**
- National Portrait Gallery
- National Postal Museum
- National Zoo (Smithsonian National Zoological Park)
- S. Dillon Ripley Center
- Smithsonian American Art Museum
- **Smithsonian Institution Building, the Castle**
- **National Gallery of Art**, afiliada con la Smithsonian, pero funcionando como institución autónoma.

Centros de investigación smithsonianos

(con sus museos afiliados entre paréntesis)

- Smithsonian Astrophysical Observatory y el asociado Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics
- Carrie-Bow Marine Field Station (Natural History Museum)
- Center For Earth and Planetary Studies (Air and Space Museum)
- Conservation and Research Center (National Zoo)
- Smithsonian Environmental Research Center
- Marine Station at Fort Pierce (Natural History Museum)
- Migratory Bird Center (National Zoo)
- Museum Conservation Institute
- Smithsonian Tropical Research Institute
- Woodrow Wilson International Center for Scholars
- Smithsonian Institution Libraries
- Center for Folklife and Cultural Heritage

Smithsonian Institution: "Museums", <http://www.si.edu/Museums/>, "Research", <http://www.si.edu/research/> (Consulta: 25/08/2009)



Mall como espacio público

Esto no es solamente una gran aglomeración de los museos smitsonianos y de la Galería nacional de arte, sino también un único y enorme parque público lineal. Los edificios de los museos definen sus límites, imponentes sin competir con el United States Capitol, y las filas de olmos y los paneles de hierba articulan el corredor espacial de la Alameda, a pesar de su monumentalidad y uniformidad muy utilizada e integrada en la ciudad.

Gran Mall

Según el entendido popular, la Alameda nacional también sigue al oeste del Washington Monument (Monumento de Washington), incluyendo la zona de memoriales:

- Lincoln Memorial and Reflecting Pool (Memorial y piscina de reflejo de Lincoln),
- National World War II Memorial (Monumento nacional de la Segunda Guerra Mundial),
- Korean War Veterans Memorial (Monumento a los veteranos de Guerra coreana), y
- Vietnam Veterans Memorial (Memorial a los veteranos de Vietnam)

que contribuyen al contenido conmemorativo y la carga simbólica.

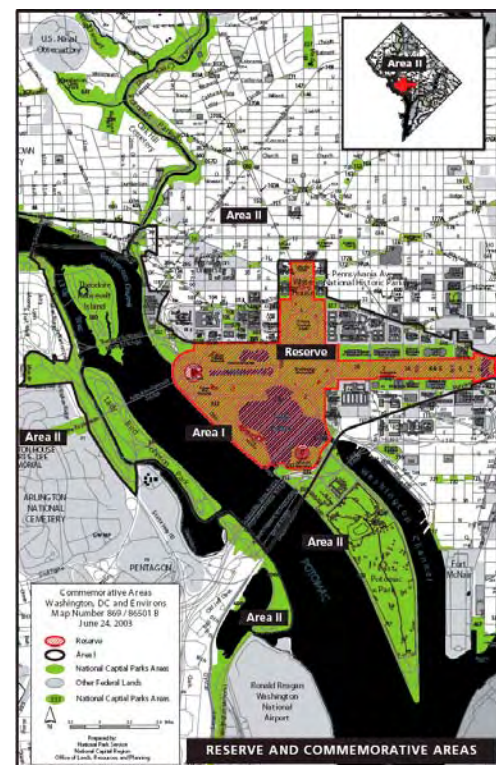


Multifuncionalidad

La totalidad formada por el National Mall, Memorial Parks y Smithsonian Museums la usan unos 25 millones de personas cada año. Múltiples significados y usos del National Mall demandan su coordinación, mantenimiento y renovación cíclica para que funcione eficiente- y flexiblemente en muchos niveles:²²⁹

- Simbólico y conmemorativo, como entorno visual altamente simbólico para el gobierno americano;
- Histórico, como centro de la capital nacional y de sus históricos planos urbanísticos de L'Enfant y de McMillan;
- Público, como escenario abierto e inclusivo para varios eventos y actividades nacionales, regionales, y locales, desde las demostraciones políticas hasta las celebraciones culturales y deportivas, para los cuales anualmente se solicitan miles de permisos;
- Político, como lugar donde a la máxima expresión llegan la ideología e indoctrinación política y a la vez el lugar de las protestas y manifestaciones, expresando los derechos a la libertad de habla y reunión de la Primera Enmienda de la Constitución americana.
- Centro del patrimonio cultural, como localización de los monumentos primarios y clúster de las instituciones culturales y educativas más significativas del país;
- Paisajístico, como un parque representativo;
- Como parte de la red de circulación y de transporte de la ciudad,

mostrando la gran complejidad y algunas de las dimensiones que clústeres museísticos tienen en la ciudad contemporánea.



Acontecimientos

Anualmente se solicita sobre 3.000 permisos para reuniones públicas, resultando en más de 14.000 eventos, que incluyen

- **manifestaciones públicas** ejerciendo derechos de la Primera Enmienda;
- **celebraciones anuales**, tales como el National Cherry Blossom Festival (Festival nacional del flor de cereza), Veterans Day (Día de los veteranos), Memorial Day, (Día conmemorativo), celebraciones conmemorativas presidenciales de cumpleaños, Folklife Festival, Black Family Reunion (Reunión de la familia negra), y el Cuatro de julio;
- **conciertos y programas culturales regulares**;
- centenares de eventos tales como exhibiciones de tecnología solar, ferias de libro, reconocimientos de empleados públicos, colocaciones de guirnaldas conmemorativas, ceremonias del re-alistamiento, bodas, o presentaciones musicales de grupos escolares, igual que eventos únicos, como entierros estatales o la construcción de casa para las víctimas del huracán Katrina;
- **eventos deportivos**, como maratones y carreras anuales que benefician varias causas, y centenares de deportes de equipo de la liga recreacional.

National Mall & Memorial Parks, Washington, D.C.: National Park Service, U.S. Department of the Interior: *The National Mall Newsletter* 1, Fall 2006, p. 3

²²⁹ National Mall & Memorial Parks, Washington, D.C.: National Park Service, U.S. Department of the Interior: *The National Mall Newsletter* 1, Fall 2006, p. 3

Clúster de museos en los 50: El corazón de ciudad

Los años de postguerra han sido dolorosos, considerados generalmente como la Edad Media de la museología en Europa, en la cual la cultura fue desplazada a un segundo plano. Todavía, el principio de los 50 lo marcaron importantes momentos en la teoría y práctica urbanística y museística, reflejándose directamente en la creación y el carácter de los clústeres de museos.

Giro en la concepción de urbanismo: Espíritu colectivista

*Stad zonder hart*²³⁰

La guerra dejó muchos centros urbanos quemados y destruidos. Pocos podían reconstruirse según los proyectos antiguos, como Varsovia; otros, como Rotterdam, necesitaban nuevas estructuras representativas para el nuevo hombre y el nuevo tiempo. Como respuesta a este problema, la vanguardia arquitectónica reunida en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) empieza a reflexionar también sobre una “nueva monumentalidad”²³¹ del espacio urbano como unión de la arquitectura y las demás artes.²³²

Sobre esta base conceptual el VIII CIAM²³³ en 1951 reintroduce en el contexto de la renovación y reconstrucción de Europa en ruinas el tema de **distrito cultural**, intentando humanizar y avanzar la teoría – y la práctica - urbanística más dominante del siglo, la zonación urbana, con las aspiraciones colectivas y espirituales del “**condensador social**” constructivista²³⁴ como esencia de la ciudad y de la vida urbana. Su lema *The Heart of the City* describe el núcleo representativo de la urbe con la “escala humana”; un “paisaje cívico”, liberado del tráfico rodado y de la monumentalidad tradicional de ejes y plazas, en el cual se pueden redescubrir la espontaneidad y la comunidad.²³⁵

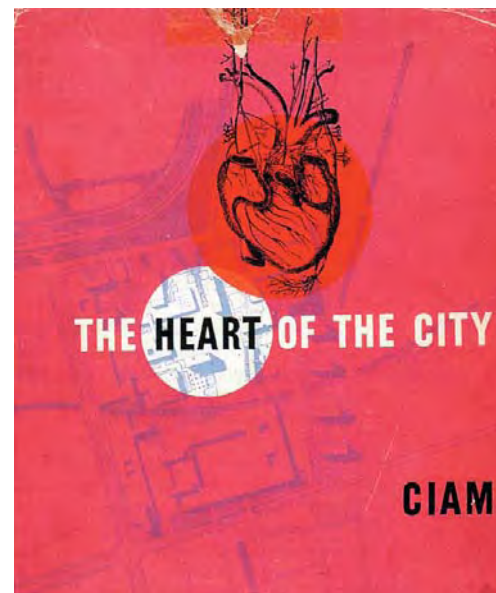
Museo como “corazón de ciudad”

De los esquemas racionales de organización funcional de la ciudad, dirigidos a la producción eficiente de los necesarios espacios de trabajo y de vivienda²³⁶, la atención se mueve a los espacios públicos - lugares de congregación de masas, centros de vida colectiva y símbolos de la ciudad. Este nuevo modelo urbano a las cuatro funciones urbanas clave – vivienda, trabajo, esparcimiento y circulación – añade las funciones del centro urbano, olvidadas en el tecnicismo de la precedente era maquinista y los años duros de posguerra: Finalmente llega el turno también para la cultura, la educación y “el valor lírico de la arquitectura”²³⁷, transformando el museo en un corazón de la ciudad por excelencia.

Cambio en la concepción del museo: museo como icono de la modernidad

Esto prácticamente significa que el museo sigue en el centro de la ciudad, pero ahora como símbolo del progreso y de la modernidad. De “un instrumento de información para presentar la suma de la historia” se convierte en un manifiesto arquitectónico, cuya función estratégica en la reconstrucción y revolución urbana de la posguerra también es difundir la ideología y la estética de esta nueva modernidad.²³⁸

El carácter simbólico y monumental se destaca en los museos-manifiestos construidos o proyectados en esta década, ante todo en el **Museo Guggenheim** de Frank Lloyd Wright en Nueva York (1943-1959), cuya iconografía abstracta de la espiral²³⁹ evoluciona desde la ziguratónica **re-creación del mundo** y la metáfora maquinista del Movimiento Moderno en un **símbolo de la expansión de metrópolis**.



²³⁰ Ciudad sin corazón, el nombre de la escultura famosa de Ossip Zadkine que simboliza la destrucción del centro de Rotterdam

²³¹ Sert, José Luis, Sigfried Giedion and Fernand Léger. “Nine points on monumentality”, 1943, ensayo no publicado, contratado por American Abstract Artists. Publicado en: Ockman, Joan and Edward Eigen, Eds: *Architecture Culture: 1943-1968*, New York: Columbia Books on Architecture/Rizzoli, 1993, pp. 29-30, o en línea: <http://www.apha.pt/boletim/boletim1/pdf/NinePointsOnMonumentality.pdf>; http://makoko.org/ninepoints_theory.html (Consulta: 21/08/2009)

²³² 4.25. VIII Congreso Internacional del CIAM: The Heart of the City

²³³ En julio de 1951 en Hoddesdon, Inglaterra, en el cual, entre otros arquitectos y urbanistas destacados, participa también Philip Johnson, director para arquitectura del MoMA

²³⁴ OSA los concibe como lugares de sociabilidad, encuentros e intercambio de ideas, reapreciando y reconociendo las categorías esenciales de la ciudad y de la vida en ella.

²³⁵ Müller, Peter: “Post-War Reconstruction of European Cities” en: Sonne, Wolfgang: *Culture of Urbanity. Dense City Planning in the Twentieth Century*, Bruges: Fondation Jan Tanguy, 2004

²³⁶ Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, p. 150

²³⁷ Procurando para la arquitectura y el urbanismo la misma libertad y nuevas posibilidades creativas como en la pintura, la escultura, la música y la poesía, se propone “un nuevo acercamiento entre las artes plásticas que enriquecerá el lenguaje arquitectónico y ayudará a la propia arquitectura a desarrollar mayores valores plásticos”. José Luis Sert, Sigfried Giedion, Fernand Léger. “Nine points on monumentality”, 1943

²³⁸ Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, p. 23

²³⁹ la misma forma que usará Vladimir Tatlin para desarrollar en 1919 su Monumento de la Internacional Comunista, como nota Carola Barrios en: Ibid, p. 24

Cultura y propaganda

La dimensión cultural es todavía un área de las políticas urbanas sin controversias, pero también sin relaciones directas con el desarrollo económico, entendida más como parte del bienestar público. Los programas culturales en nuevos estados aún juegan su papel de creación de la identidad nacional²⁴⁰, pero en el optimismo de postguerra las grandiosas instalaciones culturales ya sirven para un diferente tipo de exposición – para el marketing estatal, con el fin de mostrar el progreso técnico y cultural y el internacionalismo cosmopolita, mientras con la guerra fría se intensifica el uso de la alta cultura nacional para el marketing político internacional.

Londres: **Southbank**

El **Festival of Britain** en 1951 en Londres celebra los logros de “sangre, sudor y lagrimas”, considerado hoy como el primer mayor acontecimiento de la regeneración cultural en la época moderna,²⁴¹ y deja como su legado el **South Bank**, un manifiesto laberíntico de estilo brutalista y de las utópicas ideas sociales de una nueva generación de arquitectos británicos y el lugar de algunas de las principales instituciones culturales del Reino Unido que substituyeron aquellas destruidas en los bombardeos.

Rotterdam: **Lijnbaan y Showburgplein**

Arquitectos van den Broek y Bakema, líder del Team X formado en el último CIAM en Dubrovnik, construyen en 1953 en Rotterdam Lijnbaan, la primera zona peatonal de Europa que recompensa la pérdida del centro histórico, junto a la nueva Rotterdam Centraal Station, y crea un escenario vivo para encuentros, shopping y un clúster cultural que hoy constituyen el Rotterdamse Schouwburg y uno de los mayores cines de Holanda, Pathé Schouwburgplein, en la muchas veces transformada Schouwburgplein.

Moscú: **Park Pobedi**

Después de la muerte de Stalin en 1953, en USSR también se cambia el paradigma urbano-arquitectónico; al neoclasicismo lo reemplazan la estandarización, prefabricación y construcción masiva de la época de Kruschov, y la norma gradualmente llegan a ser los esquemas urbanos del CIAM y la estética tardo-corbusierana de las formas poéticas²⁴² en los complejos cuya monumentalidad cambia del prefijo, de “Beaux Arts” a “nueva” (ej. **Park Pobedi** 1958-2003).

En las periferias

Introducción y difusión de los valores de la arquitectura moderna como ideología

Paradójicamente, los lugares ideales para la creación de los “corazones de ciudad” serán también en las periferias, tanto urbanas como geográficas. La idea de la organización de unidades vecinales alrededor de los núcleos cívicos se traduce en nuevos espacios culturales y cívicos para sostener los procesos del crecimiento y del avance periférico²⁴³ y en la pureza ideológica de nuevas ciudades como Canberra, Brasilia, Chandigarh e Islamabad, “impregnada con el optimismo valiente de su tiempo”²⁴⁴ y el deseo de propagar el progreso y la modernización.

Optimismo de postguerra

El **optimismo de postguerra** contagia también Sud América, donde las ideas de urbanismo moderno encuentran un suelo fértil dentro de los violentos procesos de urbanización. El gran proyecto cultural de Brasil, en el marco de la política de Getulio Vargas y, luego, del Estado Novo, apropia las nuevas estéticas artísticas internacionales, identificando ideológicamente la arquitectura moderna con el estado moderno. Brasil así se convierte en la “tierra prometida de la más original y audaz arquitectura contemporánea”²⁴⁵. Los proyectos culturales de los 1950 anuncian el auge del modernismo brasileño, empezando con la sede del Instituto Brasileño de Arquitectos en São Paulo de Rino Levi (1949) y culminando en grandes parques de museos – alrededor del **Museu do Arte Moderno (MAM)** de Affonso Raïdy (RJ, 1952) y los Ibirapuera Pabellones de Oscar Niemeyer (**Ibirapuera park, SP**, 1954) en el paisaje tropical de Burle Marx.



²⁴⁰ Hitters, Erik: Culture and Capital in the 1990s: Private Support for the Arts and Urban Change in the Netherlands, *Built Environment*, Vol. 8, 1992, pp. 111-122

²⁴¹ Creative Clusters: “Three Packed Days”, *Creative Clusters Newsletter*, August 2007: <http://www.creativeclusters.com/modules/eventsystem/?fct=viewprogsummary&eventsid=17> (Consulta: 16/08/2007)

²⁴² Ioan, Augustin, and Marius Marcu-Lapadat: *Man Made Environment in the Post-Stalinist Europe*, Budapest: Open Society Institut, 1999, p. 14

²⁴³ “[E]n contraste con el panorama ruinoso de las ciudades históricas europeas de la postguerra, (...) la tendencia a la expansión y la consecuente suburbanización de las nuevas urbes americanas hacia las periferias, introducida por los sistemas de producción industrial y el desarrollo de los medios de transporte, (...) traerá como consecuencia la progresiva desintegración de los centros urbanos tradicionales.” Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, p. 149

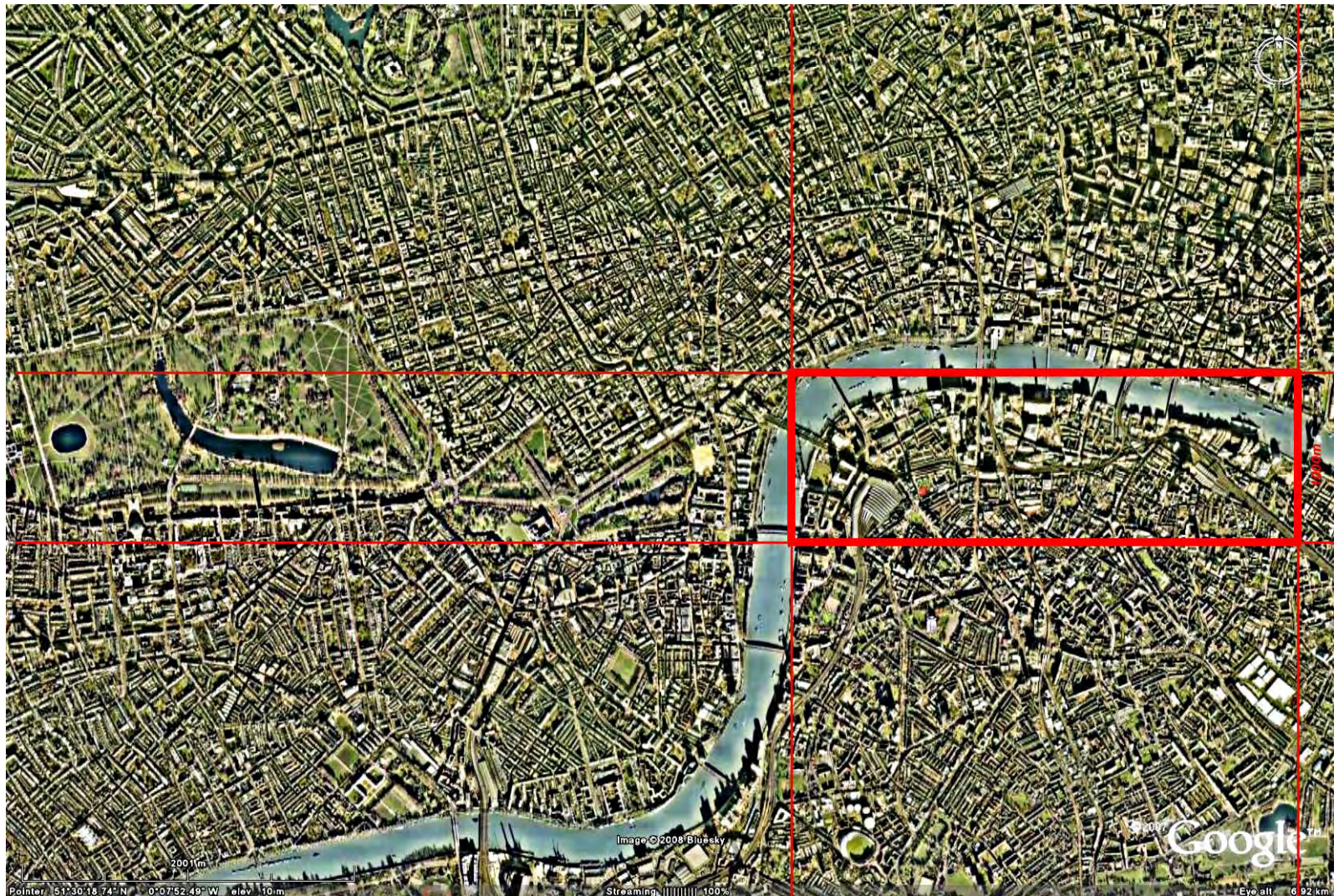
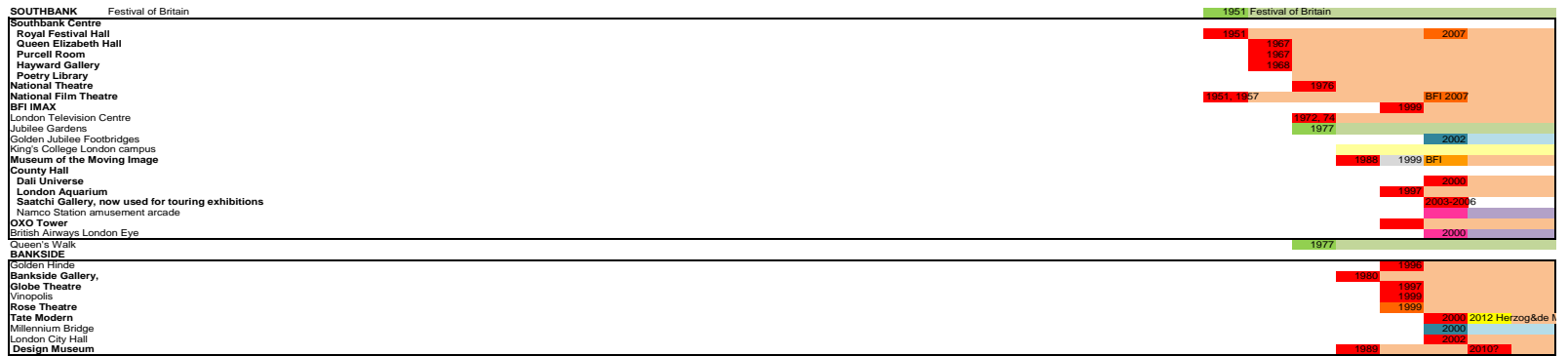
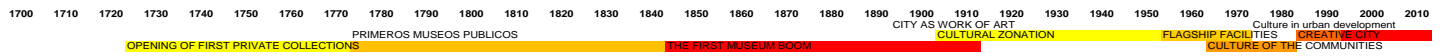
²⁴⁴ Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 235

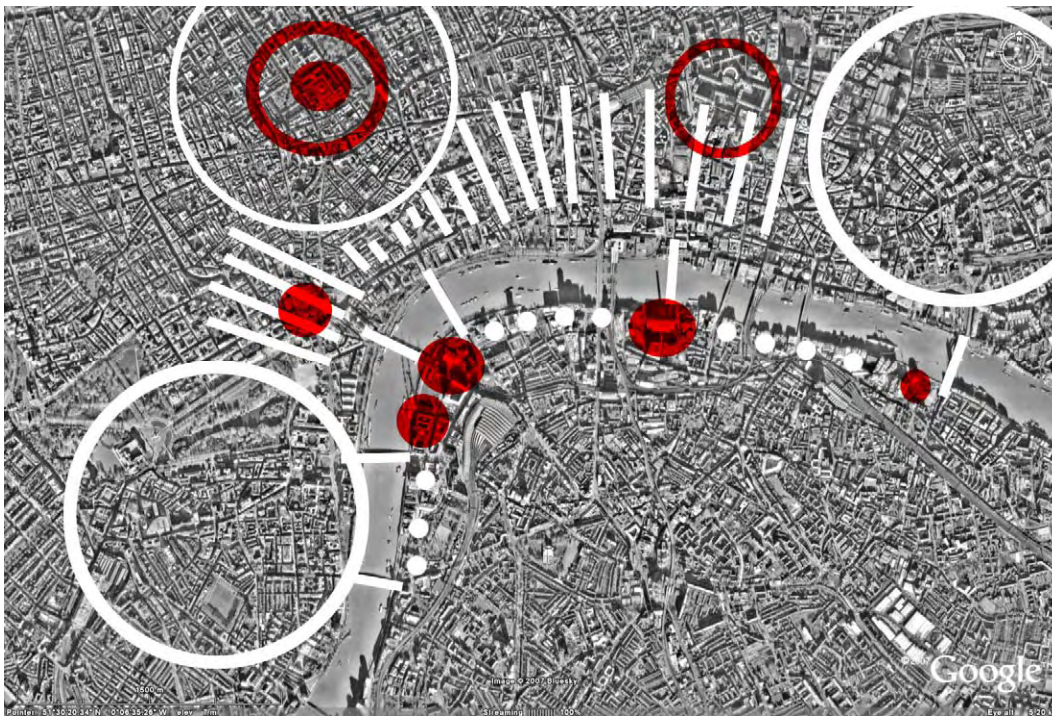
²⁴⁵ *Ibid.*



Londres: Southbank/Bankside

La primera regeneración cultural





En el río, en el centro

El río Támesis siempre ha sido una parte integral de la vida mercantil e industrial de Londres: Londres ha nacido y se ha desarrollado en su margen norte y su centro de gravedad todavía está en ese lado del río. Una amplia gama de edificios importantes e instalaciones culturales que se han construido al sur del río en las últimas décadas han acercado esta zona a los polos céntricos de Westminster, West End y City, considerándose poco a poco también como parte del Londres central y recuperando la importancia histórica del río como foco de su vida.

Nuevas rutas, nuevas centralidades

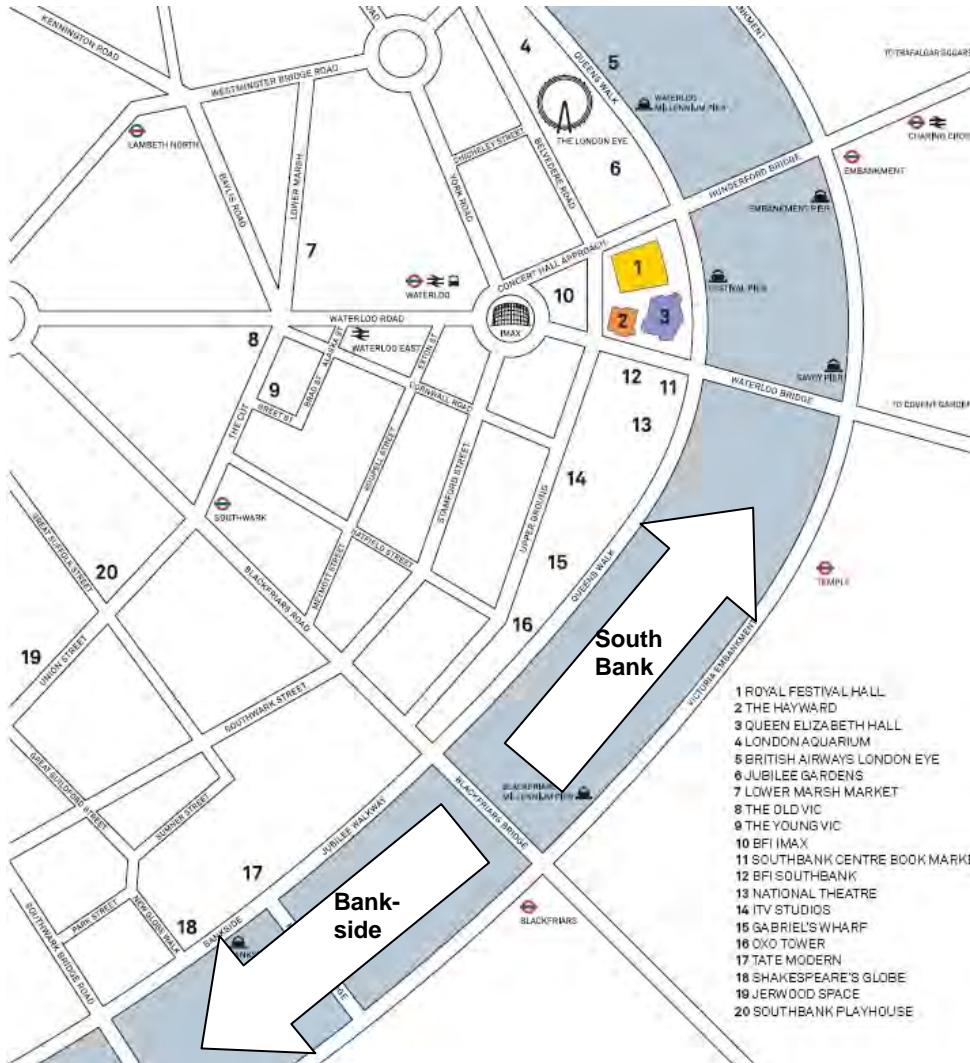
La margen sur del Támesis el Blackfriars Bridge la divide al South Bank en oeste y Bankside en este. Desde que finalmente se estableció la ruta peatonal - Queen's Walk - en casi todo lo largo del río, la división es cada vez más administrativa y menos funcional. **Su desarrollo reciente, acercamiento y fusión es un ejemplo excelente de formación de los complejos culturales, nuevas rutas urbanas, nuevas centralidades y del papel que los museos tienen en ello.**

Transformación – acumulación - fusión

La transformación de las zonas industriales anteriores en la South Bank ha empezado en los años 50 con la celebración del Festival of Britain y la construcción de los edificios para esta ocasión. Durante los años que siguieron se acumularon otros contenidos culturales y el Southbank Center hoy lo forman el Royal Festival Hall para los eventos musicales, la Hayward Gallery para el arte contemporáneo, la Poetry Library y el Queen Elizabeth Hall. Comparte el área también con el National Theatre, National Film Theatre, el BFI IMAX, y en una época lo compartía con el Museum of the Moving Image (MOMI), el cual era todo un éxito durante su corta vida.

A su lado este está el área colindante de Bankside, el hogar de la galería Tate Modern y de la réplica del Globe Theatre de Shakespeare, pero también del Borough Market y del nuevo London City Hall al lado del famoso London Bridge. El éxito del Tate Modern, inaugurado en 2000, ha coronado este desarrollo, uniendo South Bank y Bankside en una orilla en la cual más de 20 instituciones de cultura y ocio, del London Eye (2000) hasta el Design Museum, se han alineado a lo largo del río Támesis del Westminster al Tower Bridge.





South Bank

- Southbank Centre:
 - Royal Festival Hall 1951
 - Queen Elizabeth Hall 1967
 - Purcell Room 1967
 - Hayward Gallery 1968
 - Poetry Library
 - National Theatre 1976
 - National Film Theater
 - BFI IMAX
 - (Museum of the Moving Image)
- King's College London campus
- London Television Centre
- Jubilee Gardens 1977
- OXO Tower 1996:
 - Talleres/tiendas de diseño contemporáneo
 - the.gallery@oxo
 - Museum Of 1998-2001
- County Hall:
 - Dalí Universe 2000
 - London Aquarium
 - Saatchi Gallery 2003- 2006, now used for touring exhibitions
 - Namco Station amusement arcade
 - British Airways London Eye 2000

Bankside

- Golden Hinde replica at St Mary Overie Dock since 1996
- Bankside Gallery
- Shakespeare's Globe Theatre 1997
- Vinopolis 1999
- The Rose Theatre archeological site (reopened 1999)
- Tate Modern 2000, 2012
- Millennium Bridge 2000
- Design Museum 2010?y
- London City Hall > More London Masterplan
- Unicorn Children's Theater
- Scoop open amphitheater
- Blackfriars Bridge
- Borough Market
- Cannon Street Railway Bridge
- The Clink Museum
- London Bridge
- Soutwark Bridge
- Southwark Cathedral
- Fashion and Textile Museum
- Jerwood Soace Arts Center





South Bank: Southbank Centre

La primera renovación urbana a través de cultura en la época moderna ha sucedido en Londres en 1951 bajo los auspicios de la exposición icónica del Festival of Britain. Después de años de guerra, bombardeos y racionamiento, esto ha sido una celebración de logros y avances de la sociedad británica de postguerra, de su nueva tecnología, arte y diseño que ha atraído 8,5 millones de visitantes.

Festival of Britain

El festival se ha organizado justamente enfrente del Parlamento británico y de Westminster, en otro lado del río, en la zona de depósitos e industrias abandonadas, entre los puentes de Waterloo y de Hungerford y cerca de la estación de Waterloo. Al lado de los edificios temporales del festival, como un puente peatonal para mejor acceso o la torre Skylon que se convirtió en su símbolo, fue realizado también el edificio del **Royal Festival Hall**, substituyendo al Queen's Hall, bombardeado en 1941, para normalizar la vida cultural londinense.

Los 60/70

Después de la clausura del festival se desmontaron tanto los pabellones como el puente que ligaba el sitio con la ribera norte y la proximidad al centro ha sido olvidada hasta los finales de los 60, cuando junto al Royal Festival Hall se construyeron el **Queen Elizabeth Hall**, **Purcell Room** y la **Galería Hayward**, concluyendo lo que hoy se llama **Southbank Center**. Siguieron el **National Theatre** (y su veraniego teatro en la calle) y el **National Film Theatre**. A estas instituciones dedicadas al cine y teatro se unieron varias televisiones en el **London Television Center (London/ITV Studios)**, igual que un campus de **King's College London**.

El fracaso

El sistema de separación vertical del tráfico motorizado y peatonal resultó en una laberíntica y confusa configuración en varios niveles, causando el fracaso urbanístico del conjunto, para el cual se proponía incluso la demolición. Los edificios ensimismados no comunicaban ni entre sí ni con la orilla de Tâmesis, y aún menos con el público de paso.²⁴⁶



²⁴⁶ Senatsverwaltung für Stadtentwicklung: „Städtebauliche Projekte/Kulturforum: South Bank Center London“, <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planer/ /staedtebau-projekte/kulturforum/de/international/london/ /index.shtml> (Consulta: 21/08/2009)

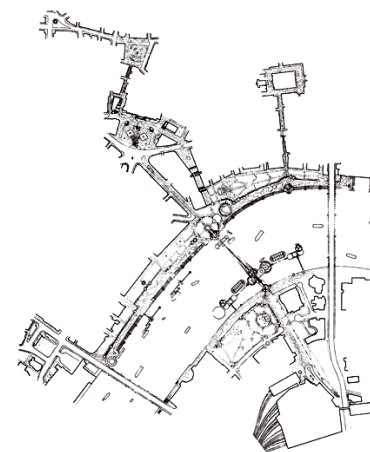


La regeneración

Desde los años 80 empieza a reconocerse su **calidad del lugar**, con los performances y eventos más allá de la seguridad de auditorios y de galerías²⁴⁷. Después del rechazo de los planos para desarrollo comercial de los 70 y 80, la renovación de la Oxo Tower, con sus ateliers y tiendas del diseño contemporáneo, restaurantes, cafés y galerías de arte, y la construcción de otras áreas residenciales de uso mezclado y de los espacios abiertos han impulsado la regeneración de Southbank.

La integración: Recorridos y cubiertas

Intentando devolver la vida cívica al South Bank Centre y la ribera sur del Támesis como espacio público de Londres más importante y más abandonado, en el concurso de 1994 Richard Rogers en su proyecto no realizado analiza las posibilidades de extender el West End a otro lado del río acentuando las rutas entre las plazas e instalaciones culturales, conectando la Leicester y Trafalgar Square, la National Gallery²⁴⁸ y National Portrait Gallery, Covent Garden Opera, Sommerset House y, a través de ellos, el British Museum con el "Palacio de cristal" que en el mismo espíritu de integración y visibilidad propone para el South Bank Centre, uniendo sus elementos con una gran ola acristalada.²⁴⁹



²⁴⁷ en el ambicioso programa del foyer abierto del Greater London Council de 1983.

²⁴⁸ el tema deriva de su proyecto para la ampliación de la National Gallery, 1982

²⁴⁹ Richard Rogers Partnership: "Tate Bankside Masterplan", memoria del proyecto, Londres, 2000, <http://www.richardrogers.co.uk/render.aspx?siteID=1&navIDs=1,4,22,543> (Consulta: 31/05/2009)

Celebraciones y espacios públicos

El sitio de la Dome of Discovery y la adyacente Sylon Tower, dos símbolos del Festival of Britain, fue convertido en los **Jubilee Gardens** en el Támesis en el gran programa urbanístico de celebración del Jubileo de plata de la Reina Elisabeth II en 1977, cuando se crea también el **Jubilee Walkway** como base para el futuro Thames Path, la ruta peatonal desde el London Eye hasta la Tower of London que une la orilla cultural.

La celebración del Segundo milenio trajo a South Bank nuevos símbolos e instituciones culturales ligados por el espacio de los Jubilee Gardens - la gran noria panorámica **British Airways London Eye**,²⁵⁰ el **BFI IMAX** y la transformación de la vieja **County Hall** en un contenedor de espacios expositivos y de ocio que incluye el Acuario de Londres, el Dalí Universe, etc. Atravesando el río en su punto más frecuentado²⁵¹, con el Palacio de Westminster los conectan las **Golden Jubilee Footbridges** a lo largo del Hungerford Railway Bridge, abiertas oficialmente en 2003 para el Jubileo de oro de la Reina, y hacen el pivote de la regeneración continua de la orilla sur y su nexa con los museos de Trafalgar Square y del West End.

Los zócalos vivos

A la vez se desarrolla el masterplan para el desarrollo reciente (2004-07) del "South Bank's bizarre multi-level concrete labyrinth",²⁵² en el cual el National Film Theater crece en BFI Southbank, incorporando los espacios del Museum of the Moving Image, y el Royal Festival Hall recupera su gloria moderna. La **esencia de la transformación yace en la regeneración de sus espacios públicos**: en la simplificación de los accesos peatonales²⁵³, ahora más directos y agradables, y la creación de tres nuevos espacios públicos²⁵⁴ alrededor del reacondicionado y ampliado Royal Festival Hall – del **Southbank Centre Square** que se abre hacia Belvedere Road y de **Festival Terrace** y **Festival Riverside**, a través de los cuales se destaca la ubicación extraordinaria del ensamble al lado del Támesis. En el lugar de los previamente inaccesibles carriles de servicio y niveles inferiores del Royal Festival Hall, del Queen Elizabeth Hall, del Hayward y del nuevo edificio administrativo, tiendas, restaurantes y cafés²⁵⁵ definen las frentes del Southbank Centre Square y de las terrazas sobre el río animando nuevas rutas peatonales entre Waterloo y el río, mientras un concepto extenso de iluminación eleva la calidad visual del área de noche.

El eje Trafalgar - Southbank

Con el **rediseño completo de los Jubilee Gardens** por WEST8, anunciado en 2007, se acentúa este nudo "intercambiador" entre diferentes instituciones, direcciones y flujos, adaptándose a sus nuevas funciones y significados y a los requisitos nuevos de la vida urbana en este ciclo de la reanimación de la orilla meridional del Támesis. Subrayando el eje transversal, Geuze y van Eyck crean una Trafalgar Square verde²⁵⁶, un paisaje identitario y lugar romántico de encuentros humanos y con la naturaleza en medio de los flujos culturales, públicos, de tráfico, informaciones y del río mismo.

²⁵⁰ concebida como una parte de gran celebración de nuevo milenio, la noria de British Airways ha quitado el protagonismo a la Millenium Dome y se ha transformado en una de diez mayores atracciones turísticas de Londres, junto con la Tate Modern.

²⁵¹ El análisis muestra que el puente será utilizado por aproximadamente siete millones de personas por año.

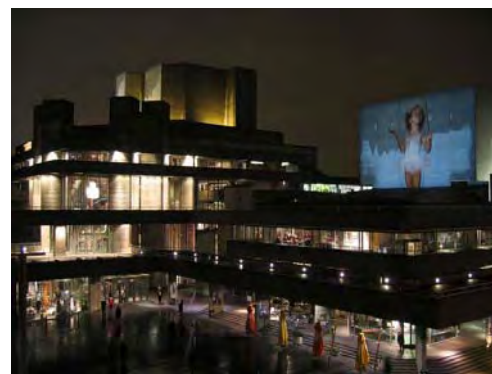
²⁵² El master plan de Rick Mather Architects, 2000

²⁵³ Removiendo los accesos de servicio al sur del viaducto de acceso del Hungerford Bridge y al este del Hayward

²⁵⁴ Proyecto paisajístico de Gross Max

²⁵⁵ como parte de un nuevo modelo empresarial, el cual diversificaría los réditos del Southbank Centre aumentando su capacidad para financiar propias producciones artísticas, de un lado, o como una vulgarización de este centro de importancia nacional de otro; proyecto de Allies and Morrison

²⁵⁶ Jourden, John: "Eight is Enough, Entrevista con Jerry van Eyck de WEST8", *Architect*, Jan 17, 2007. http://www.architect.com/features/article.php?id=50580_0_23_0_M (Consulta: 21/08/2009)





Bankside: Tate Gallery of Modern Art

París, Londres y Nueva York son tres ciudades con las mejores colecciones de la historia de arte y civilización, en el Louvre, British Museum y Metropolitan Museum respectivamente. Con la inauguración de Tate Modern en 2000 y su enorme éxito que la ha convertido en el museo de arte moderno más visitado del mundo, más que el Beaubourg y el MoMA, Londres se ha unido a estas dos ciudades también como centro del arte contemporáneo.

En la constelación de las circunstancias favorables, desde la nueva valoración de la sociedad tradicionalista para el arte contemporáneo, despertada desde el principio de los 90 gracias a los Young British Artists como Damien Hirst y Tracey Emin, las habilidades en marketing y la pasión coleccionista de Charles Saatchi y la controvertida Turner Prize de la Tate Gallery; la necesidad de redefinición urbanística de Londres, iniciada por la regeneración de Chelsey y el desarrollo continuo del Thames Corridor que empieza con los Docklands y el Canary Warf, y la disponibilidad del edificio de Southbank Power Station, Tate Modern ha tenido un timing perfecto, convirtiéndose en un fenómeno social, económico, urbano, e incluso artístico, envolviendo nuevo arte en respetabilidad.²⁵⁷

A finales de los 80 ya estaba claro que la Tate Colección era demasiado grande para el edificio original de la Tate Gallery en Millbank. Se decidió dividirla creando los museos satélites, mientras lo que desde entonces se llamará Tate Britain volvería a su función exclusiva de exposición del arte británico²⁵⁸. La central eléctrica redundante de Bankside se mostró como respuesta ideal a la búsqueda del nuevo lugar para el primer museo en Londres dedicado al arte moderno: “un edificio de tamaño enorme, de gran distinción arquitectónica, exquisitamente localizado enfrente de la catedral del San Pablo y en un área fascinante e histórica, aunque descuidada, al lado del reconstruido Globe Theater”.²⁵⁹



²⁵⁷ Riding, Alan: “Can England's Most Artful Power Plant Turn Up the Juice?” New York: *The New York Times*, June 12, 2005, Arts & Design section, http://www.nytimes.com/2005/06/12/arts/design/12ridi.html?_r=2&sq=&oref=slogin&scp=15&pagewanted=print (Consulta: 22/08/2009)

²⁵⁸ La dividida colección Tate se reconcilia en 2003 estableciendo un servicio de lanzadera de agua entre las dos galerías, cuya decoración se inspira en las pinturas de Damien Hirst.

²⁵⁹ Tate Online: “Tate Modern. History overview”. <http://www.tate.org.uk/modern/building/history.htm> (Consulta: 23/10/2006)

Desde la catedral de energía hasta la catedral de cool

Bankside Power Station²⁶⁰ causaba opiniones dispares de los críticos, para unos el reflejo de “la indiferencia de Londres de postguerra a su apariencia”²⁶¹ y un hogar inverosímil para un museo importante, para otros “un nuevo tipo de catedral, catedral de pura energía”. El inevitable cambio tecnológico dejó gradualmente la central eléctrica y sus alrededores obsoletos y Bankside pronto se convirtió apenas en otra área ocultada, cortada de las corrientes principales de la ciudad.

El contexto en el cual se encontraba era un arquetipo de Londres, “medieval, caótico, brutal, con la mezcla espacial del detrimento y de una regeneración latente típica para esta ciudad”²⁶². Como lo preveía Koolhaas, nuevas conexiones infraestructurales y edificios prestigiosos aumentaron el valor estratégico de la mezcla de ruinas, lugares históricos y nuevas estructuras de Bankside astronómicamente, creando una de las diez mayores atracciones de la ciudad y una nueva ruta peatonal.

Tate y espacio público

El proyecto para la Tate Galería de Arte Moderno de Herzog y de Meuron se basaba en

“tres cuestiones arquitectónicas y urbanas: **el solar, el edificio y los espacios de exposición**. El edificio necesita ser ubicado en su contexto urbano, con **particular atención a los espacios públicos** y a la posibilidad de destinar espacios para **la exposición de esculturas**; por tanto, **el proyecto contempla la creación de un gran espacio público a orillas del Támesis y frente a la Catedral de San Pablo, conectado con los paseos que recorren la orilla del Támesis y con un nuevo puente peatonal que se construirá sobre el río.**

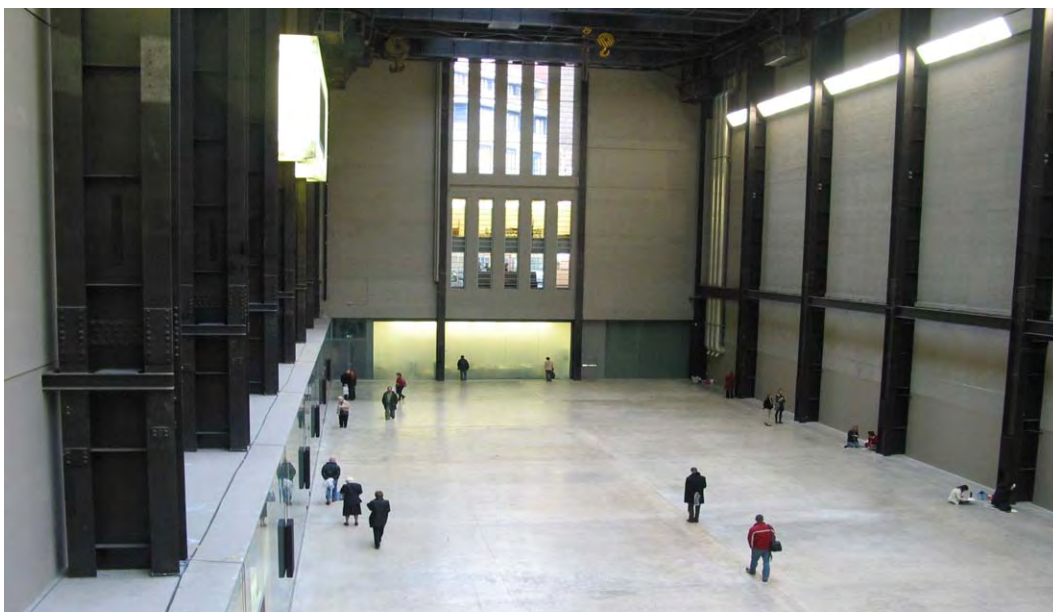
(...) **La Sala de Turbinas, con su singular aspecto industrial, se transformará en uno de los espacios públicos cubiertos más impresionantes de Londres.**²⁶³

“**El área situada al sur del solar se está transformando en una animada plaza pública, con tiendas y pabellones, que ligará las actividades del nuevo Museo con las que se desarrollan en el barrio.**”²⁶⁴

La Turbine Hall, su espacio más emblemático, criticada como cavernosa, teatral, de dimensiones exageradas²⁶⁵ y en desproporción con los espacios expositivos, se ha confirmado como el mayor éxito, convirtiéndose, gracias tanto a la entrada gratuita como a las instalaciones temporales de enorme escala, en un verdadero espacio público, implicando a los visitantes en la participación en el arte.

Nuevas plazas londinenses: La interiorización de la ciudad

Gracias a sus dos museos ahora más importantes, el British Museo y su patio interior, y a la Tate Modern y su sala de turbinas, en el año 2000 Londres se enriquece con dos nuevas plazas (semi)públicas cubiertas, especialmente bien recibidas debido al clima atlántico.

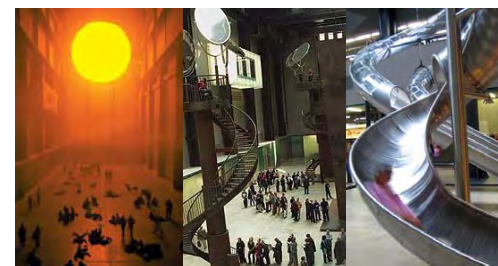


¿La madurez del museo-evento?

“Like Beaubourg before it, Tate Modern is a dramatic gesture. An instant landmark for tourists, it has also fueled gentrification of its run-down urban neighborhood. And like its predecessor it has an exceptional collection of modern art – though more from the second half of the century than the first. Where it departs radically from Beaubourg is in the seamless fit engineered between postwar art and postindustrial museum galleries.

Artistically, Serota is the anti-Krens. He opened Tate Modern with all 150,000-plus square feet of exhibition space devoted to the prodigious permanent collection. Although arguments can be had about specifics of the inaugural installation, they are arguments about art. While the Guggenheim chief knows that a spectacle will always draw a crowd, the Tate director appears to have found a spectacular way to draw the crowd to art. In our entertainment age, the Event Museum finally seems to have found its authentic voice.”

Knight, Christopher: “When the Museum Becomes an Event”, *The Los Angeles Times*, May 28, 2000, Entertainment section, <http://articles.latimes.com/2000/may/28/entertainment/ca-34852?pg=1> (Consulta: 26/01/2009)



Weather Project de Olafur Eliasson ha “transcendido los límites y transformado el Tate Modern en un espacio público, con 2,5 millones de personas que pasaron por esa instalación”, poniendo un completamente nuevo criterio en el arte.

²⁶⁰ construida en dos fases entre 1947 y 1962 por Sir Giles Gilbert Scott

²⁶¹ Riding, Alan: “A Symbol of Renewal in South London; The Tate Modern, Bright Star On the Thames’s Other Side”, *The New York Times*, May 1, 2000, section E, p. 1, New York edition

²⁶² Rem Koolhaas, *OMA Museum Book*, pg. 103

²⁶³ Herzog & Demeuron: “Museo Tate de Arte Moderno”, *El Croquis* 91 - *Two worlds*, pg. 36

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ “casi dos campos de fútbol de largo y de 12 plantas en altura”, Kimmelman, Michael: “Critic’s Notebook: A Temple of Modern Art and Spectacle”, *The New York Times*, May 10, 2000, section E, p. 1, New York edition

Clúster para el siglo XXI

Tate Modern es una obra en progreso. Iba modificando y mejorándose, “usando sus limitaciones a su ventaja y desarrollándose en un palacio popular que el mundo del arte también puede amar”²⁶⁶. Con un número establecido de 4 millones de visitantes por año, Tate Modern ahora es el símbolo más fuerte de la ascensión rápida de Londres como capital cultural²⁶⁷. El objetivo de su extensión por Herzog y de Meuron ya no es atraer más gente²⁶⁸, sino exponer nuevas obras y mejorar la intervención discreta y extremadamente exitosa, expresada en el exterior apenas en la llamada barra de luz, haciendo el museo comparable en tamaño²⁶⁹ y ambiciones arquitectónicas con el Centre Georges Pompidou en París y el Museum of Modern Art en Nueva York.

Marketing urbano: grandes eventos y arquitectura espectacular

Igual que Tate Modern fue abierto para la celebración del segundo milenio, la inauguración de su ampliación está planeada para la Olimpiada 2012, “cuando los ojos del mundo estarán en Londres”²⁷⁰, como acentúa su director Serota.

Que un edificio culturalmente tan significativo, dedicado al arte de nuestras épocas, no podía hacer una contribución igual de gran alcance a la arquitectura contemporánea fue considerado por algunos como la única mayor desventaja del proyecto.²⁷¹

Desde los primeros debates sobre el Tate en el clima bastante más reservado de los 90, cuando un proyecto más audaz parecería inconcebible, la resistencia pública a la arquitectura contemporánea se ha suavizado. Considerando que sería pura arrogancia que el anexo domine sobre Tate Modern, pero que también sería falsa modestia ocultarlo detrás del edificio existente, Herzog y de Meuron propusieron como prolongación de la barra de luz un zigurat de cristal, claramente visible del río y de San Pablo, para hacer la visita más memorable y abrirse al Hinterland en Southwark.²⁷² Alarmando con su coraje a los miembros de la Sociedad del siglo XX preocupados por el edificio original en el nuevo entorno, el proyecto se transformo en entretiem po en una forma escultural más pura y sostenible.

La promesa de regeneración

Lo que la Tate Modern ha cambiado también es la actitud conceptual: la regeneración ya no es efecto, sino el argumento principal para obtener la financiación.

Del Centro Georges Pompidou en París al museo Guggenheim de Bilbao en España, los ejemplos de los museos que promueven la renovación urbana son abundantes. Pero para el Tate este ángulo se probó como una herramienta útil de marketing para obtener medios necesarios para convertir la central eléctrica abandonada - un museo que promete ventajas económicas y sociales a la ciudad es una venta más fácil que el arte por el motivo del arte.²⁷³

Integración: El eje Norte-Sur

La retórica era que la nueva Tate no iba a dar la espalda a su parte posterior en el Hinterland de Southwark. La realidad es que todavía funciona como una clase de accesorio del banco norte, **con el Puente del milenio como la parte dominante de su éxito**. La mayoría de los visitantes todavía vienen del norte y del oeste. La extensión se coloca en el extremo oeste de la Sala de turbinas para hacer una nueva puerta en su lado sur. Será emparejada por un segundo edificio nuevo en el extremo del este para contener el Museo de diseño ampliado.²⁷⁴

Desde el Ojo de Londres hasta el Museo de diseño²⁷⁵ el Támesis fluye como el eje de la vida cultural. El eje este-oeste. El anexo de Tate Modern y una entrada meridional prolongan la transversal norte-sur²⁷⁶ a través del edificio, creando una caminata peatonal desde el City y la Catedral de San Pablo a través del Puente del milenio y la Turbine Hall al sur a Southwark y Elephant and Castle.²⁷⁷

²⁶⁶ Smith, Roberta: “Tate Modern’s Rightness versus MoMA’s Wrongs”, *The New York Times*, November 1, 2006, Art section, http://www.nytimes.com/2006/11/01/arts/design/01tate.html?_r=1&sq=&scp=4&pagewanted=all (Cons.: 15/01/2008)

²⁶⁷ Alberge, Dalya: “Tate Modern’s chaotic pyramid”, *Times Online*, July 26, 2006, Arts and Entertainment section, http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/article692666.ece (Consulta: 22/08/2009)

²⁶⁸ Sudjic, Deyan: “Extension for the house that Jacques - and Pierre - built”, London: *The Observer*, Sunday July 30, 2006, Arts section, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2006/jul/30/architecture/print> (Consulta: 09/10/2007)

²⁶⁹ Riding, Alan: “Tate Modern Announces Plans for an Annex”, *The New York Times*, July 26, 2006, Art & Design section, http://www.nytimes.com/2006/07/26/arts/design/26tate.html?_r=1&oref=slogin (Consulta: 15/01/2008)

²⁷⁰ Según su director, Sir Nicholas Serota, en Alberge: “Tate Modern’s chaotic pyramid”, 2006

²⁷¹ Sudjic: “Extension for the house”, 2006

²⁷² Ibid.

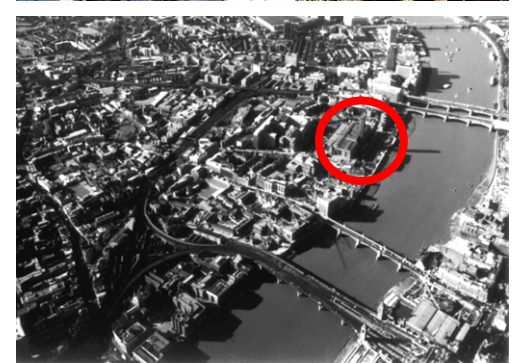
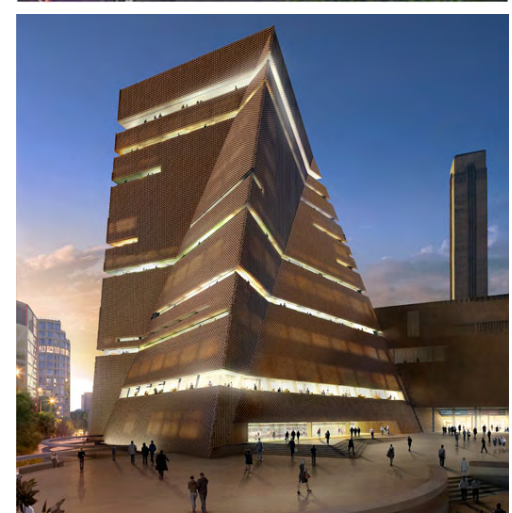
²⁷³ Riding: “Symbol of Renewal”, 2000

²⁷⁴ Sudjic: “Extension for the house”, 2006

²⁷⁵ Su nueva ubicación, en lugar de estar al lado de Tate, ahora se planea en la Commonwealth Institute, cerca del clúster de museos en South Kensington, donde completará la narrativa sobre las artes aplicadas del Victoria&Albert’s Museum.

²⁷⁶ Riding: “Tate Modern Announces Plans for an Annex”, 2006

²⁷⁷ Alberge: “Tate Modern’s chaotic pyramid”, 2006

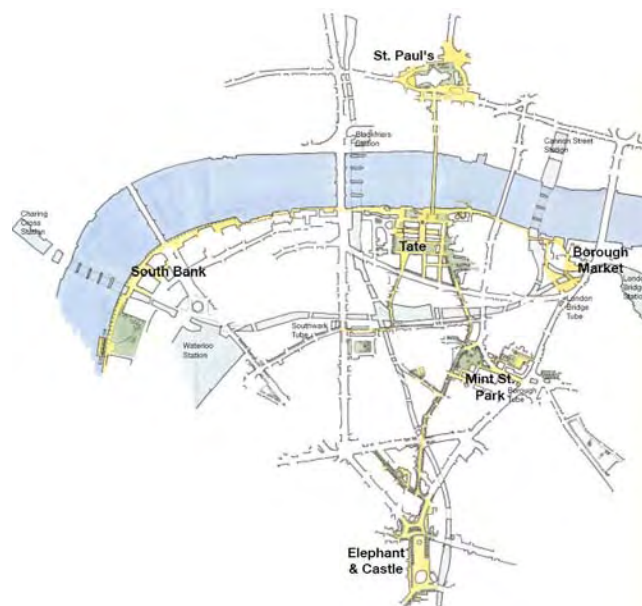


Curiosamente, nadie menciona el Barbican Centre²⁷⁸ y el London Museum como otro – e importante – extremo de este eje cultural. Tampoco que en la realidad el existente tejido urbano pone sus limitaciones y que los edificios y los raíles ferroviarios entre el futuro clúster y Southwark forman una fuerte barrera física y visual. La primera solución se buscó en dos accesos laterales y en nuevas señales: Las farolas entre Southwark Tube Station y la galería están pintadas naranja para mostrar a los visitantes el camino. Ahora el acceso sureste se planea como un recorrido más agradable que juntaría no solamente varios espacios públicos y ajardinados, sino formaría un eje de cultura y educación enlazando el clúster cultural con la zona universitaria²⁷⁹.

La transformación continúa

De esta manera la transformación continua, corrigiendo los menoscabos de la primera fase y abriendo expectativas para la creación de un nuevo clúster de museos, que reforzaría aún más este punto más potente y activo de la Rive Gauche londinense, mejorando las relaciones con el barrio.

Con el comienzo del nuevo siglo, empezó la búsqueda del nuevo modelo de museo, en la retórica de sus directores, en las investigaciones de los proyectistas, en nuevos libros y en las exposiciones arquitectónicas. Pero, está claro, esta búsqueda va más allá del museo particular. Sr. Serota espera la creación del nuevo edificio emblemático como parte del Tate, como museo del siglo XXI, – y de uno de los más emocionantes nuevos barrios de museos en Europa, como “símbolo de Bretaña creativa”²⁸⁰ y clúster para el siglo XXI.



El eje Este-Oeste: La mezcla urbana

Londres es una ciudad grande, sus límites mentales llegan a Jamaica y Karachi, pero su zona representativa y simbólica o, en otras palabras, turística, como suele ser, cubre solamente una pequeña parte de su enorme superficie. En la época del Festival of Britain el Támesis todavía era un río trabajador, por el cual navegaban barjas y clipper ships, y el terreno del evento fue rodeado por los almacenes e industria que impedían física y mentalmente cada idea de pasear más allá.



El proceso de regeneración de Southwark que disminuiría la presión a las tradicionales zonas de interés, como Westminster, manteniendo los visitantes, pero también los habitantes en Londres, ha incluido no solamente los nuevos nudos culturales y administrativos y nuevas conexiones peatonales, sino también la Jubilee Line con la cual se integró mejor en la red de transporte público, la renovación y nuevo uso mezclado de los antiguos almacenes (Hay's Galleria) y el nuevo barrio More London de Norman Foster que trajo la vida cotidiana a la ruta cultural y turística en el tramo entre la Tate Modern, el Globe Theatre y Southwark Cathedral y HMS Belfast y el Design Museum.



La financiación de la regeneración

“Por el papel prometido del museo en el desarrollo urbano, la London Development Agency fue la primera para invertir - 12.7 millones de dólares - en la expansión.”

Riding: “Tate Modern Announces Plans for an Annex”, 2006

“And because Tate Modern is now the strongest symbol of London's rapid emergence as a cultural capital, it could become a good candidate to receive more lottery funds.”

Alberge: “Tate Modern's chaotic pyramid”, 2006,

²⁷⁸ Proyectado por Chamberlin, Powell & Bon en estilo brutalista y construido en 1982 junto a la St. Paul's Cathedral.

²⁷⁹ Tate Bankside Masterplan, Richard Rogers Partnership, 2000

²⁸⁰ Alberge: “Tate Modern's chaotic pyramid”, 2006

Clúster de museos en los 60: Renovación urbana e instalaciones emblemáticas

Museo – icono de la arquitectura moderna

La polarización política de los 60 se refleja inevitablemente en el campo cultural. Mientras el socialismo promueve la cultura de masas, su comprensión en el mundo capitalista todavía sigue limitada al significado elitista. Sin embargo, en los dos lados la inclusión ocasional de las instituciones culturales en los esquemas de renovación urbana se percibe como secundaria para el principal desarrollo – de industria, negocio y vivienda.²⁸¹

Nuevo paradigma – museo como espacio neutral

El desarrollo de la sintaxis moderna libera el espacio expositivo tradicional, compacto y compartimentado²⁸². Uno de los paradigmas de la arquitectura moderna - la nave industrial – se traduce en un nuevo concepto del museo, materializando en la “disolución de la caja” la ideología de flexibilidad, transparencia y neutralidad prevalente en los 60 y 70 en sus amplias plataformas, paredes blancas y luz difusa que garantizan la autonomía de la obra de arte.²⁸³

La **Neue Nationalgalerie** de Mies van der Rohe (construida tardíamente entre los años 1962 y 1968) en el Kulturforum con su arquitectura transparente y espacio neutral se establece como nuevo modelo de museo, a la vez fiel a la clásica austeridad schinkeliana y radicalmente moderno, convirtiéndose en uno de los iconos en la sucesión, desde el Guggenheim en Nueva York de los 50 (1959) hasta el Guggenheim en Bilbao de los 90 (1997).

En América del Sur, el **Museo de Arte de São Paulo – MASP** de Lina Bo Bardi (1957–68), con su estructura acristalada larga 70 metros, suspendida de dos longitudinales marcos de hormigón pretensado²⁸⁴, libera debajo de su inmenso ininterrumpido espacio expositivo neutral y universal uno de los lugares públicos más populares de la ciudad, llamado el Belvedere debido a la vista a São Paulo.

Clústeres de museos– manifiestos del urbanismo moderno

Cada uno de estos **iconos de la modernidad, de su ideología y estética**, desarrolla una importante relación con el espacio público. La ruptura radical con el tradicionalismo academicista transforma no sólo la espacialidad, los objetivos y la misión del museo, sino que le da un nuevo sentido en la urbe.²⁸⁵ El zoning urbano, el corazón de la ciudad, la idea de la ciudad moderna discontinua de edificios libres en espacio libre ganan en los años 60 algunos de sus mejores epígonos en los conjuntos de museos: las ideas del colectivismo florecen en el mundo de bienestar estatal, sea llamado capitalismo o socialismo.

Berlín: **Kulturforum**

El Kulturforum, la respuesta de los suburbios de Berlín Occidental a las destrucciones de la guerra y a la pérdida de las instituciones culturales que se quedaron de otro lado del Muro, del Museumsinsel especialmente, epitomiza el urbanismo moderno como expresión física de las ideas democráticas de su régimen.

Belgrado: **Parque de amistad**

El **Museo del arte contemporáneo** en Belgrado (1960-65), con su geometría abstracta en el entorno contemplativo del parque en la desembocadura del Sava en el Danubio, dentro de un clúster de museos nunca acabado en la sombra del rascacielos del ex Comité central del Partido comunista, del mismo modo manifiesta la orientación progresista del socialismo atípico de la entonces jefatura estatal yugoslava.



²⁸¹ Strom, Elizabeth: “Converting Pork into Porcelain. Cultural Institutions and Downtown Development”, *Urban Affairs Review*, Vol. 38, 2002, pp. 3-21

²⁸² Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, pp. 182, 188, 205

²⁸³ Davidts, Wouter: “Robbrecht en Daem en het Museum Boijmans van Beuningen. Architecturale interventies opdat de dingen elkaar kunnen overlappen / Robbrecht en Daem and the Museum Boijmans van Beuningen. Architectural interventions so that things may overlap”, Antwerp, March 25, 2003; en: *Maandberichten Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam*, Rotterdam 2003, pp. 2-7.

²⁸⁴ Con su uso de hormigón y la búsqueda del espacio universal, recuerda a su inacabado Museo en la costa (1951) en São Paulo.

²⁸⁵ Barrios Nogueira: “Caracas: Ciudad Moderna y Museo”, 2005, p. 23

Lisboa: **Gulbenkian**

Las grandes instalaciones de la **Fundación Calouste Gulbenkian** en Lisboa²⁸⁶ abarcan la sede de la Fundación, el Museo Calouste Gulbenkian, la Biblioteca de arte y el Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão y forman uno de los tres pronunciados focos museísticos de Lisboa. Gulbenkian refleja en sus puras líneas las más altas aspiraciones de la arquitectura portuguesa de los años 60, reflejando en ellas “las características esenciales de Calouste Gulbenkian mismo: su espiritualidad concentrada, fuerza creativa y simplicidad de la vida”. Materializa las ideas sobre la unión de arte y naturaleza, que se encuentran en sus jardines y en la interpenetración de espacios interiores y exteriores. Igual que su edificio ha sido el referente de la arquitectura de museos portuguesa, sus museos siguen siendo el principal centro de la cultura lisboeta.

Iconos culturales como clústeres

Los museos no fueron, claro, las únicas instituciones culturales con la tendencia de clusterización y monumentalización. Los mayores iconos en otros dominios de cultura, contemplados desde la posición urbanística, como partes de las aglomeraciones museísticas y los clústeres por sí, también se subordinan a **la fuerza de gravitación cultural y el imperativo de lugar**.

Nueva York: **Lincoln Centre for the Performing Arts**

Treinta años después de que el esquema famoso neoyorquino de Rockefeller Center prefigurará nuevas posibilidades del desarrollo cultural, los fondos financieros e iniciativa de los Rockefeller se unen con Metropolitan Opera, New York Philharmonic, Julliard School for Dance y Fordham University y en colaboración con Robert Moses de la New York Port Authority y el arquitecto Wallace Harrison, autor del Rockefeller Center, crean otro icono de Nueva York, el **Lincoln Centre for the Performing Arts**. Anunciados como “el proyecto artístico más audaz y emocionante intentado en los Estados Unidos”²⁸⁷, entre 1962 y 1966 se construyen sus tres edificios principales: **Avery Fisher Hall, State Theatre y Metropolitan Opera House**, inspirando con su éxito duradero la creación de nuevas coaliciones entre artes, patrocinio corporativo y promotores inmobiliarios que posibilitaron a través de los años 60 una construcción extensa de grandes instalaciones culturales en los EE.UU.

Sídney: **Sydney Opera House**

A lo largo de los 60 se construye uno de los mayores iconos arquitectónicos, la Opera de Sídney de Jørn Utzon, acabada apenas en 1973. La Opera creó la imagen más reconocible de Australia, innovando la arquitectura con su múltiple simbolismo, geometría compleja y avances técnicos. Pero no solamente su arquitectura es extraordinaria. Extraordinarios son también su contenido, ubicación y legado que deja al urbanismo y a la teoría del clúster cultural.

Su volumetría revela solo hasta un cierto punto numerosas funciones culturales de este complejo de artes, el cual sirve a la Opera Australia, el Australian Ballet, la Sydney Theatre Company y la Sydney Symphony. Ubicada en Bennelong Point, el punto más destacado en el puerto de Sídney, la Opera es el final espectacular del eje histórico de Macquarie Street, a lo largo de la cual se alinean las principales instituciones culturales - los Royal Botanical Gardens, el Sydney Conservatorium of Music, la State Library of New South Wales, la Art Gallery of New South Wales, el Hyde Park Barracks Museum, el Australian Museum – y políticas - Government House y Parliament House - en un sistema de parques que incluye el Botánico, el Domain y Hyde Park. Bajando este gran clúster al agua, el complejo de la Opera anuncia la oleada de proyectos culturales que inundó los waterfronts del mundo en los 80 y 90. En Sídney con su atractivo contribuye a la regeneración del puerto que continuará con el Museum of Contemporary Arts (1991) en el histórico barrio portuario Rocks, ligando la Opera con el antiguo Sydney Observatory y la nueva escena de la Sydney Theatre Company en los muelles.



²⁸⁶ abiertas en 1969, según diseño de Ruy Athouguia, Pedro Cid y Alberto Pessoa

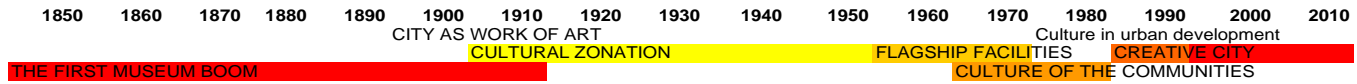
²⁸⁷ En el New York Times, 1956, como se cita en Schwartz, Joel: *The New York Approach. Robert Moses, Urban Liberals, and Redevelopment of the Inner City*, Ohio State University Press, Columbus, 1993, p. 281



Berlín: Kulturforum

La Kulturband y la Guerra fría

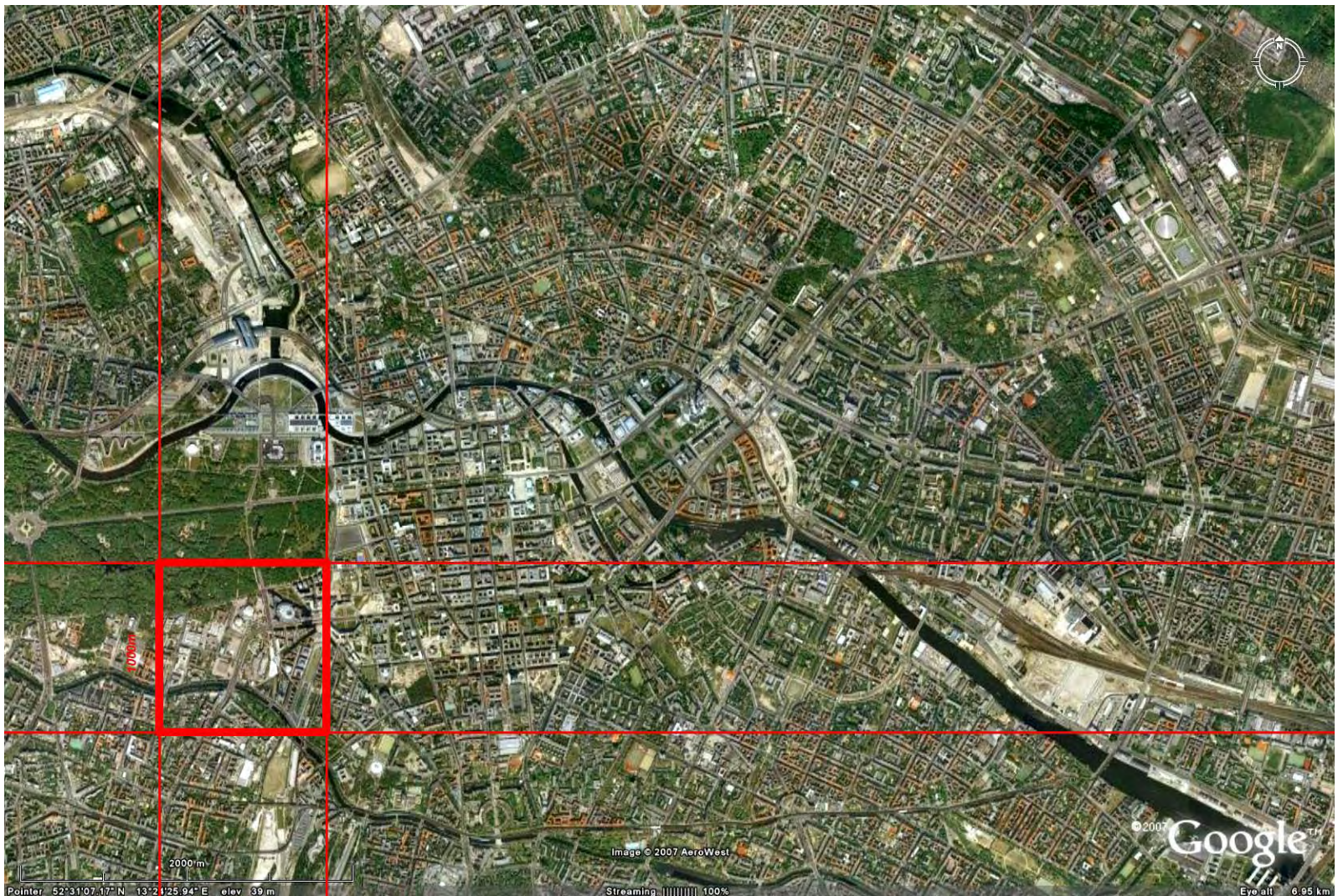
La reunificación de Berlín ha causado la necesidad de redefinir sus centralidades. La reorganización de los sistemas de museos y de espacios públicos ha iniciado las consideraciones urbanísticas sobre el Kulturforum. Este importante documento político-cultural sobre una ciudad dividida y su historia dolorosa sigue siendo un problema muy delicado en el desarrollo del centro de la ciudad.



KULTURFORUM

Neue Nationalgalerie
 Gemäldegalerie
 Kupferstichkabinett
 Kunstgewerbemuseum
 Musikinstrumenten-Museum
 Philharmonie
 Kammermusiksaal
 Staatsbibliothek zu Berlin

1965-1968, Mies van der Rohe
 1998, Heinz Hilmer&Christoph Sattler
 1978, Rolf Gutbrod
 1984, Edgar Wisniewski
 1960-1963, Hans Scharoun
 Hans Scharoun, Edgar Wisniewski
 1967-1976, Hans Scharoun



Del sueño con Alemania hasta la tabula rasa

En el lugar de la zona residencial afluente – Barrio de millonarios - entre las masas verdes del Tiergarten y el Landwehrkanal, hace 70 años (1937–42) Speer²⁸⁸ planeaba una serie de plazas clásicas y monumentales en el eje Norte-Sur de la nueva capital del mundo, Alemania de Hitler.²⁸⁹ Después de los bombardeos, tanques y la división de la ciudad, esta zona entra en el periodo de postguerra prácticamente como tabula rasa, en la cual Berlín Occidental tendrá que escribir su idea de la ciudad moderna.

Postwar Berlin: marketing estatal e ideológico

El concurso “Hauptstadt Berlin” („Berlín capital“) de 1957/58 designa la parte Oeste del Tiergartenviertel como un barrio diplomático, y la parte Este como un nuevo centro de cultura. Esperando todavía una pronta unificación, Hans Scharoun – el expresionista de la Cadena de vidrio promovido por los Soviéticos en el “arquitecto de la ciudad” en un breve periodo después de la guerra - propone que el nuevo Kulturforum con la Museumsinsel en el núcleo histórico forme una “geistiges Band der Kultur”²⁹⁰ en la dirección este-oeste como centro para una futura Berlín total, que mantendrá el carácter utópico hasta la caída del Muro en 1989.

La construcción de la Filarmónica, el primer edificio del futuro clúster imponente de museos, auditorios y bibliotecas, coincide con la construcción del Muro (1961-), en cuya sombra Berlín Oeste concentrará las instituciones más prestigiosas en la campaña del marketing estatal e ideológico. Su visión paisajística de la ciudad – y de la democracia y capitalismo occidental - Scharoun la transvasa en el plan general para el Kulturforum ondulando suavemente volúmenes de los edificios culturales, cuya edificación gradual creará cuatro sub-conjuntos urbanísticos.



²⁸⁸ Sudjic: *The Edifice Complex*, 2005, pp. 35-48

²⁸⁹ En los concursos y proyectos actuales para el centro de la ciudad todavía se evita cualquier semejanza con estas ideas, a favor del eje Este-Oeste, menos polémico y más simbólico.

²⁹⁰ presente ya en las ideas del Kollektivplan de 1946, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung; „Städtebauliche Projekte / Kulturforum.“ <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/> (Consultas: 24/01/2007, 22/10/2009)

El Kulturforum, entre la Neue Sachlichkeit y el expresionismo alemán

Museos

- Neue Nationalgalerie (1965-1968, Mies van der Rohe)
- Musikinstrumenten-Museum (1979-1984, Edgar Wisniewski)
- Museen der Europäischen Kunst:
- Kunstgewerbemuseum (1978, Rolf Gutbrod)
- Kupferstichkabinett (1987-92, Rolf Gutbrod)
- Kunstbibliothek – Kubi (1987-92, Rolf Gutbrod)
- Gemäldegalerie (1998, Heinz Hilmer y Christoph Sattler)

Otras instituciones culturales

- Philharmonie (1960-1963, Hans Scharoun)
- Kammermusiksaal (198x, Hans Scharoun, Edgar Wisniewski)
- Staatsbibliothek zu Berlin - Stabi (1967-1976/8, Hans Scharoun)
- Neue Staatsbibliothek und Ibero-Amerikanisches Institut
- Staatliches Institut für Musikforschung
- Wissenschaftszentrum (1979-88, James Stirling, Michael Wilford & Associates)

Edificios históricos

- St. Matthäus-Kirche

En la proximidad relativa

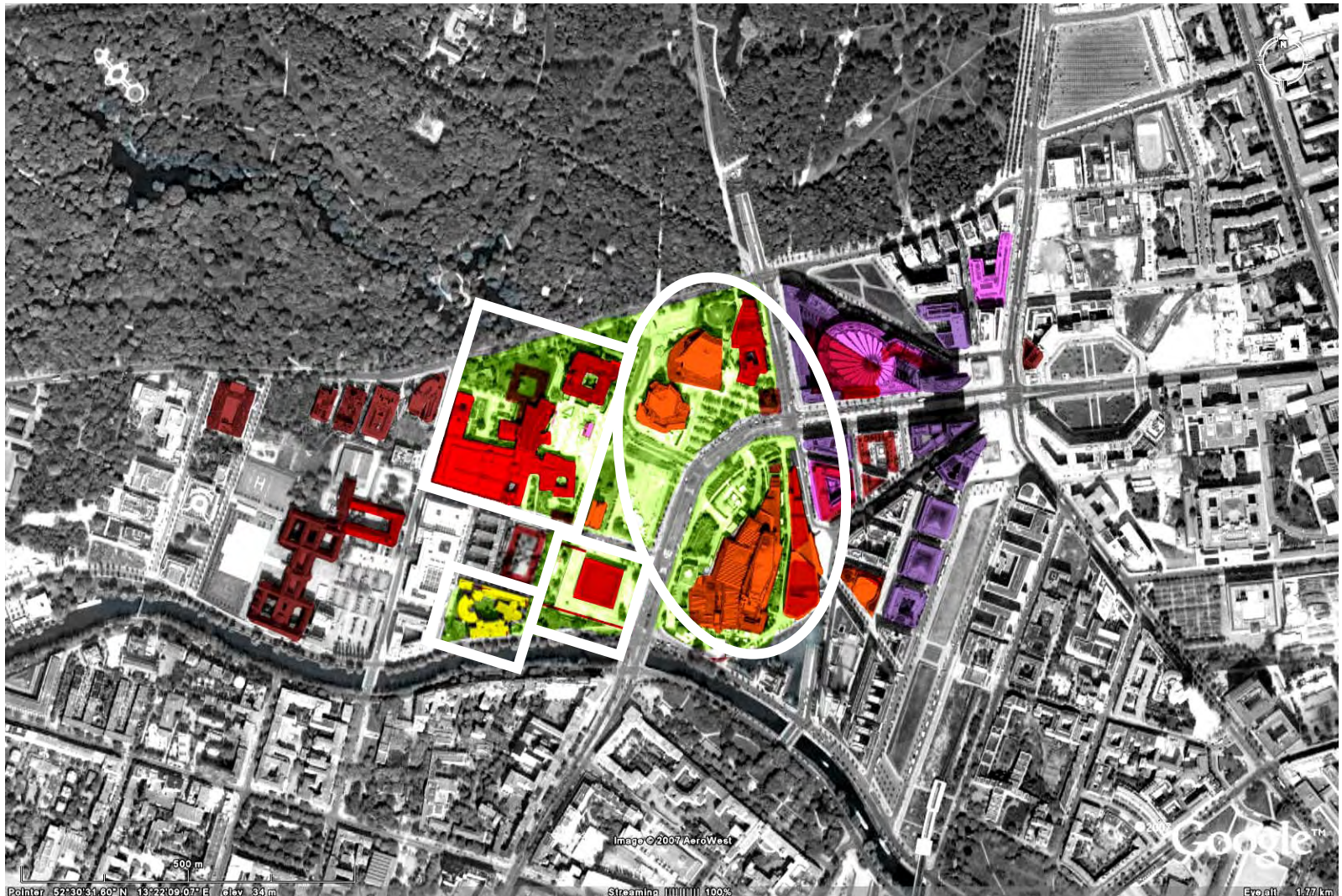
- Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung (1976-79, Walter Gropius)
- Martin-Gropius-Bau (1881, Martin Gropius y Heino Schmieden; rec. 1978, Winnetou Kampmann y Ute Weström, 1999-2000, Hilmer, Sattler & Albrecht)
- Haus der Kulturen der Welt
- Kunstakademie

Nuevas instituciones de cultura y ocio en la Potsdamer Platz

- Sony Center:
- CineStar Original (Sony Cineplex) / CineStar IMAX 3D
- Filmhaus:
- Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dfffb)
- Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen
- Arsenal -Institut für Film und Videokunst (anteriormente Freunde der Deutschen Kinemathek, organiza el Internationale Forum des Jungen Films)
- Kinos Arsenal 1&2
- Legoland Discovery Centre
- Daimler Chrysler Quartier Potsdamer Platz:
- Theater am Potsdamer Platz / Berlinale Palast (1999, Renzo Piano)
- Bluemax Theater
- CinemaxX Berlin Potsdamer Platz
- Discovery Chanel IMAX (1998-2006)
- Daimler Kunst Sammlung
- Daimler Contemporary (Haus Huth)
- Daimler Kunst Sammlung Skulpturenrundgang: Keith Haring, Jeff Koons, François Morellet, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Mark di Suvero y Jean Tinguely

Plazas definidas

- Matthäikirchplatz
- Piazzetta
- Die Gärten von Hermann Mattern



Neue Nationalgalerie

Independientemente de los planes de Scharoun, basada en una filosofía arquitectónica y urbanística diferente, de 1965 a 1968 fue erigida en el sur del Kulturforum, en frente de la Philharmonie, la "Galerie für das 20. Jahrhundert" – la Neue Nationalgalerie - de Ludwig Mies van der Rohe, uno de los edificios más importantes de la arquitectura moderna y de la tipología de museos.

La pureza y el ritmo de sus líneas evocan la austeridad de la arquitectura schinkeliana, en un concepto espacial y lenguaje refinado de alta Moderna: La Neue Nationalgalerie representa un (retro)manifiesto de la arquitectura moderna y de su ideología de progreso.

El plan libre permite una gran flexibilidad de exposición, creando el modelo del museo moderno y de su espacio continuo como marco neutral de la obra del arte. La continuidad del espacio interior y exterior - entre la planta baja y la gran plataforma pública, entre el nivel inferior y el jardín de esculturas, libre para la contemplación también desde la plaza superior²⁹¹ – borra los límites entre el museo y la ciudad, manteniendo a la vez su dignidad del templo. Su posición urbanísticamente la destaca en el conjunto, sobre el cual domina desde su pedestal clásico que esconde la preciosa colección permanente del arte moderno, incorporada en la racional matriz rectangular de la ciudad anterior, a la cual recuerda el único edificio histórico de Kulturforum, la Iglesia de San Matías²⁹².



²⁹¹ En diferencia con el jardín de esculturas del MoMA, de su alumno Philip Johnson, construido 1952-1954

²⁹² Obra de Friedrich August Stüler, uno de los arquitectos más destacados de historicismo en Berlín, el autor del Neue Museum (1843-55) y de la Alte Nationalgalerie

El complejo de Scharoun

En el contraste con el espíritu cartesiano de la Neue Galerie, libremente se agrupan en el espacio verde las enormes estructuras solitarias de la despendolada arquitectura expresionista que Hans Scharoun y Edgar Wisniewski han diseñado durante décadas en un manuscrito reconocible:

- un ensamble en celebración de la música: la Philharmonie (Filarmónica) – de acústica inalcanzable - con su Kammermusiksaal y el Staatliche Institut für Musikforschung (Instituto estatal para la investigación musical) con el Musikinstrumenten-Museum (Museo de instrumentos musicales) pertinente, y
- un ensamble en celebración del libro: la Staatsbibliothek (Biblioteca estatal) – la popular Stabi - con el Ibero-Amerikanisches Institut, ideada como un monte contra las colinas / terrazas del foro, que daba espalda al Muro (ahora al nuevo teatro musical, Berlinale Palast).

“Los edificios de Scharoun son interesantes porque, a pesar de su complejidad – incluso la gente a la cual gustan los describe como enajenantes - son lugares populares, bien utilizados; el público venera la acústica perfecta de la Filarmónica, por lo menos desde el interior, mientras que la Biblioteca estatal es en parte biblioteca, en parte atracción turística y, en las tardes invernales, un lugar donde estar.”²⁹³

Consciente de la importancia cultural y política del proyecto, Scharoun intentó diseñar un complejo de espacios y edificios públicos que crea la comunidad. Disolviendo las barreras tradicionales - entre el interior y el exterior, entre los oyentes y los músicos – trasciende la Filarmónica en un enorme lugar de reunión abovedado:²⁹⁴ en el corazón de la ciudad. Sin embargo, dos partes de una totalidad, unidas por la idea, concepto y arquitectura, las aparta inexorablemente la Potsdamer Straße, rompiendo el Foro cultural.

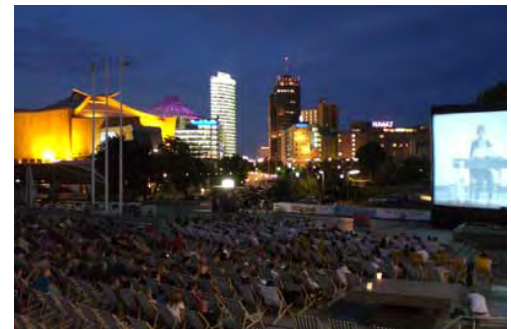
La adición del nuevo Berlinale Palast se funde con este conjunto, con su arquitectura dinámica que forma la cresta de la ola scharouniana y con su función de teatro musical, con la cual se abre hacia Marlen Dietrich Platz y la zona comercial y de ocio de Potsdamer Platz.



Al aire libre

A pesar de todos sus fallos como espacio público, hay momentos durante el año cuando el Kulturforum y su Piazzeta juegan su papel fundamental y unen los Berlineses en los actos culturales que se desarrollan durante diferentes festividades, como el Cine al aire libre durante el Museumsinsel.

La Orquesta filarmónica de Berlín también sale en verano al aire libre para tocar en la Waldbühne de Werner March - un Thingplatz, como lo llamaron los Nazis - construida en los años 30 para grandes manifestaciones, hoy utilizada para conciertos y películas en las noches de verano, para las audiencias de 20.000.



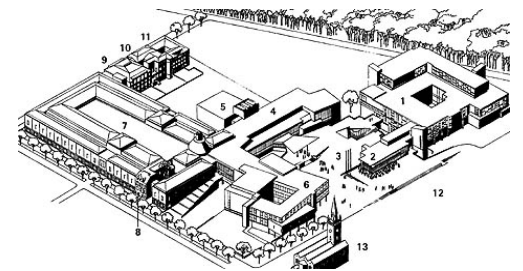
²⁹³ Marcus, J. S.: Berlin: "Into the Future", *The New York Times*, October 18, 1992, section 6, p. 16, New York edition
²⁹⁴ Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 262

Museen der Europäischen Kunst

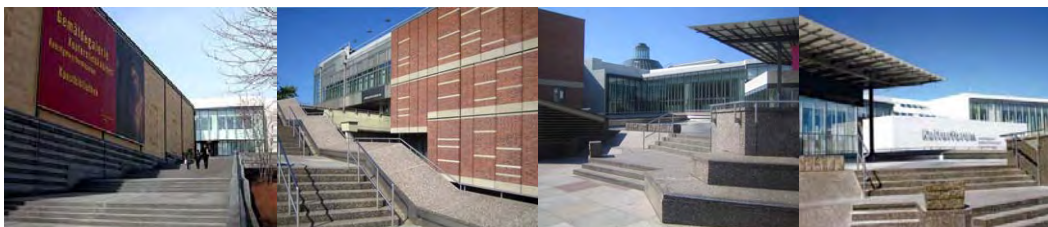
Organizando su sistema de museos, Berlín Occidental en 1965 decide construir en Kulturforum un complejo de cinco museos dedicados al arte europeo. Las colecciones de pinturas, esculturas, arte decorativa/diseño, graficas y dibujos de los maestros europeos y la biblioteca de arte²⁹⁵ se juntaron alrededor de la Piazzetta elevada en el plan urbanístico de Rolf Gutbrod del 1967. La realización tardía - entrando ya en los años 80 y 90²⁹⁶ - e incompleta del conjunto ideado según los cánones de los 60 y 70²⁹⁷, lo separó del contexto de la sociedad y ciudad postmodernas, igual que los escalones y el hormigón de su foco público lo separaron de la naturaleza del Tiergarten.

Su arquitectura – el brutalismo plástico de Rolf Gutbrod, injustamente impopular entre los Berlineses, en el Kunstgewerbemuseum, el Kupferstichkabinett y la Kubi, y la neutralidad muda en el deliberadamente tradicional exterior de la Gemäldegalerie por Hilmer y Sattler - no compite con los edificios icónicos de Mies y Scharoun ni con la riqueza excepcional de sus propias colecciones artísticas, pero tampoco la revela, esperando una revalorización arquitectónica²⁹⁸ y la humanización y reactualización estética de su gran espacio público.

Delante de este conjunto la reunificación trae otro reto, programático: después de la primera fusión de las colecciones de pintura del siglo XIII al XVIII, para la cual se erige la Gemäldegalerie en 1998, el nuevo director de los museos estatales de Berlín, Peter-Klaus Schuster, opta por una distribución diferente de las colecciones, con la idea de convertir la Museumsinsel en un Louvre en el Spree²⁹⁹. Esto significa que el arte hasta 1900 será expuesto en la isla de museos, incluyendo la entera colección de la Gemäldegalerie. El arte del siglo XX será en el Kulturforum, que significa el traslado en la Gemäldegalerie de la colección de la Neue Nationalgalerie, la cual se dedicara a las exposiciones internacionales, y de casi entera colección de Erich Marx del nuevo museo en la vecina Hamburger Bahnhof, donde dominará el arte contemporáneo.



- 1) Kunstgewerbe-museum
- 2) Cafeteria (urspr.geplant)
- 3) Piazzetta
- 4) Eingangshalle
- 5) Wechselausstellungs-halle
- 6) Kupferstichkabinett, Kunstbibliothek
- 7) Gemäldegalerie
- 8) Villa Parey
- 9) Direktion (Gemäldegalerie)
- 10) Palais Gontard (Generaldirektion)
- 11) Generalverwaltung
- 12) Matthäikirchplatz
- 13) St. Matthäus Kirche



²⁹⁵ La Gemäldegalerie, la Skulpturensammlung, el Kunstgewerbe-museum, igual que el Kupferstichkabinett y la Kunstbibliothek

²⁹⁶ El Kunstgewerbemuseum como primero en 1978, la sala de entrada, el Kupferstichkabinett y la Kunstbibliothek – Kubi apenas 1987-92, todos según los proyectos de Gutbrod

²⁹⁷ Que ya entonces preveía la cafetería de la piazza para suavizar, animar y definir su espacio

²⁹⁸ Büro Kühn Malvezzi ganó en 2004 el concurso para la superación de los déficits funcionales del conjunto

²⁹⁹ Riding, Alan: "Berlin, Banking on Its Museums; Seeking a New Identity, the City Shakes Up Its Art Legacy". *The New York Times*, March 12, 2002, section E, p. 1, New York edition

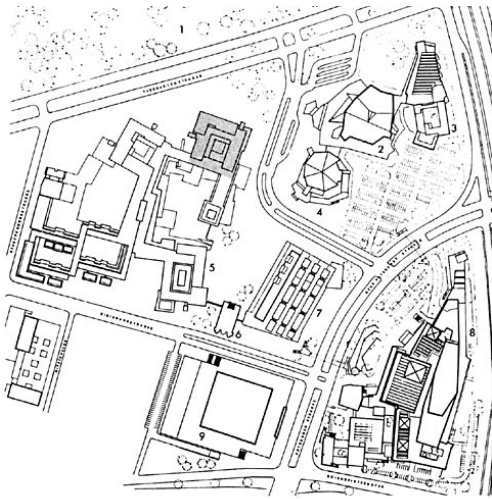
Wissenschaftszentrum Berlin (WZB)

James Stirling marcó el boom de museos y la arquitectura internacional de posguerra con su Neue Staatsgalerie en Stuttgart. En Berlín dejó su huella en forma del Wissenschaftszentrum – Centro científico, construido entre 1979 y 1988. En el auge de la IBA y del redescubrimiento postmoderno de la manzana cerrada, Stirling y Wilford se subordinan a la matriz ortogonal de la ciudad tradicional de preguerra en su respeto al neoclasicismo, girando las fachadas más suaves, curvilíneas, de las formas arquetípicas de anfiteatro y de iglesia en colores pasteles, hacia la naturaleza del canal.

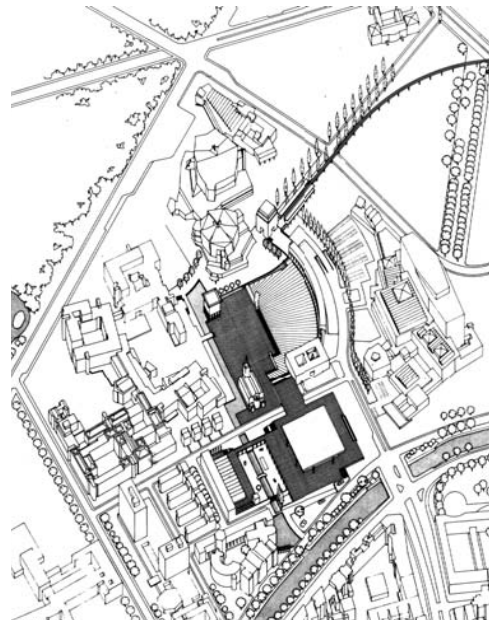
Este conjunto dedicado a la investigación científica complementa el clúster cultural berlinés, pero también parece como una totalidad separada. Los nuevos planes prevén su abertura hacia el norte y la futura ampliación de la Neue Nationalgalerie, y una mejor integración de todas las caras del Kulturforum, porque la arquitectura todavía no es cuestión de formas y estilos, sino de organización de espacios y flujos, como lo decía Stirling.³⁰⁰



³⁰⁰ Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin: „Städtebauliche Projekte/Kulturforum: Die Architekten des Kulturforum“, <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/de/architekten/index.shtml> (Consulta: 22/10/2008)



- | | |
|--------------------------------|--------------------|
| 1 Tiergarten | 5 Museumskomplex |
| 2 Philharmonie | 6 Matthäikirche |
| 3 Musikinstrumenten-
museum | 7 Gästehaus |
| 4 Kammermusiksaal | 8 Staatsbibliothek |
| | 9 Nationalgalerie |



Postmoderna contraataca: La reconstrucción crítica

Adecuándose a la **concepción general de Scharoun** y a las ideas urbanísticas de la época, el plan inicial de Gutbrod de los 60 también preveía edificios particulares, agrupados alrededor de un patio abierto. En cambio, sus sucesores en los 80 abandonan este esquema, adaptándose a la matriz ortogonal. **Hans Hollein**³⁰¹ intenta reconciliar los tres conceptos arquitectónicos y urbanísticos – el racionalismo cartesiano, la fluidez orgánica y el espíritu postmoderno – y consolidar las relaciones entre edificios y espacios abiertos introduciendo nuevos elementos y gestos axiales - y anulando la Potsdamer Straße! -, pero este proyecto queda en papel con el final de la Guerra fría y la caída del Muro.

Postwall Berlin: Nuevos polos

[L]a diferencia entre una capital y una metrópoli es cultura.³⁰²

Con la reunificación y la mudanza de la sede federal desde Bonn - y con la aspiración de convertirse no solamente en otra capital, sino en una verdadera metrópoli³⁰³ - en Berlín se abrió la necesidad de una completa reconfiguración que excedía incluso la revitalización mediterránea de París en los 80, empezando con dos nuevos polos junto al Tiergarten: el político - Reichstag, y el comercial - Potsdamer Platz, justo al lado de Kulturforum.

En el área de Potsdamer Platz, como el cruce principal entre el viejo núcleo del Este y el Kulturforum del Oeste, justamente sobre la "herida del Muro"³⁰⁴, se establece el centro de poder de grandes empresas con las inversiones de Sony, Daimler Benz, etc., y proyectos de Piano, Foster, Hilmer y Sattler (concurso urbanístico en 1991). Su éxito y polémicas, nuevos espacios públicos privatizados, soluciones paisajísticas innovadoras³⁰⁵ y **nuevo contenido cultural** - de Sony Cineplex, IMAX y Filmmuseum a Berlinalie Palast y Expresionale - colocaron el Kulturforum en un totalmente cambiado contexto urbanístico general, enfrentándolo con **nuevos potenciales, nuevos requisitos estéticos y funcionales y, también, una nueva organización museística de la ciudad.**

³⁰¹ Hollein, Hans: „Kulturforum Berlin“, Berlin, Germany, 1983, memoria del proyecto. <http://www.hollein.com/index1.php?lang=en&1ID=2&I2ID=1&I3ID=4&PID=37> (Consulta: 22/10/2008)

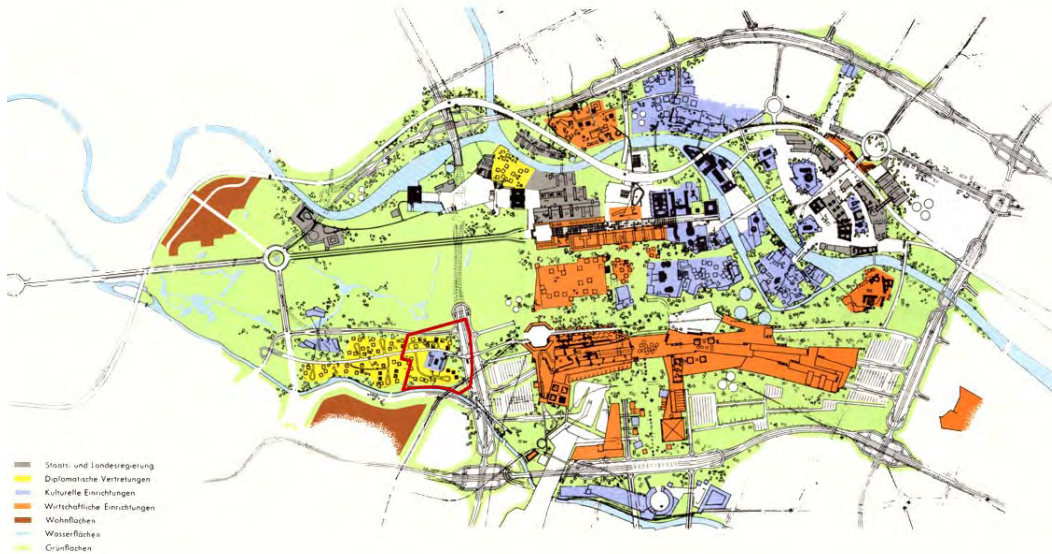
³⁰² dijo el presidente del Deutsche Bank en la apertura del nuevo Guggenheim Museum en el edificio del banco en calle Unter den Linden building, en: Ratcliffe, Michael: "In Ambitious Berlin, Art, Too, Is Being Reunited", *The New York Times*, January 11, 1998, section 2, p. 45, New York edition

³⁰³ *Ibid.*
³⁰⁴ Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 260

³⁰⁵ en los Tilla-Durieux-Park y Henriette-Herz-Park



¿A dónde ahora?



La creación del centro urbano prácticamente ex nihilo permitió en Kulturforum la realización de todas las ideas del urbanismo moderno: de edificios libres que flotan en verde, del nuevo monumentalismo y espíritu colectivo en el corazón de la ciudad, como vitrina del “mundo libre” hacia el Este. Contrastada con el cambio de rumbo en la arquitectura y el urbanismo de otro lado del muro, incluso su polifonía enviaba un mensaje sobre pluralismo.

A pesar de los edificios tan singulares como la Neue Nationalgalerie y la Philharmonie, el Kulturforum nunca ha llegado a ser un fórum verdadero ni a dar una identidad clara a la ciudad - tanto por los límites que se escapan, como por su lenguaje arquitectónico muy heterogéneo y conceptos urbanísticos opuestos. Incluso la idea general de Scharoun del paisaje central que une la gente y la Berlín Total hoy parece alejada de la noción de urbanidad. El problema principal, sin embargo, es la Potsdamer Straße, ahora más viva que nunca, que rompe el espacio libre entre los edificios e imposibilita su comprensión y uso como un foro. Toda esta colección de museos, auditorios y bibliotecas es fragmentada, igual como era la Museumplein en Ámsterdam. Físicamente, sigue siendo solamente suma de sus sub-conjuntos y nada más - la unidad del clúster no se lee desde la visura del visitante.

Al conjunto no le faltan ni instituciones extraordinarias³⁰⁶ ni contenidos culturales, ni colaboración entre ellos. Le falta un contacto mejor entre las instituciones y la ciudad - las demasiadas escaleras no traen la dignidad a los museos del arte europeo, sino los separan del espacio y flujo públicos. Le faltan los mecanismos dinamizadores sociales (y comerciales), tiendas, restaurantes y cafés, para una vida urbana continua. Pero, ante todo, para llamarse fórum y no barrio, le falta un claro elemento unificador físico y el césped que tímidamente suaviza los déficits, propuesto en el concurso de 1998, no tiene la fuerza necesaria para lograr esta conexión.

No obstante se sigue investigando con diferentes proyectos para superar estas limitaciones y dejar penetrar el Tiergarten en el conjunto, como lo proponía Hans Scharoun en su concepto inicial, para el concurso „Hauptstadt Berlin“ en 1958. Un concepto radical exige una solución radical.



³⁰⁶ Nadie pone en duda la acumulación de sus contenidos culturales. Este clúster tiene algunas de las instituciones más importantes de Berlín - la Filarmónica con una acústica extraordinaria y apariencia icónica, la Neue Nationalgalerie como manifiesto de la arquitectura moderna, las mejores colecciones de pintura en la Gemäldegalerie, la mayor biblioteca. Ellas incluso colaboran entre sí, organizan juntos eventos - tienen un proyecto cultural común.

Clúster de museos en los 70

La revolución del museo: la dimensión pública

Nuevo contexto

Los grandes cambios en la sociedad de los 1960 y 1970 - el populismo de la rebelión intelectual en 68, las manifestaciones contra la guerra y la lucha por los derechos humanos, la crisis de petróleo en 73 y el movimiento ecológico - se reflejaron en la propia naturaleza de la ciudad y en una nueva y amplia comprensión de la cultura. En este contexto social y urbano alterado se crearán de nuevo las condiciones para el viraje, tanto en la percepción del museo como en su relación con la ciudad.

Nuevo manifiesto: El museo abierto de los 70

De nuevo, el museo será el manifiesto de nuevas tendencias y pensamientos. Harald Szeemann formula el concepto del museo abierto, en el cual el arte se libera de su condena al museo-carcel conectándose con el mundo exterior.³⁰⁷ En la línea populista y anti-institucional, el *Centre Georges Pompidou*, el popular *Beaubourg*, desmonumentalizará **el museo, abriéndolo a la ciudad con una nueva transparencia e introduciendo la ciudad y la informalidad de la plaza pública en su interior desacralizado**. Beaubourg transformará la misma idea del icono, buscando un nuevo marco de referencia e integrando de una manera muy radical lo viejo con lo nuevo, lo moderno con lo tradicional. Así se convertirá en el modelo del museo postindustrial, desplazado a las zonas menos prestigiosas para regenerarlas con su renovada relevancia social que marcó el principio de postmoderna, de los *grands projets culturels* parisinos y del segundo boom de museos, para un nuevo público-participante y una nueva noción de cultura.

El museo ampliado: Museo-evento

La ampliada noción de cultura resulta en el museo ampliado. La interiorización de la ciudad introduce también las funciones urbanas en el museo. Con su **mezcla de funciones**, anunciada ya en los años 20 y 30 de dos modos diferentes en el Palais des Beaux-Arts en Bruselas³⁰⁸ y en el Rockefeller Center en Nueva York, y con su vivacidad de un gran almacén³⁰⁹ o aeropuerto y la inevitable escalera mecánica, el Centre Pompidou en los 70 crea el **nuevo paradigma museológico** para una oleada de museos de los 80 que “a cada visitante hizo comprender claramente que los **museos ya no son exclusivamente los templos sacros para contemplación del arte, sino también los lugares donde la gente se encuentra, pasea, come, bebe y compra**”³¹⁰.

El museo-clúster

No solamente que esta “desacralización de varios artículos de significación cultural en un ambiente desacralizado con varias funciones”³¹¹ urbanas convierte el museo en una institución pública por excelencia, sino la ampliación a otras funciones culturales y educativas le dará la complejidad de un clúster.

En su primer edificio público, el **Sainsbury Centre for the Visual Arts** (1977/78) de la University of East Anglia en Norwich, Sir Norman Foster respeta los mismos postulados. Bajo una sola cubierta, en un amplio espacio³¹² sin pilares se unen un museo³¹³ que exhibe la Sir Robert and Lady Sainsbury Collection, una escuela de bellas artes y museología, una cafetería y un restaurante público. Foster reduce la arquitectura al mínimo, subordinando la expresión a la flexibilidad y la versatilidad. Produce “esencialmente, un elegante hangar de aviones”³¹⁴ cuya estructura ingeniosamente adaptable permite un rápido cambio de paneles modulares exteriores en diversas combinaciones de vidrio, sólido y malla³¹⁵ y con éxito se acomoda a todos los cambios en la exposición, los usos y la programación más de 30 años.

El museo ampliado

“En 1974 William Rubin, el entonces director del Museum of Modern Art en Nueva York, admitió en una entrevista que “El concepto del museo no es infinitivamente expandible”. Adscribió esto a la ruptura entre las tradicionales categorías estéticas de pintura y escultura y el landart y el arte conceptual que marcaron este tiempo. Según Rubin, los dos últimos necesitaban un entorno museístico completamente diferente y quizás un público diferente también. Diciendo “El concepto del museo no es infinitivamente expandible”, Rubin implícitamente se refería al problema del uso del museo como institución pública.

En 1977, cuando se abrió el Centro Pompidou, el sociólogo Pierre Bourdieu previó que la desacralización de varios artículos de significación cultural en un ambiente desacralizado con varias funciones culturales podría colocar el museo en la posición de la institución pública por excelencia. No sólo que las categorías estéticas tradicionales serían eliminadas, dijo, sino que la imagen perversa del consumo cultural tomaría una vuelta definitiva. El Centro Pompidou consideró también “un público diferente”. Esto no formuló el **concepto del museo ampliado** según el diseño futurista maquinista de Renzo Piano y de Richard Rogers como problema, sino como una solución del problema esencial, del problema del futuro del museo.”

Dercon, Chris: “Museum in Crisis”, Buletin Stedelijk Museum, 1/2003, pp. 14-21 (“The Museum Concept is not Infinitely Expandable?”, 1996; ‘Sonnenflügel – Mondtrakt’, in Uwe M. Schneede (ed.), *Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?*, Cologne (Dumont Verlag), 2000, p. 65-80. Edited by Jelle Bouwhuis and Christel Vesters.)



³⁰⁷ Gržinič, Marina: “Does Contemporary Art Need Museums Anymore?”, key note, *CIMAM (International Council of Museums of Modern Art) Conference - The International Committee of ICOM, Ludwig Museum Budapest, 2000*. En línea: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/grznicetext.html; http://www.kanazawa21.jp/act/r/02/pdf/marina02_e.pdf (Consulta: 23/08/2009)

³⁰⁸ Victor Horta, 1920-1928

³⁰⁹ Davis, Douglas: *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York: Abbeville Press, 1990

³¹⁰ Jacobs, Steven / GUST (Ghent Urban Studies Team), Rijksuniversiteit Gent: *Analyse Architecturale et Urbanistique du Palais des Beaux-Arts a Bruxelles. Une Etude Théorique*. Série: Mont des Arts. Bruxelles: Fondation Roi Baldouin, 2000, p. 15. En línea: <http://www.kbs-frb.be/uploadedFiles/KBS-FRB/Files/FR/PUB-1173%20Analyse%20architecturale%20et%20urbanistique%20.pdf> (Consulta: 23/08/2009)

³¹¹ Dercon, Chris: “Museum in Crisis”, Buletin Stedelijk Museum, 1/2003, p. 14

³¹² 100x430 pies, o 33x141m

³¹³ Con sus dos galerías expositivas, gran área de recepción y almacenes, ampliados luego a la Crescent Wing en forma de abanico, terminada en 1991 y discretamente sumergida en el paisaje para no destruir la integridad del edificio principal

³¹⁴ Rybczynski, Witold: “In Praise of the Anti-Icon. Architecture that succeeds without showing off.” *Slate Magazine, Architecture: What we build*. Oct. 3, 2007, <http://www.slate.com/id/2175080/slideshow/2175158/fs/0/entry/2175154/> (Consulta: 22/08/2009)

³¹⁵ Sennott: *Encyclopedia of 20th Century Architecture*, 2004, p. 240



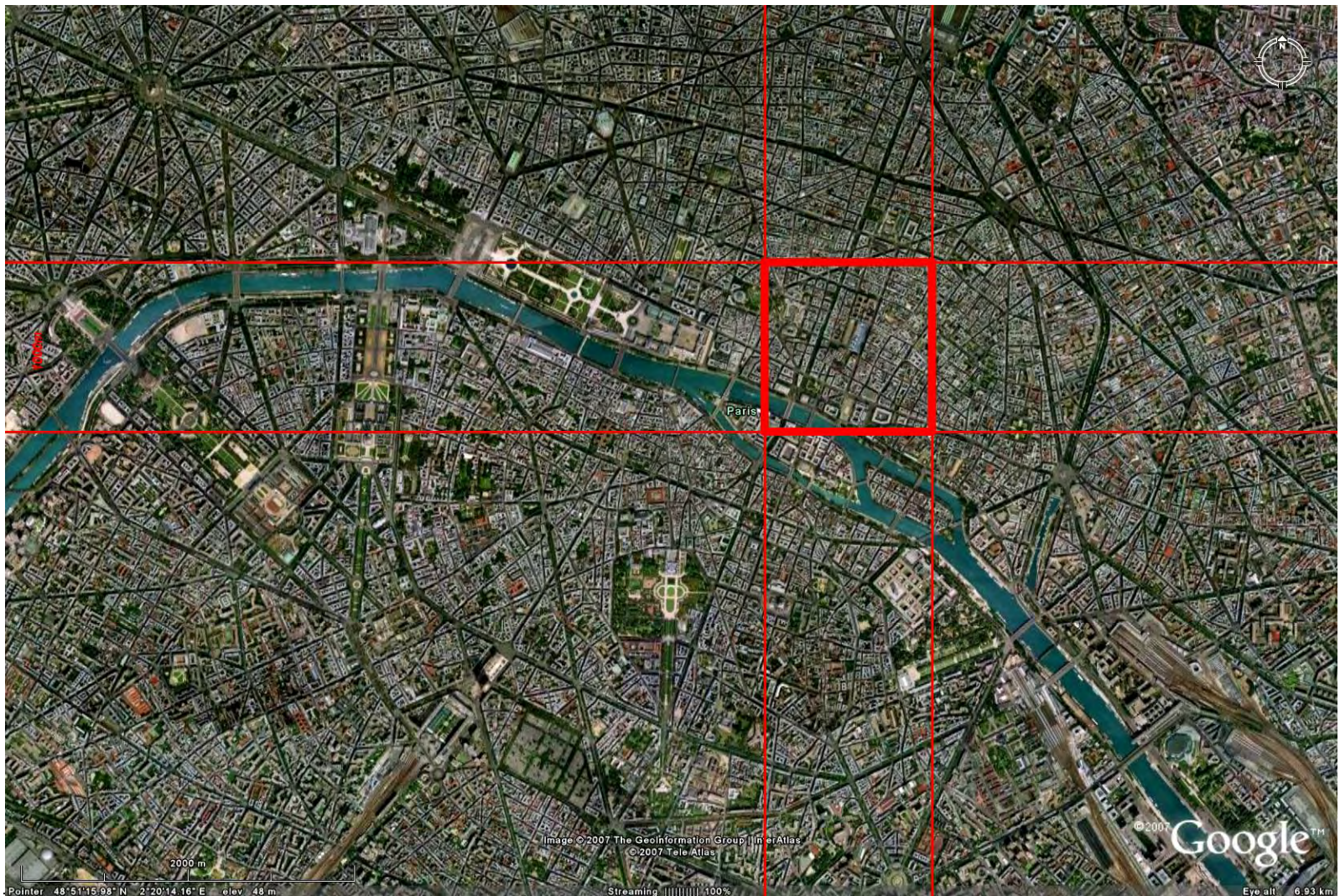
París: Beaubourg

Desacralización del lugar en un condensador social: Regeneración urbana

En los años 70 empieza la época de los *grands projets* presidenciales, con los cuales la ciudad de París debería recuperar su capitalidad cultural y los presidentes franceses dejar su huella en la historia y en el mapa. El Louvre era símbolo de su prestigio en el pasado, el Museo de arte contemporáneo debería mostrar su prestigio en la actualidad.

El Centre national d'art et de culture Georges Pompidou y su Musée national d'Art moderne marcan un momento clave de diferentes puntos de vista. Si el Louvre ha popularizado y deselitizado el arte, Beaubourg lo ha desacralizado con su arquitectura y concepto rompedor. "Si el MoMA de Nueva York creó una colección enciclopédica del arte del siglo XX, el Musée National d'art Moderne consiguió implicar a la ciudadanía en el - tan importantes fueron las colecciones en su interior y el flujo de visitantes y curiosos que se agolpaban en su exterior."³¹⁶

Fue un gesto urbanístico radical, en el cual la escala del museo y de su plaza rompió el tejido denso de una zona adormecida y en declive, en una operación considerada como el primer uso intencional de un edificio cultural para la regeneración urbana. Este gran contenedor del arte - un clúster de las instituciones culturales por sí - cambió la percepción del aspecto urbanístico de museos y su papel en la ciudad.



³¹⁶ Santiago Restoy, Caridad de: "Los Museos de Arte Moderno y Contemporáneo: Historia, Programas y Desarrollos Actuales". Resumen de la Tesis doctoral defendida en la Universidad de Murcia, Facultad de letras, Departamento de historia del arte, 29/11/1999, en: Vicerrectorado de investigación Universidad de Murcia: *Repertorio de tesis doctorales 1999*, Murcia: Universidad de Murcia, 2000, p. 149, <http://www.um.es/estudios/doctorado/tesis/repertorios/tesis99.pdf> (Consulta: 22/08/2009)

Museo ampliado

Una de las primeras decisiones de Georges Pompidou como Presidente de Francia³¹⁷ fue crear un extraordinario centro cultural de nuevo tipo, dedicado a la creación contemporánea en todas sus formas, como un reto al academismo de las instituciones culturales estatales. Este será el primero en la serie de los grandes proyectos presidenciales que crecerán en una operación de regeneración cultural comparable en la historia urbanística de París moderna con las plazas reales y los cortes haussmannianos:

En el corazón de la ciudad: La favela interior

Un musée, pour être vraiment ouvert à tous, doit être édifié au cœur de la cité.³¹⁸ Le Corbusier

Contrario al mito sobre la inserción del Centro Pompidou en el entorno apacible, tradicional y en detrimento del barrio del Marais como una operación premeditada, el amplio espacio abierto del Plateau de Beaubourg, creado en los 1930 con la demolición de la favela interior parisina y convertido en los 60 en un gran parking, se eligió entre diferentes posibles ubicaciones³¹⁹, ante todo, por su disponibilidad inmediata.

Pour la localisation, le plateau Beaubourg a été choisi uniquement parce que c'était le seul terrain disponible dans l'immédiat et que je voulais aller vite, sûr que si j'attendais, rien ne se ferait jamais.³²⁰ Georges Pompidou

La proximidad de las más eminentes instituciones culturales y la ubicación céntrica fueron evidentemente otro factor importante, determinando el programa complejo y ambicioso³²¹ del cual surgirá el caso paradigmático del impacto de un edificio cultural a la regeneración urbana.

Ce plateau était dans un état de ruine lamentable, abandonné. Mon mari râlait de voir cela. Il disait tout le temps qu'il fallait faire quelque chose. Il y avait de la place, c'était situé en plein cœur de Paris, entre les Archives, la Bibliothèque nationale et surtout le Louvre. Il fallait faire quelque chose de formidable, de nouveau. Cela voulait dire non seulement un musée ou une bibliothèque, mais quelque chose de plus important.³²² Claude Pompidou

Museo-clúster: IRCAM+CCI+BFI+MNA

En la tradición de los grandes palacios y pabellones expositivos parisinos, este proyecto lo distinguía la cohabitación de completamente diferentes formas culturales³²³. Nace como amalgama de dos distintos proyectos importantes de los 60 – para un museo del siglo XX³²⁴ digno de este nombre y para una gran biblioteca de lectura pública en el centro de París, planeada en el lugar de las Halles centrales³²⁵ y destinada a descargar la Bibliothèque nationale. Un pre-estudio para el museo³²⁶ sintetizó las concepciones dominantes de la época, recomendando la integración del museo “en un vasto ensamble arquitectónico y cultural para todas las expresiones artísticas – teatro, cine, fotografía, arquitectura, etc.” en “el contexto del progreso técnico, social e intelectual de la época.”³²⁷ Ahora todo este vasto ensamble se va a envasar en un edificio – el Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

³¹⁷ En 1969, después de la muerte del General de Gaulle, Silver, Nathan: *The Making of Beaubourg: A Building Biography of the Centre Pompidou*, Paris, Chicago: MIT Press, 1997, pp.1-17

³¹⁸ Le Corbusier en la entrevista publicada posthumamente en el *Figaro littéraire*, Paris, 28 de septiembre 1965, como se cita en Mollard, C: *L'enjeu du Centre George Pompidou*, Paris, C. Burgois, 1976, pp. 108-109, y retoma en Vincent, Gerard: “Baubourg, an VIII”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Année 1985, Volume 6, Numéro 1, p. 54

³¹⁹ Malraux y André Wogensky, colaborador principal de Le Corbusier, descartaron un terreno al lado de Porte Dauphine como demasiado pequeño. Le Corbusier rechaza su elección del terreno de 40 ha, en Le Défense para el ensamble constituido por el museo, el Conservatoire national supérieur d'art dramatique y la École nationale des arts décoratifs, como demasiado alejado y propone su lugar ideal: “Il y a toute la place que l'on veut à Paris pour l'accueillir comme il faut. Il y a même un emplacement idéal au bord de la Seine. Où cela? A l'emplacement où subsistent encore le Petit et le Grand Palais, ce sont des baraquements provisoires. On veut nous faire croire qu'ils sont beaux parce qu'on a oublié de les démolir. Ils sont laids. En outre, ils sont incommodes et coûteux.” Ibid.

³²⁰ Georges Pompidou, entrevista en el periódico *Le Monde*, 17 octobre 1972, citado en: Ibid.

³²¹ En 1970 se decide juntar el museo y la biblioteca en una única instalación cultural.

³²² Claude Pompidou, entrevista por Daniel Abadie, en: *Georges Pompidou et la modernité*, Paris, Éditions du jeu de Paume et éditions du Centre Pompidou, 1999, p. 176

³²³ Creando incluso un problema con la organización administrativa de la nueva institución, siendo en aquel momento el Ministerio de cultura relevante para el museo, el Ministerio nacional de educación para la biblioteca, y el IRCAM afirmado como independiente en la dirección de la música, del arte lírico y de la danza.

³²⁴ de André Malraux como *spiritus movens* y Le Corbusier como arquitecto. La Corbusier hizo los primeros esbozos en julio de 1965, pero murió de repente el 27 de agosto del mismo año

³²⁵ Transferidas a Rungis 1963-65

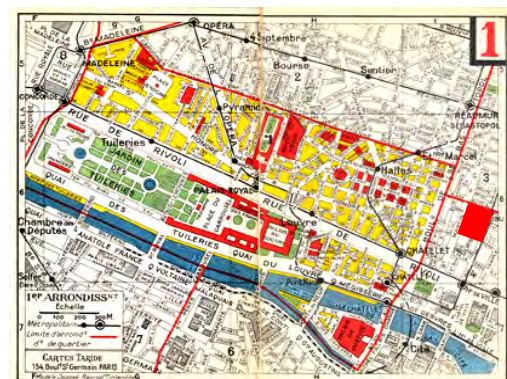
³²⁶ Réunion des musées nationaux: “Avant-projet de programme pour le musée du XXe siècle”, Paris, 1964

³²⁷ Ibid.

Grands projets

El Centre national d'art et de culture Georges Pompidou será el precedente, la inspiración y el modelo para los proyectos de

- Valéry Giscard d'Estaing (le musée d'Orsay, 1986, l'Institut du monde arabe, 1981-87, la Cité des sciences et de l'industrie, 1986),
- François Mitterrand (le Grand Louvre, la Bibliothèque nationale de France, 1988-96-98, Grande Arche de la Fraternité/de la Défense, 1983-89, Opera de la Bastille, 1989) y
- Jacques Chirac (le musée du quai Branly, 2006).



La idea fue unir en un lugar

- un museo de arte moderno (MNA),
- una biblioteca pública (BFI) y
- un centro de diseño - el Centro de creación industrial (CCI).³²⁸

A la impulsión directa de Georges Pompidou, en 1971 se decide incluir también

- un centro vanguardista de creación musical, lírica y de danza³²⁹, el cual se convertirá en el IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/ musique), separado por los requisitos técnicos del resto del programa en su propio edificio en la plaza.

Las expectativas de un proyecto tan grande, tanto en el nivel físico como cultural, fueron altas. En el plan arquitectónico también se quería un monumento representativo de la contemporaneidad, cuyos logros en París de aquel momento no fueron muy notables. El concurso arquitectónico se convoca de la manera más flexible, según el deseo de Pompidou, abierto a los arquitectos extranjeros y animando la participación de nuevos talentos. Pero nadie esperaba lo que consiguieron dos arquitectos jóvenes, el genovés Renzo Piano y el británico Richard Rogers.³³⁰

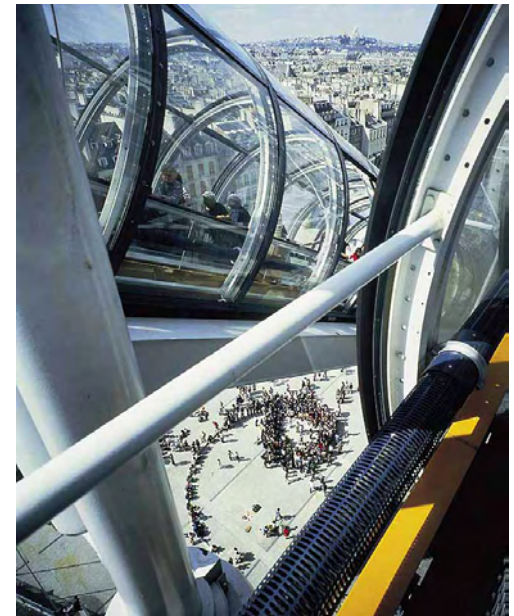
Patas arriba y en envés

Beaubourg's 1977 debut shook the art museum world like no other building before it. In one dramatic gesture it created a tourist landmark, transformed a run-down urban neighborhood and changed the way we think about art museums and their entertainment potential.³³¹

El modelo post-industrial: Museo-evento³³²

El diseño del Centre Georges Pompidou "puso el mundo arquitectónico patas arriba"³³³ creando "el último gran edificio moderno y el primer gran edificio postmoderno". En la evasión de la época industrial, Rogers y Piano invierten el mito moderno de la nave industrial - al cual siguen fieles con el espacio ininterrumpido y flexible liberado de los elementos estructurales y de las instalaciones,³³⁴ expuestos en la fachada en el código policromo - en una demistificación total del museo y anunciación de la industrialización de cultura: "With its library, avant-garde music institute, cinemathèque and art collections, Beaubourg took the visual form of a playful culture factory".³³⁵

Con gran escándalo y controversia colosal³³⁶, el concepto de museo abierto, la mezcla de funciones y la vivacidad de un aeropuerto o almacén general convierten la factoría Beaubourg en modelo de la época postindustrial - museo-evento: el lugar del tesoro y del conocimiento, pero también del entretenimiento popular y del espectáculo - abriendo la puerta al museo postmoderno de los ochenta y sus repercusiones en la nueva museología y urbanismo.



³²⁸ ideado por François Mathey, conservador principal del Museo de las artes decorativas en el Louvre

³²⁹ confiado a Pierre Boulez y separado del resto del complejo por los requisitos técnicos musicológicos, ubicado bajo la Fontana Stravinski

³³⁰ El equipo completo formaban arquitectos Renzo Piano, Richard Rogers y Sue Rogers, programista Gianfranco Franchini e ingenieros Edmund Happold y Peter Rice

³³¹ Knight, Christopher: "When the Museum Becomes an Event", *The Los Angeles Times*, May 28, 2000, Entertainment section, <http://articles.latimes.com/2000/may/28/entertainment/ca-34852?pg=1> (Consulta: 26/01/2009)

³³² Ibid.

³³³ Pogrebin, Robin: "British Architect Wins 2007 Pritzker Prize", *The New York Times*, March 28, 2007, Arts section, <http://www.nytimes.com/2007/03/28/arts/design/28cnd-pritzker.html?hp=&pagewanted=all> (Consulta: 22/08/2009)

³³⁴ Inspirado con el proyecto de Fun Palace de Cedric Price (1964)

³³⁵ Knight: "When the Museum Becomes an Event", 2000

³³⁶ Levy, Bernard-Henri: "A monument of audacity and modernity", *Guardian*, 9 October 2007, Art and design section, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/oct/09/architecture.paris> (Consulta: 22/08/2009)



Museo abierto: "anti-palacio"

Renzo Piano declaró "haber querido demoler la imagen de un edificio cultural que asusta. Esto es el sueño de una relación extraordinariamente libre entre el arte y la gente, donde se respira la ciudad al mismo tiempo".³³⁷

La fachada como espacio público: Menos monumento, más movimiento³³⁸

Las escaleras ceremoniales del museo clásico se transforman en la fachada del Pompidou en las escaleras mecánicas como el mayor símbolo del nuevo estatus del museo-evento, menos monumento y más en movimiento. Con las escaleras mecánicas y las galerías de circulación abiertas hacia el grande "patio anterior" y la ciudad toda la fachada se convierte en espacio público³³⁹ y el museo en "un pedestal glamoroso" para (ad)mirar París.

La gran plaza trae al denso tejido medieval una nueva vida del barrio, encuentros del público, la contemplación del edificio y sobre su contenido, y una conexión más fluida con la ciudad, la cual se encauza bajo su superficie inclinada en el Forum interior del Centro.

Icono instantáneo

Construido entre 1972 y 1977, el edificio conoció — pese a las polémicas — un éxito instantáneo, y todavía es uno de los lugares más visitados del planeta³⁴⁰. El centro encontró su lugar en el paisaje y el tejido parisino gracias a una programación atractiva y diversificada y a los horarios de apertura adaptados a un nuevo público. Previsto para cinco mil visitantes cotidianos, acogerá finalmente cinco veces más³⁴¹, la mayoría de ellos en los espacios públicos, pero con una extraordinaria afluencia también a las grandes exposiciones del arte que supera 2 millones de visitantes al año y con un número record de visitas a la Bibliothèque publique d'information y su mediateca.



³³⁷ Copans, Richard: *Le Georges Pompidou Centre*, en la serie de películas *Architectures 1* (1995-2000) de Richard Copans y Stan Neumann, en la coproducción de ARTE France, Les Films d'Ici; Centre Pompidou; Ministère de la Culture; Direction de l'Architecture et du Patrimoine; Musée d'Orsay y Fondation Sasakawa

³³⁸ Ponge, Francis: *L'écrit Beaubourg*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977

³³⁹ Copans: *Le Georges Pompidou Centre* (1995-2000)

³⁴⁰ Fernández-Galiano, Luis: "El arte del museo", AV Monografías: Museos de arte, Arquitectura Viva 71 (V-VI 1998), pp. 209-218, <http://www.arquitecturaviva.com/Antiguos/AVMonografias71.html#Articulo> (Consulta: 23/08/2009)

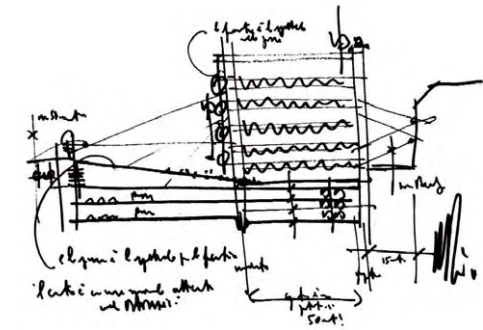
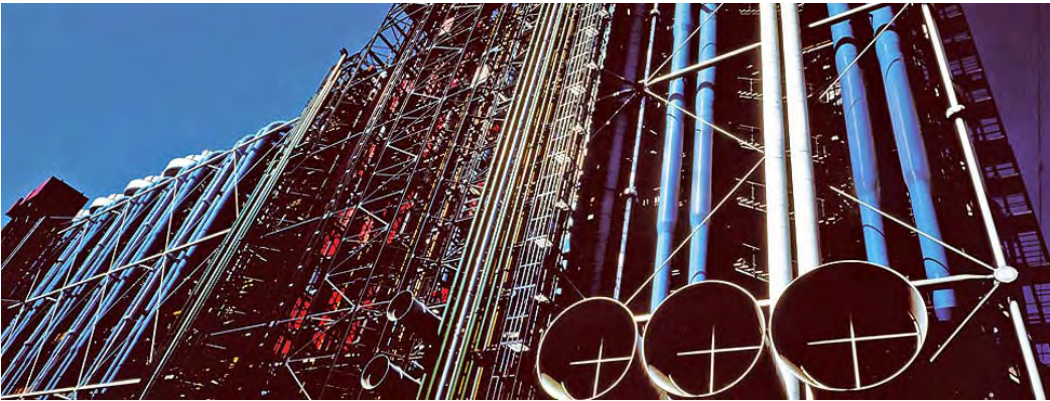
³⁴¹ 200 millones de visitantes desde su apertura hasta el fin de 2006



La nueva plaza real

En línea con el fervor populista de 68, esta gran máquina desacralizo el arte y la hizo accesible a la ciudadanía. Pero, Beaubourg no ha desacralizado solamente el arte, sino también el lugar del museo en la ciudad: El Pompidou ha sido una de las primeras instalaciones culturales principales que se situarán en un distrito de ciudad menos prestigioso.

Usando los medios y el lenguaje moderno, industrial, Piano y Rogers introducen la postmoderna. **Revolucionando la arquitectura, revolucionan el urbanismo.** No necesitan kitsch ni camp, ni citas minuciosas, ellos manejan con gran escala - la escala del Reí Sol. El Beaubourg vuelve la plaza delimitada de la ciudad tradicional en el foco del urbanismo³⁴⁴, repitiendo la disposición de las plazas de la transformación urbanística de Luis XIV, anterior a la haussmanniana, conectándolas en una cadena de espacios públicos, desde la Place de la Concorde, Place Vendome, Palais Royal³⁴⁵ y Forum des Halles hasta la Place des Vosges y la Bastille, pero con un uso y significado completamente diferente: **Place Georges Pompidou no celebra la tradición monárquica, pero tampoco el poder público, sino la ciudad y la cultura alta popular, borrando la distinción alto:bajo, elitista:popular** y destacando la dimensión pública del clúster. En el cruce principal de las líneas de RER que convergen en la estación Chatelet - Les Halles vinculando el centro de París con las periferias, la Plaza Beaubourg atraerá tanto el público de los barrios pobres como la elite cultural.³⁴⁶



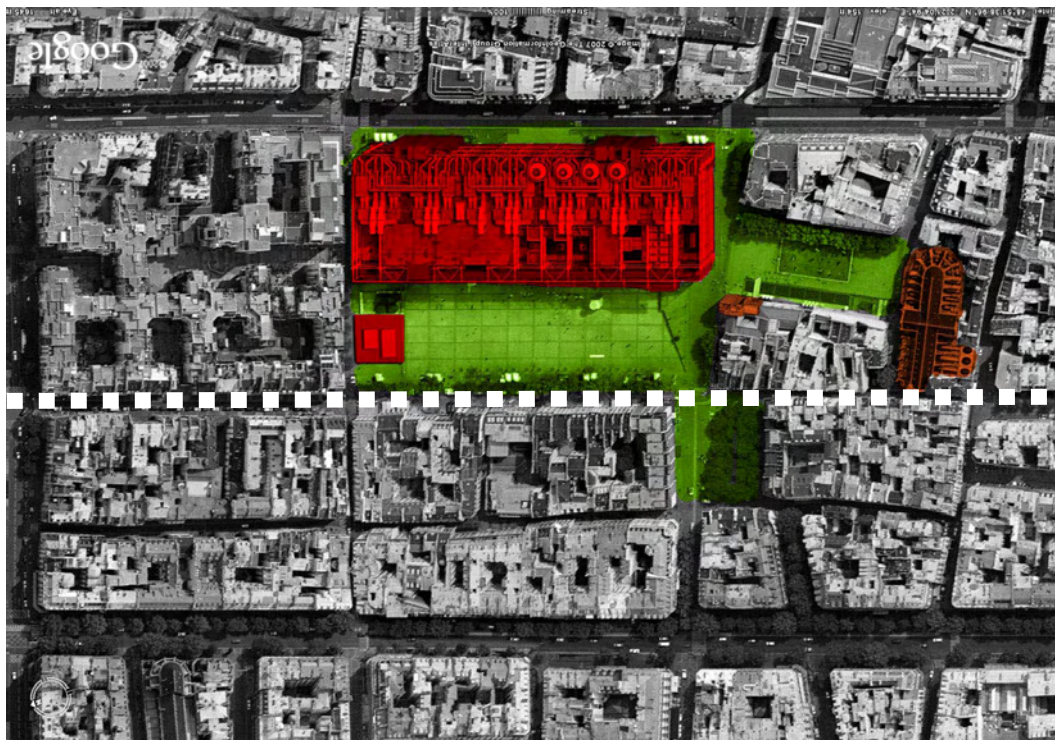
³⁴⁴ del mismo modo actuará el MACBA en Barcelona
³⁴⁵ y su contribución al arte y espacio contemporáneo
con la instalación de Daniel Buren en el patio
³⁴⁶ Vincent, Gerard: "Beaubourg, an VIII", 1985, pp. 60-61:
"¿Los 'barbaros' al pie de la ciudadela?"

Alrededor de la plaza

Durante treinta años por el centro pasaron cientos de millones de visitantes. El mundo, el arte y la ciudad siguieron con sus cambios, y el centro con ellos. En 1992 el CCI se fusiona con el MNAM y en 1997, para su vigésimo aniversario, se inaugura el Atelier Brancusi de Renzo Piano y empieza una profunda renovación del Centro, victimizado por su propia popularidad. En las obras acabadas en 2000 se reajustó su foyer espacioso, su Biblioteca pública de información ganó la propia entrada y el Museo adquirió un 50 por ciento más de espacio y una nueva organización: por los requisitos museológicos y los problemas de un museo abierto físicamente a la luz, Gae Aulenti hizo un nuevo museo dentro del Pompidou.

El Centre Pompidou era radical – radical en su tradicionalismo, conscientemente o inconscientemente fiel a los ejes parisinos ortogonales al Sena, a sus plazas reales, contenedores culturales, fiel incluso al mito moderno de la nave industrial.

Beaubourg mueve el museo fuera de las zonas más representativas y prestigiosas de la ciudad, fuera del centro de poder. Su revalorización de la herencia histórica y chique industrial como homenaje a los logros ingenieriles de las grandes exposiciones estimuló el proceso de conversión de los edificios industriales y técnicos, empezando justamente con las estaciones y mataderos parisinos en el próximo ciclo de los *grands travaux* en los 80. Así el Centre Georges Pompidou reanimó el concepto de museo, en bajo reflujó en el momento de su creación, motivando con su éxito la multiplicación de las instituciones museísticas en las décadas siguientes.³⁴⁷ En contraste con el museo clásico, cerrado, apabullante, somnoliento e intimidante, Beaubourg ofrecía la sensación de luz y apertura, accesible, acogedor, dinámico, atractivo, invitando a entrar incluso cuando no se quiere, captando el público participativo, variopinto, desde su plaza que expuso en el primer plan la dimensión pública y urbanística, haciendo al público una parte del museo y al museo una parte de la ciudad.



³⁴⁷ A partir de los 70 nuevas y poderosas instituciones (Gallerie national du Grand Palais, Centre Pompidou, Musée Picasso, Musée d'Orsay, Grand Louvre...) ocupan la frente de la escena museística parisina.

Hoy el edificio principal del Centro alberga los siguientes espacios y actividades:

- el **Musée national d'art moderne**: la presentación permanente de las colecciones de arte moderno dispone de 15.000 m² y presenta permanentemente 1.330 de 59.000 obras de 5.000 artistas diferentes que pertenecen a la colección del Centro (en 2006);
- las galerías para exposiciones temporarias (diseño, fotografía...) ocupando en total 5.200 m²;
- la **Biblioteca pública de información (BPI)**, una biblioteca de referencias con mediateca de lenguas y cinematografía que en tres primeras plantas ocupa 10.000 m² y ofrece 2.200 asientos, tan popular entre la siempre creciente población de estudiantes parisinos formando grandes colas ante sus puertas;
- la **Biblioteca Kandinsky**, una biblioteca especializada dedicada al arte del siglo XX, la cual también puede recibir hasta 76 lectores en una superficie de 390 m²;
- un espacio de consultación documental multimedia sobre las colecciones, dentro del Museo;
- dos **salas de cine** de 316 y 150 plazas;
- una **sala para espectáculos** de 396 plazas;
- una **sala para debates** de 160 plazas;
- un espacio específico para el público joven con galería para exposiciones temporarias y talleres de práctica artística;
- una librería especializada (arte, arquitectura, objetos de arte, afiches, foto, etc.) y un restaurante concedido, situado en el último nivel (Georges).

Fuera del edificio principal se encuentran:

- en la plaza, el **Atelier Brancusi**, la reconstrucción del estudio del maestro de escultura destruido para la construcción de la Tour de Montparnass;
- en un edificio específico, el **IRCAM**, con una sala *à jauge* y acústica variable, los estudios y una mediateca;
- Las oficinas y otras actividades repartidas entre cuatro edificios en la proximidad inmediata (uno adquirido en 2004 y tres en alquiler).
- la **Fontana Stravinsky**, en el segmento dedicado a la música, junto al IRCAM, con las esculturas móviles de Niki de Saint-Phalle y Jean Tinguely, dedicadas a 22 compositores contemporáneos.

Centre Pompidou Online, www.centrepompidou.fr
(Consulta: 22/08/2009)



Clúster de museos en los 80

Museo en el mercado

La reestructuración económica y el cambio de las políticas financieras en el sector público³⁴⁸ transformaron dramáticamente la economía simbólica y cultural de los años 70 en la versión thatcheriana de la *enterprise culture* en los 80. Los museos tuvieron que agilizarse para sobrevivir la nueva privatización y modelos devolutivos de financiamiento, igual que las ciudades, cuyas economías se basaban antes en industria, tuvieron que girarse a herencia, turismo, espacios públicos, mega eventos internacionales y festivales locales, iconos arquitectónicos – y clústeres de museos, aumentando su capital simbólico y la calidad de vida para atraer cada vez más móviles inversiones, negocios y gente.³⁴⁹ La cultura emprendedora – en sus diferentes modos: consumo, producción y estrategia de imagen³⁵⁰ y en todos los niveles del gobierno, del local al supranacional³⁵¹ - se usa para diversos objetivos económicos, sociales y políticos en un conjunto en el cual se entrelazan regeneración urbana, marketing urbano y turismo cultural.

El cambio del paradigma: Postmoderna

En un renacimiento urbano “como reacción contra los efectos negativos del zoning funcional” en Barcelona, Rotterdam y Glasgow se redescubren y celebran “las características físicas de la ciudad pre-industrial como densidad, “walkability” y el traslape de usos sociales, culturales y económicos”.³⁵² Vuelven el mercado, espectáculo, *genius loci*.

Vuelve también el modelo del museo clásico. Los cambios en la sociedad y la ciudad se reflejan inevitablemente en el concepto del museo: la fragilidad del arte, ante la omnipresente comercialización, consumo y reproducción, busca de nuevo la protección dentro del museo de los 80. Szeemann proclama: “¡El museo es una casa para el arte!”,³⁵³ Stirling lo construye en Stuttgart ampliando la Staatsgalerie y el clúster histórico de museos alrededor del Schloßplatz.

Clúster de museos en la regeneración urbana

La inauguración y el éxito instantáneo de la Opera de Sídney (1973) y del Centro Pompidou (1977) anunciaron las posibilidades del nuevo desarrollo de waterfronts y la capacidad del museo de influir en la regeneración urbana. Así la ampliación del concepto y de las funciones del museo continúa, reflejando el interés mutuo de las ciudades y de los museos en la creación de sus clústeres, usados cada vez más para la mejora de la imagen de la ciudad y el marketing urbano.

El nuevo pluralismo (y populismo) cultural iniciado en los 70 abrió camino para nuevos museos y centros de arte, menos institucionales, más dinámicos, más accesibles³⁵⁴ y orientados más al mercado, y para un nuevo aprecio de la herencia arquitectónica, incluyendo ahora también las estructuras y recintos abandonados de fabricas y puertos, estaciones y mataderos. Una completamente nueva perspectiva a la infraestructura cultural, estadios y centros de exposiciones y congresos como la base para regeneración económica³⁵⁵ llenará incluso literalmente el hueco quedado detrás de la industria desaparecida: *Terrain vague*³⁵⁶ – los restos urbanos y no lugares - se convierten en el lugar de nuevos clústeres de museos contemporáneos y, aún más, llamados “barrios creativos”.

En este sentido, París seguirá con sus *grands projets*, entre los cuales dominarán museos: el **Grand Louvre** en París, con la famosa pirámide de vidrio de I.M. Pei y la conversión de la estación del Quai d'Orsay en un nuevo museo (1986), el Institute du Mond Arabe (1987), la Cité des Sciences et de l'Industrie en el **Parc de la Villette** (1986), en cima del Arche de la Défense (1989), ilustrando “las mutaciones urbanas inducidas por el turismo de masas.”³⁵⁷ En Alemania, Stuttgart y Frankfurt mostrarán el uso competitivo de museos como “emblemas de dinamismo y prosperidad”³⁵⁸ que culmina en la **Museumsufer** y sus ocho nuevos museos construidos durante la década de los ochenta.



³⁴⁸ Lewis, Geoffrey D.: “History of Museums”, *Encyclopædia Britannica*, 2007. *Encyclopedia Britannica Online* 2007; <http://www.britannica.com/eb/article-76538/history-of-museums> (Consulta: 06/09/2007)

³⁴⁹ Hall, Peter: *Cities in Civilisation. Culture, Innovation and Urban Order*, Weidenfeld and Nicholson, London 1998

³⁵⁰ Evans, Graeme: *Cultural Planning. An urban renaissance?* Routledge, London, 2001, p. 2

³⁵¹ La Capital europea de cultura, lanzada en 1985 con Atenas, en Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 32

³⁵² Bianchini, Franco: “Remaking European Cities: the role of cultural policies” en Bianchini, Franco and Michael Parkinson (eds.): *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*, Manchester University Press, Manchester, 1993, p. 10

³⁵³ en Archis, 1988, en una conversación con Rob de Graaf y Antje von Graevenitz, como se atribuye en: Gržinić: “Does Contemporary Art Need Museums Anymore?”, 2000

³⁵⁴ Evans: *Cultural Planning*, 2001.

³⁵⁵ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 32

³⁵⁶ Ignasi de Sola-Morales Rubio introduce este término en la terminología de la ciudad contemporánea en: Sola-Morales, Ignasi de: “Terrain Vague”, *Anyplace*, ed. Cynthia C. Davidson, MIT Press, 1996, p. 119-120.

³⁵⁷ Fernández-Galianó: “El arte del museo”, 1998

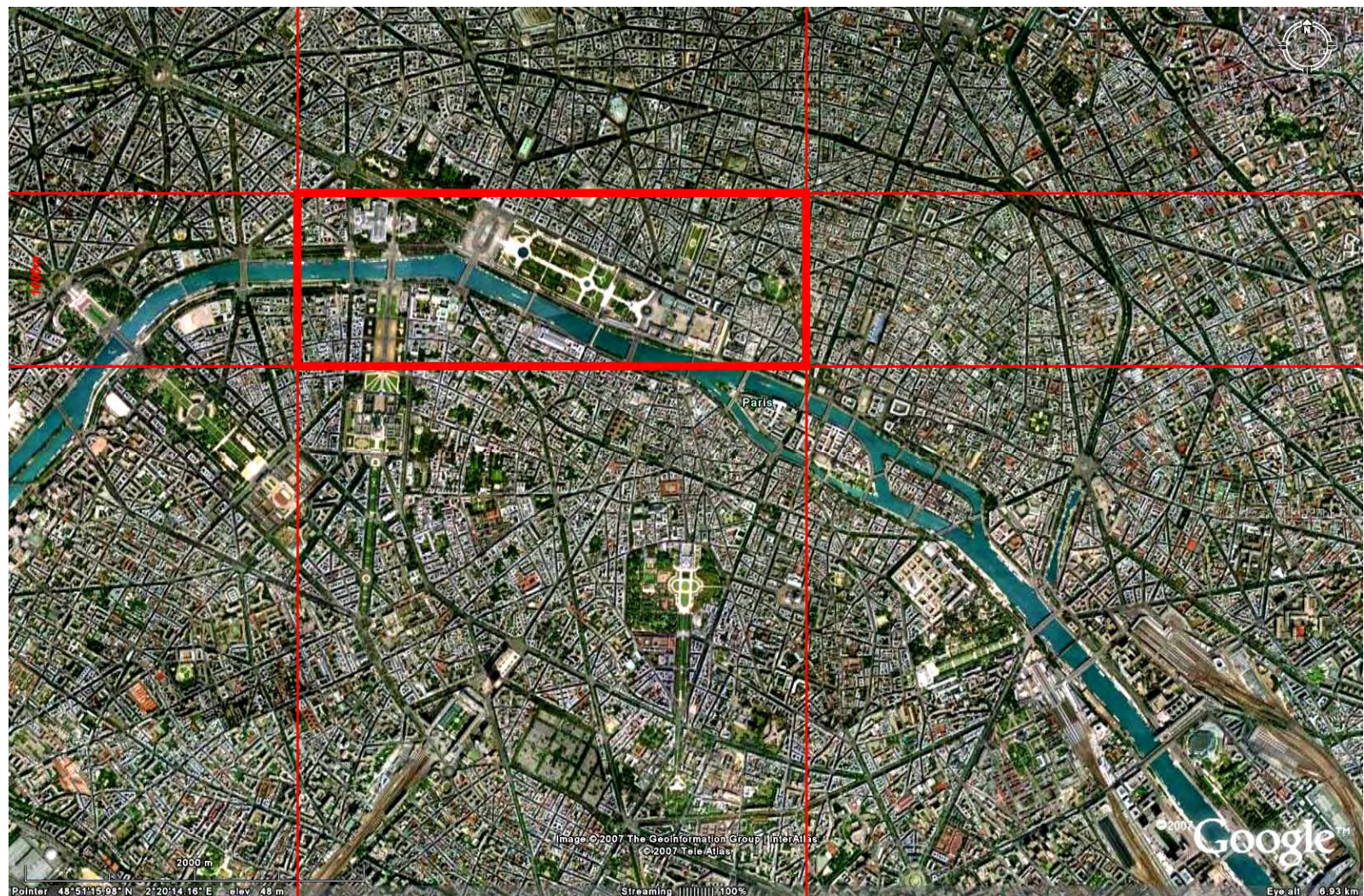
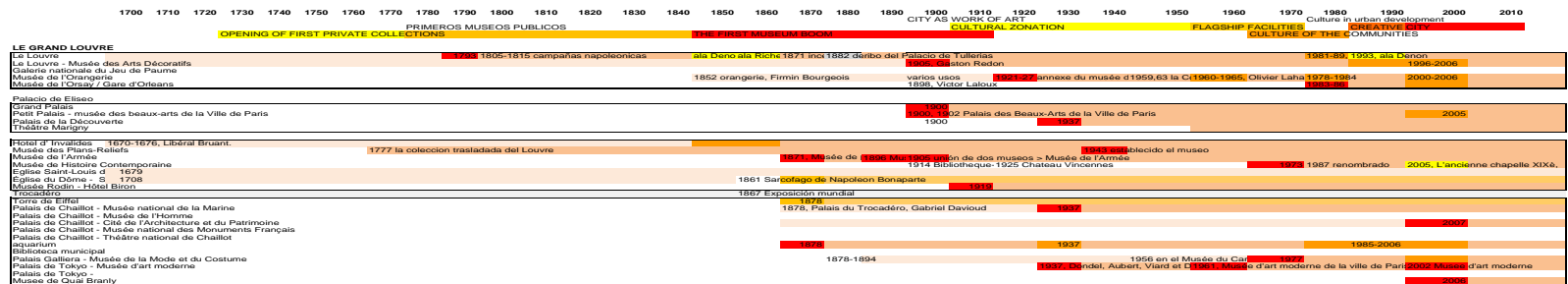
³⁵⁸ *Ibid.*



París: Le Grand Louvre

Grandes ejes y grandes proyectos

Lo primero que se nota en el mapa de París, junto con la reconocida forma circular y los meandros del Sena, son las Tullerías y el Louvre – los grandes ejes que juntan las sedes políticas y museísticas. La **historia arquitectónica del Louvre** ilustra una de las vías de génesis de clústeres - de los museos originados en las colecciones reales y en los palacios abiertos al público – y la relación consecuente entre los museos y el poder. La **historia museística de París**, ilustra los momentos clave en la cultura de nuestra civilización: El Louvre será el primer museo que realmente democratizará el arte, y un siglo más tarde el Beaubourg lo finalmente desacralizará.



El Eje histórico

El complejo palatino real

El Louvre y sus sucesivas transformaciones arquitectónicas dominan por el París central ya desde el final del siglo XII, cuando Philippe Auguste erigió la fortaleza primigenia para proteger entonces la mayor capital europea de los ataques anglo-normandos. La ciudad salió rápidamente de estas murallas, el Louvre perdió su función de fortificación y creció transformándose en una residencia magnífica real, la cual los soberanos franceses durante casi siete siglos la irán cambiando y añadiéndole nuevos castillos, pabellones, salas, galerías, alas y patios, de acuerdo con la creciente influencia y prestigio de la monarquía. El mayor impacto al Louvre que conocemos hoy habrá el ambicioso programa de construcción de los Luises, el cual se terminará apenas con el traslado de la corte a Versalles.

Las colecciones reales

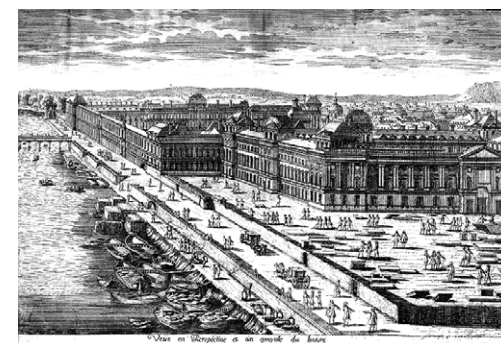
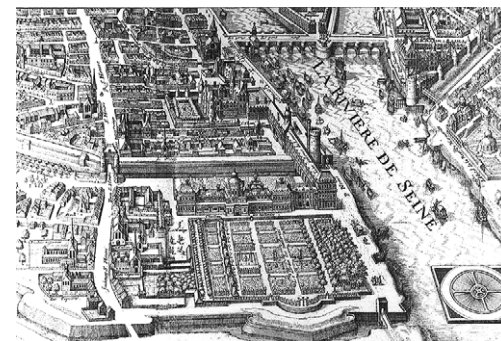
A la vez crecen “las maravillas de Fontainebleau”³⁵⁹, las cuales Luis IV ampliará considerablemente e instalará en los palacios de Louvre, Tullerías y Versalles. Ya en 1750, entre la presión pública y la oposición de la aristocracia, Luis XV expone una selección de pinturas en el Palacio de Luxemburgo. Solamente diez días después de la caída de la monarquía en 1792 el Louvre se proclama como museo y un año más tarde se abre a todo el público, promoviendo un gran cambio cultural y urbanístico.

El Louvre moderno en París moderno

Hay dos opiniones sobre Barón Haussmann: Una lo representa como el hombre que destruyó París vieja, y otra como el hombre que creó París nueva.³⁶⁰

En la segunda mitad del siglo XIX Napoleón III empezará un nuevo mayor ciclo de obras: en la ciudad, con la “modernización” del Barón Haussmann, y en los palacios, uniendo el Louvre y las Tullerías con el ala Denon y el ala Richelieu a lo largo de la calle Rivoli. El incendio en el Palacio de Tullerías en 1871 y su derribo en 1882 marcarán la creación del Louvre moderno, abriendo el complejo también urbanísticamente, con la perspectiva hacia el oeste de París y el “eje histórico” de Le Nôtre. El palacio deja de ser la sede de poder, con la excepción del Ministerio de finanzas en el ala Richelieu, y el museo gradualmente ocupa todo el amplio complejo.

Los Campos Elíseos: “La plus belle avenue du monde”



Cuatro factores clave

La formación del Museo del Louvre es resultado de un largo y complejo proceso al cual contribuyeron tanto el **coleccionismo monárquico**, como el **pensamiento ilustrado** y la **revolución burguesa**.

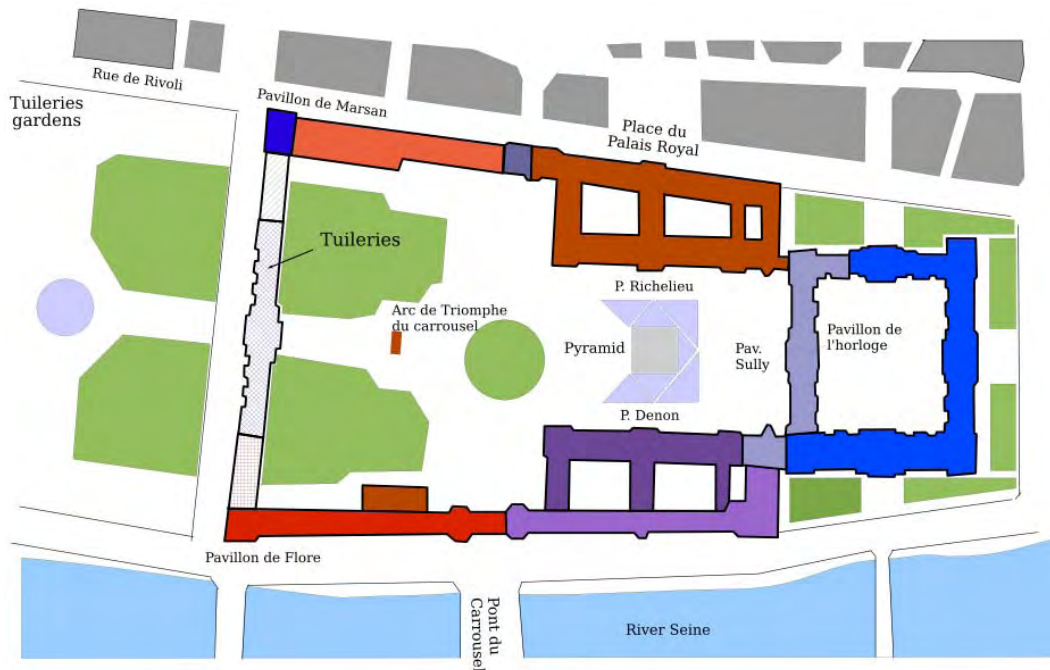
“Pero desde el principio el botín también ha tenido un papel dominante en su evolución. Napoleón decidió **hacer clara la posición de París como capital de Europa**, sistemáticamente relevando sus sujetos conquistados de los tesoros artísticos y exponiéndolos en el Louvre.”³⁶¹

Durante las conquistas napoleónicas 1805-1815 se forma la mayor colección museística de todos los tiempos a través de **robos, expolios y expropiaciones**, como el cuarto factor clave en la formación de grandes museos.

³⁵⁹ la colección real en el Castillo de Fontainebleau

³⁶⁰ Mount Holyoke College: “Mapping Paris: Haussmann and New Paris”, <http://www.mtholyoke.edu/courses/rschwartz/hist255-s01/mapping-paris/Haussmann.html> (Consulta: 23/08/2009)

³⁶¹ Sudjic: *The Edifice Complex*, 2005, pp. 290-291



El clúster interior: Le Grand Louvre

Ni este “museo sobre museos”³⁶² no ha quedado inmune a los retos de nuestros tiempos, ni ha resistido a los cambios. Casi todo siglo después del nacimiento del Louvre moderno, el proyecto Grand Louvre, iniciado por el presidente François Mitterrand en 1981, modernizará el museo, lo ampliará en 1993 también al ala Richelieu y reorganizará completamente su función con el entonces controvertido proyecto de I. M. Pei y la famosa pirámide de vidrio inaugurada en 1989, en “un ensemble culturel original à caractère muséologique”.³⁶³

El factor presionante para estos cambios ha sido la necesidad de avanzar la exhibición de las enormes colecciones y facilitar la acogida del creciente número de visitantes³⁶⁴. En su fondo ha sido el programa perspicaz de la regeneración parisina *Gran Projets*, con el cual Mitterrand se inscribió entre los soberanos que a través de la historia iban construyendo y ampliando el Louvre – como lo criticaba la derecha - y París consolidó su prestigio de la metrópolis mundial.

Trendsetter

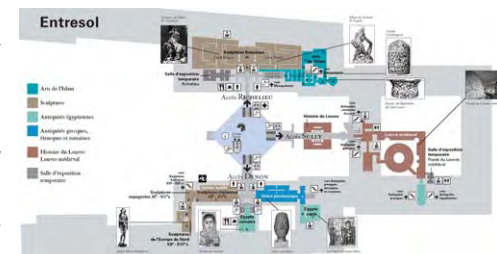
La transformación del Louvre cementó algunas de las tendencias actuales de la clusterización museística:

- la **entrada centralizada** y el **desarrollo subterráneo** de un enorme foyer como elemento de unión y respuesta a la escasez de espacio y al físico intocable del complejo histórico;
- el concepto del **museo ampliado**: el Beaubourg introdujo la tienda de museo, pero el Louvre lo lleva al próximo nivel, introduciendo bajo el Jardín del Carrusel un shopping center y un parking para financiar el nuevo espacio;
- la pirámide de vidrio y los patios cubiertos marcan el principio de una serie de **cubiertas y umbráculos** que unirán muchas aglomeraciones de museos;
- la activación de los anteriores **espacios de industria y de transporte** para los fines museísticos (Orsay); y
- la **reestructuración del sistema de museos nacionales** en la ciudad y su descentralización a través de los museos-satélites o “antenas”.

³⁶² Una de tres mayores colecciones de arte, después del Metropolitan Museum of Art y el Hermitage

³⁶³ El EPGL (Establecimiento público de Gran Louvre) se establece como ensamble cultural original de carácter museológico en: Ministère de la Culture, République de France: “Décret 83-958 du 2 novembre 1983, portant création de l’Établissement du Grand Louvre”, *Journal officiel de la République Française*, 5 novembre 1983, p. 3259, http://www.legifrance.gouv.fr/jopdf/common/jo_pdf.jsp?numJO=0&dateJO=19831105&numTexte=&pageDebut=03259&pageFin= (Consulta: 23/08/2009)

³⁶⁴ Con 8.3 millones de visitantes en 2006 y 2007, el Louvre es el más visitado museo de arte en el mundo. Le Musée du Louvre: “La fréquentation du musée du Louvre - Les chiffres clés 2006. 02 avril 2007”: http://www.louvre.fr/llv/musee/etude_publicque.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674108335&CURRENT_LL_V_FICHE%3C%3Ecnt_id=10134198674108335&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500892; Idem: “La fréquentation du musée du Louvre - Chiffres clés 2007”, 23 septembre 2008, http://www.louvre.fr/llv/musee/etude_publicque.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198674120214&CURRENT_LL_V_FICHE%3C%3Ecnt_id=10134198674120214&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500892 (Consulta: 23/08/2009)





cour d'honneur del Palais Royal / la instalación de Daniel Burren (1986) Palais Royal / Comédie Française, Ministère de culture, Conseil d'Etat



Musée d'Orsay

Musée de l'orangerie

Galerie nationale du Jeu de Paume

³⁶⁵ Construcción original del arquitecto Victor Laloux, fue reconfigurada (1983-1986) por los arquitectos Renaud Bardon, Pierre Colboc, Jean-Paul Philippon y la famosa diseñadora interior Gae Aulenti para permitir la reconversión en museo.

³⁶⁶ reorientada en esta reorganización a la fotografía y nuevos medios artísticos
³⁶⁷ de Auguste Rodin, Henry Moore, Roy Lichtenstein, Tony Cragg, Jean Dubuffet, Alain Kirili, Étienne Martin, Guiseppe Penone

³⁶⁸ de Louise Bourgeois o Richard Serra en la primavera 2008

* Gentleman, Amelia: "Lens puts new angle on the Louvre", *Guardian*, 1 December 2004; <http://www.guardian.co.uk/world/2004/dec/01/france.arts> (Consulta: 26/08/2009)

** Riding, Alan: "The Louvre's Art: Priceless. The Louvre's Name: Expensive", *The New York Times*, March 6, 2007, *Art&Design*; <http://www.nytimes.com/2007/03/07/arts/design/07louv.html> (Consulta: 26/08/2009)

El clúster exterior: Tres Grand Louvre

Una parte de este gran proyecto de reorganización ha sido también la inauguración del **Musée d'Orsay**³⁶⁵ en 1986, en la estación ferroviaria de Laloux de 1898, a la cual se ha trasladado la parte de la colección de 1848 e impresionismo hasta 1914 y pre cubismo. De tal modo la colección nacional francesa está dividida entre el Louvre, Orsay y Beaubourg, cambiando los circuitos culturales de París.

Con esta apertura se consolidó el clúster del Gran Louvre – el **Musée du Louvre** y el **Musée des Arts Decoratifs** dentro de él, el **Musée d'Orsay**, y, en dos edificios idénticos construidos por Napoleón III, el **Musée de l'Orangerie** y la **Galerie national du Jeu de Paume**³⁶⁶ - unido por los Jardines de Tullerías y del Carrusel, donde se hallan numerosas estatuas de Aristide Maillol y, desde 1998, esculturas contemporáneas³⁶⁷ y exposiciones provisionales,³⁶⁸ creando un plausible entorno de contemplación.

La Place du Palais Royal, que conectaba una vez los palacios del Louvre con el palacio del cardinal Richelieu y de las familias reales, hoy conecta el Museo del Louvre con la **Comédie Française**, el **Ministerio francés de cultura** y el **Conseil d'État** y a través del jardín lo liga con la antigua **Bibliothèque nationale de France – site Richelieu** (y a través del Forum de les Halles o la calle Rivoli con el Centre Pompidou).

La descentralización y la democratización culturales: Museos-satélites

Louvre-Lens

Para relevar el apretado Louvre parisino, aumentar la visita total al museo y mejorar la economía del norte industrial, las autoridades francesas decidieron en 2004 construir un **museo-satélite**. Entre las seis ciudades consideradas se eligió Lens para la sede del nuevo edificio, llamado Le Louvre-Lens, el cual debería recibir cerca de 600 obras de arte y atraer hasta 500.000 visitantes cuando se abra en 2009 en el lugar de una carbonera abandonada de la anterior ciudad minera.*

Louvre Abu Dhabi

En marzo de 2007, el Louvre anunció para 2012 la apertura de otro museo-satélite, esta vez en Abu Dabi, causando grandes debates públicos. Un acuerdo diplomático a 30 años establecerá el museo en la Saadiyat Island a cambio de €32.000.000 (US\$1.3 mil millones). El Louvre Abu Dhabi, según el proyecto del arquitecto francés Jean Nouvel y de los ingenieros del Buro Happold, ocupará 24.000 m² en los cuales Francia acordó rotar entre 200 y 300 obras durante los primeros 10 años, proporcionar expertos en la gerencia y cuatro exposiciones temporales al año por 15 años, basadas en el préstamo de múltiples museos, incluyendo el Louvre, el Centre Georges Pompidou, el Musée d'Orsay, Versailles, el Musée Guimet, el Musée Rodin y el Musée du quai Branly.**



El Eje Republicano

A través de los jardines franceses y el eje histórico el clúster del Grand Louvre se prolonga hacia la Place de la Concorde y los Campos Elíseos, donde, en el cruce con el “eje Republicano” encuentra los espacios expositivos, legados de la Exposición Universal de 1900, y se une con ellos.

Los palacios elíseos

El **Grand Palais**³⁶⁹ con el **Palais de la Découverte**³⁷⁰, **Petit Palais**³⁷¹ y **Théâtre Marigny** forma allí un conjunto de museos y pabellones de exposiciones y grandes eventos en el **Jardín de los Campos Elíseos**. Su emplazamiento en el lugar del anterior enorme Palais des Arts et de l'Industrie de Paxton permite la conexión del Hotel des Invalides con el **Palacio de Eliseo**, abriendo otra gran perspectiva y repitiendo el esquema de los Jardines de Tullerías como entrada al Louvre en la última realización con envergadura del urbanismo parisino clásico.

Los Invalides

Este **eje Republicano**, que atraviesa el Sena por el Puente Alexandre III, inaugurado para la misma ocasión, continua la **esplanade des Invalides**, la cual alineaban los pabellones extranjeros y temáticos, hasta el complejo cultural-histórico del **Hotel d'Invalides**, en el cual el “panteón militar”, la *Dôme*, l'*Église des soldats*, el **Musée de l'Armée**, **des Plans-Reliefs** y **d'Histoire Contemporaine** con el adyacente **Musée Rodin** representan el próximo clúster de museos en este recorrido por grandes espacios abiertos y ajardinados que zigzaguean por el centro de París.



³⁶⁹ Este monumento parisino, en sus 40.000 m2 alberga regularmente salones y exposiciones y, desde 1964, las Galeries nationales du Grand Palais

³⁷⁰ El Palais de la découverte (Palacio del descubrimiento) es un museo y centro cultural científico parisino, creado en 1937 por Jean Perrin (Premio Nobel de física en 1926) durante la Exposición internacional de artes y técnicas. Se le asignaron 25.000 m2 en el ala occidental del Grand Palais (o Palais d'Antin) construido por el arquitecto Albert-Felix-Theophilus Thomas.

³⁷¹ El Petit Palais (Pequeño palacio) es un monumento y museo situado en el VIII distrito de París, frente al Grand Palais e, igual como él, construido para la ocasión de la Exposición universal de 1900, según los planes del arquitecto Charles-Louis Girault. Gracias a sus transparencia e iluminación, ya en 1902 se transforma en “Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris” y acoge la colección permanente (antigüedades hasta el final del siglo XIX, las del siglo XX están en el Palais de Tokyo) y exposiciones temporales.



El eje de Marte: La colina de mil museos

El eje de los Campos de Marte gira desde la Place de Breteuil, el cuartel general de United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (**UNESCO**) y l'Ecole Militaire hacia la **Torre de Eiffel** como un gran espacio verde que se transformo en el siglo XIX de su uso original para entreno militar a lugar de grandes exposiciones, acabando en otro lado del Sena en los jardines y la Plaza de Trocadero, con el **palacio Chaillot**, pabellón construido para la Exposición Internacional de 1937 en el sitio de su antecesor, Palais du Trocadero de la exposición mundial 1878. En sus alas que en forma de arco acogen esta gran perspectiva dejando abierta la vista de la colina Chaillot al Sena y la Torre Eiffel hoy se albergan:

- el **Musée national de la Marine** (Museo naval) y el **Musée de l'Homme** (etnología) en el ala meridional (Passy) y
- el **Cité de l'Architecture et du Patrimoine** con el **Musée national des Monuments français**, el **Institut français d'architecture** (IFA, 1981) y la **École de Chaillot** en el ala norte (Paris), y
- el **Théâtre national de Chaillot** con su escuela y el **Acuario** debajo de la explanada.

La misma exposición de 1937 en esta parte de la Rive Droite deja otro contenedor museístico, el **Palais de Tokyo**, (alberga una sucesión de instituciones culturales - desde 2002 el **Museo del arte moderno/siglo XIX de la Ville de Paris**) en la proximidad inmediata del decimonónico **Palais Galliera (Musée de la Mode e du Costume)**. La pasarela Debilly cierra el cuadrángulo hasta el ensamble del nuevo **Musée du quai Branly** (2006) junto a la Torre Eiffel que completa este clúster.



Palais Chaillot y Trocadero

Palais de Tokyo

Musée du quai Branly

- > Museo y palacio
- > Nuevos usos para viejos edificios – reciclaje urbano
- > Museo y poder
- > Museo y exposiciones universales
- > Museo y espacio público
- > Museo y parque
- > Museo y parque de atracciones
- > Circuitos
- > Ciudades policéntricas

A lo largo del Sena: La ciudad de museos

En los ejes monumentales de París se han establecido importantes clústeres de museos enlazando las dos orillas. Sin embargo, el eje principal de la ciudad y de su vida pública es el Sena mismo. El Grand Louvre, la Estación de Orleans / el Musée d'Orsay, Petit y Grand Palais, Palais de Chaillot y Palais de Tokyo, igual que los más recientes Institut du Monde Arabe, Bibliothèque Nationale de France y Musée de Quai Branly solamente continúan la tradición parisina de construir los edificios del mayor prestigio a lo largo del Sena, establecida por la Notre Dame, Monnaie, Conserjería y Palais de justice. Cruzando los ejes monumentales con este eje natural, París entretiene sus espacios públicos y museos más representativos en el paradigma de la ciudad de museos.

1. Grand Louvre

Le Louvre
Musée du Louvre
Musée des Arts Décoratifs
Musée de l'Orangerie
Musée d'Orsay
Galerie National du Jeu de Paume

2. Palacios

Grand Palais
Petit Palais
Palais de la Découverte
Théâtre Marigny
Espace Pierre Cardin/des Ambassadeurs: un teatro, un cine, una sala polivalente y una galería

3. Invalides

Hotel d'Invalides
Musée de l'Armée
Musée des Plans-Reliefs
Musée d'Histoire Contemporaine
Musée de l'Ordre de la Libération
Historial Charles-de-Gaulle
Pantheon militaire
Musée Rodin

4. Trocadero

Palais de Chaillot
Musée national de la Marine
Musée de l'Homme
Cité de l'Architecture et du Patrimoine
Musée national des Monuments français
Institut français d'architecture (IFA)
Ecole de Chaillot
Théâtre national de Chaillot
Ecole du TNC
Aquarium
Palais Galliera
Musée de la Mode e du Costume
Palais de Tokyo
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Musée Clemenceau
Musée de Quai Branly

5. Beaubourg

6. Quartier latin

Institut du Monde Arabe

7. Tolbiac/Bercy

Musée de la Sculpture en Plein Air 1980
Jardin des Plantes
Musée National d'Histoire Naturelle
La Cinémathèque Française
(instalada en 2005 en el edificio creado por Frank O. Gehry en 1993 para el Paris American Center en el Bercy)
Cité de mode et design (en los Almacenes generales junto a la Estación Austerlitz)
Bibliothèque Nationale de France



Clúster de museos en los 90: Ciudad creativa

Los museos se convirtieron en una institución educativa, una fuente de actividades de ocio y un medio de comunicación.³⁷²

La instrumentalización de cultura culmina en los 1990 en los conceptos tales como las industrias creativas, las ciudades creativas y la economía creativa, de conocimiento y de experiencias en la creciente “culturalización de la vida económica” que se difunde de Baltimore, Barcelona, Rotterdam y Glasgow a Madrid, Bilbao, Dubái.

Urban economies, increasingly dependent on the production and consumption of culture, signal the arrival of the 'creative cities' paradigm (Hall, 2000). Charles Landry (2000) casts **culture as the raw material of the city and creativity as the means of exploiting this resource**. The notion is strengthened by American guru Richard Florida's (2002; 2005) thesis that **place-based creativity** is now the fundamental source of economic growth.³⁷³

De Beaubourg a Bilbao: Cultura del ocio y museos temáticos

“Durante los años finales del siglo XX, los museos han experimentado un extraordinario crecimiento, asociado a la extensión de la cultura del ocio. Las instituciones existentes se han ampliado para dar acogida a las nuevas multitudes de visitantes, muchas ciudades han construido museos como símbolos de identidad urbana, y ha surgido una gran variedad de museos temáticos, dedicados a asuntos tan diversos como el holocausto judío, la ciencia recreativa, los niños, la moda, los cómics o el rock.”³⁷⁴

Sobre el boom de museos postmodernos iniciado en los 80 y en plena fuerza durante la década de los 90, en su trayectoria desde Beaubourg hasta Bilbao, ya se ha escrito mucho. Los trabajadores museísticos y los arquitectos disfrutaban, mientras la crítica oscilaba entre los elogios a su papel de reanimadores urbanos y a la genialidad de su arquitectura y las preocupaciones por su redundancia³⁷⁵ y conexiones con el contexto neo-liberal.³⁷⁶

Nunca se construyó tal número de museos y galerías y con tal soporte financiero. “Al principio de los años noventa, la extensión de museos coincidió casi totalmente con el comportamiento de la bolsa”, nota Koolhaas, dejando la impresión “que cada museo iba a crecer y que este crecimiento de museos sería hasta una escala que no había existido previamente”.

Para los arquitectos esto abrió una gran oportunidad para hacer tres cosas:

- Experimentar en el nivel programático, usando la nueva escala de museos y combinando diversas actividades de una manera catalítica, lo que todos han hecho con más o menos éxito
- Modernizar esencialmente el museo, repensando su arquitectura institucional; e
- Introducir una infraestructura museística en el nivel urbano que antes no existía, y de la cual se trata en este trabajo.³⁷⁷

En la escala urbana esto se manifestó en la creación de nuevos clústeres museísticos y en la gran renovación de los viejos. En Ámsterdam se remodela la **Museumplein**, y los museos en ella se someten a importantes ampliaciones. En Rotterdam lo mismo pasa con el **Museumpark**, donde se transforman viejos y construyen nuevos museos en un amplio programa de regeneración y re-imaging de la ciudad. Barcelona consigue la *trifecta* olímpica de imagen, dinero y exposición mediática y aprovecha el clima de optimismo para realizar su Plan de museos, Madrid forma su Paseo del Arte inaugurando los museos **MNCARS** y Thyssen-Bornemisza junto al Museo del Prado, pero el paradigma de este proceso, de sus retos y oportunidades se crea en Bilbao con el **Museo Guggenheim**.

³⁷² Lewis: “History of Museums”, 2007

³⁷³ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 36

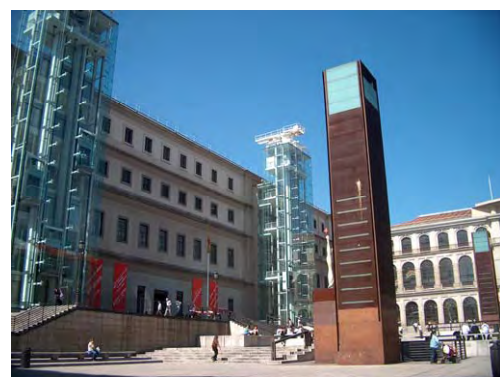
³⁷⁴ Fernández-Galiano: “El arte del museo”, 1998

³⁷⁵ España ha participado activamente en este proceso. Pero, en el país donde “la modernidad ha vivido secuestrada durante casi cuarenta años, esta situación ha sido especialmente delicada. De la proverbial carencia de colecciones de arte contemporáneo, de la ausencia de una estructura moderna de museos, se ha pasado a su construcción intensiva.” Cada ciudad quería tener un centro emblemático, lo que causó en pocos años la proliferación de edificios, destinados a unas deficientes colecciones de arte moderno o contemporáneo y líneas de actividades”, dice Manuel J. Borja-Villel, Director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, en: Borja-Villel, Manuel J.: “El MACBA desde una perspectiva crítica de la cultura”, *Barcelona. Metrópolis Mediterránea* 55, abril-junio 2001: *Dossier Patrimonio, museos y ciudad*, p. 16, http://www.publicacions.bcn.es/bmm/55/cs_qc03.htm, http://www.publicacions.bcn.es/bmm/quadem_central/bmm55/3.Borja%20.pdf (Consulta: 24/08/2009)

Ver más en: Diego, Estrella de: “La histeria de la historia: sobre los nuevos museos españoles”. Madrid: *AV Monografías* (39), *Museos de vanguardia*, enero-febrero 1993, pp. 36-40; Fernández-Galiano, Luis: “Marzo. Tantos museos: la proliferación de escenarios para el arte”. *AV Monografías* (45-46); Acuña, Paloma: “¿Museos redundantes? Un panorama español de edificios y colecciones.” *Arquitectura Viva* No. 77 *Mil museos. Los lugares comunes del arte*, marzo-abril 2001

En los años 90 los museos del mundo occidental de modo visible y transparente admiten su poder financiero, económico y simbólico y su conexión con capital y arquitectura en la carrera para el éxito en el siglo XXI. Contrario al enmascaramiento tradicional de la estructura de poder, según Gržinić, en los 80 y 90 el museo sobrevive precisamente gracias al proceso de desnudar la fantasía de los 70, a la desmistificación. La paradoja de autoexposición y autotransparencia lo hace aún más enigmático ante la comunidad artística que no quiere aceptar que detrás de la superficie fría, vulgar y manipuladora ya no existe aura. Gržinić: “Does Contemporary Art Need Museums Anymore?”, 2000

³⁷⁷ Koolhaas, Rem: Presentación en *Art Basel Conversations: ABC Transcripts 2004-2008* (Ed. Finders, Maria), Basel: Art Basel and Hatje Cantz Publishers, 2004-2008: *ABC | ABMB04* | Architecture for Art, 2004, p. 121.



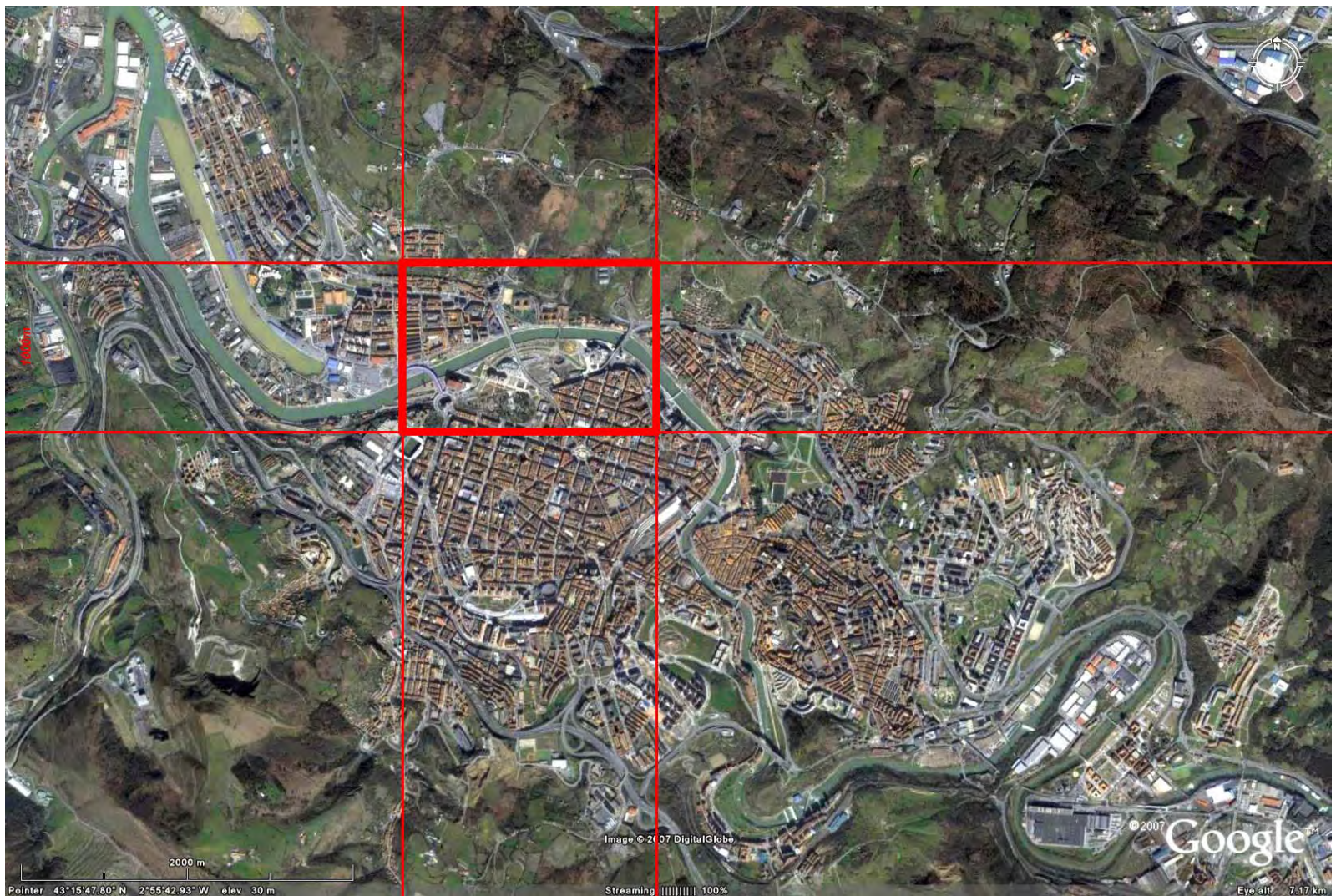


Bilbao: Ría y Museo Guggenheim

Museo-evento, o el “lugar” como catalizador para el crecimiento

“Tú eres, Nervión, la historia de la Villa, tú, su pasado y su futuro.” Miguel de Unamuno, poeta y escritor vasco, “Al Nervión”

El caso de Bilbao no hace falta presentarlo especialmente – el éxito y la fama increíbles conseguidos con la construcción de la sucursal del Museo Guggenheim según el proyecto de Frank Gehry en 1997 han provocado una avalancha de nuevos proyectos, deseos y esperanzas en las ciudades alrededor del mundo, marcando un “antes” y un “después” en la historia de arquitectura. Repitiendo el modelo de la regeneración postmoderna de otras ciudades industriales y portuarias y revelando una constelación geocultural, Gehry nos ha mostrado el poder de la arquitectura – y el poder del lugar.³⁷⁸



³⁷⁸ El efecto Bilbao, muy seductor para las autoridades urbanas, ha mostrado, sin embargo, la impotencia de la replicación infinita y de la búsqueda insaciable de iconos urbanos.



Nuevas política y economía urbanas

La historia sobre la colaboración del gobierno bilbaíno y del Museo Guggenheim, la cual transformó el puerto industrial tétrico³⁷⁹ en la solicitada destinación turística e impulsó a la vez una oleada de franquicias y redes de museos, ya ha entrado en la leyenda. Mucho se ha escrito sobre el Guggenheim y las estrategias de regeneración de Bilbao que reflejan explícitamente las nuevas políticas³⁸⁰ y economías³⁸¹ urbanas en su reorientación de la industria pesada a los servicios.

Placemaking

Entre las críticas opuestas de sus efectos a la cultura³⁸², economía, mercado inmobiliario o estructura socio-espacial de la ciudad, y a la arquitectura, urbanismo y museología en general, todos acuerdan en uno - que este museo ha cambiado con éxito la **imagen de Bilbao**, estableciéndose como su símbolo y como culminación de la regeneración urbana a través de los edificios emblemáticos, ejemplificada en los waterfronts de los 80, donde **el arte y la arquitectura trascienden el lugar**.³⁸³

Efecto lugar

El **Efecto Bilbao** comúnmente se reduce a la asociación de

- una fundación cultural importante,
- la voluntad política,
- una arquitectura audaz e innovadora.³⁸⁴

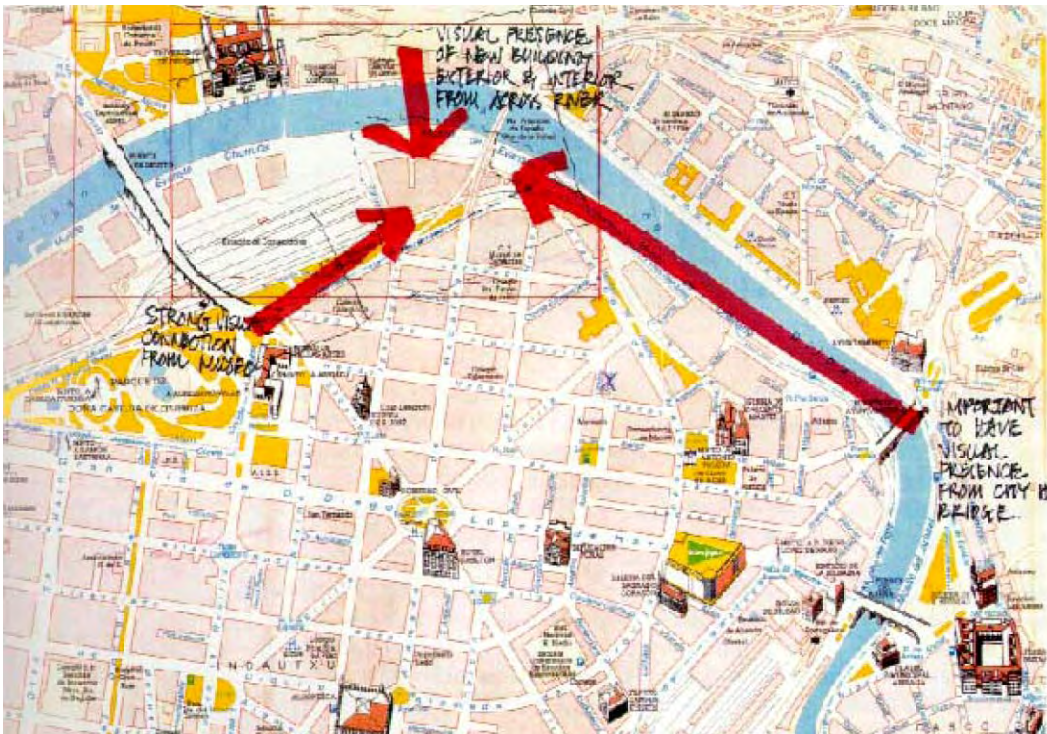
Pero, el **EFFECTO LUGAR** también fue de la importancia crucial. Gehry ubica el museo en la hipotenusa mental del "triángulo geocultural de Bilbao"³⁸⁵ entre el Museo de Bellas Artes, la Universidad Deusto y el Teatro Arriaga, donde se destaca su presencia visual de estos tres puntos significativos de la ciudad.

El cenit del museo-evento

"The Event Museum's disconnect from art reached its zenith in 1997. In the year Beaubourg closed for renovations, New York's Guggenheim Museum opened a branch in northern Spain. Like Beaubourg, the Guggenheim Bilbao's astonishing building created an instant landmark beckoning international tourism from the covers of every magazine and newspaper in the known universe, while also igniting the fuse of local urban renewal. What it did for art is another matter.

Essentially, it did nothing. One big difference separates Bilbao from its Beaubourg precedent. The Paris museum houses an amazing collection of modern art, goofy galleries or not, but the Guggenheim Bilbao doesn't. Without a great collection you may be many things, but you are not a great art museum."

Knight: "When the Museum Becomes an Event", 2000



³⁷⁹ Bilbao es todavía el puerto más significativo en la cornisa cantábrica y uno de los más importantes en el Arco Atlántico Europeo.

³⁸⁰ el término New Urban Politics (NUP) centrado a las ciudades en la competición para el capital global y móvil se introduce en Cox, Kevin R: "The local and the global in the new urban politics: A critical view", *Environment and Planning D: Society and Space*, 11, 1993, pp. 433-448 e idem: "Globalisation, Competition and the Politics of Local Economic Development", *Urban Studies*, Vol. 32, No. 2, Sage, London, 1995, pp. 213-224, y elabora en el ensayo Boyle, Marc and Robert J. Rogerson: "Power discourse and city trajectories", en: Paddison, Ronan (ed.): *Handbook of Urban Studies*, Sage, London, 2001, pp. 402-416

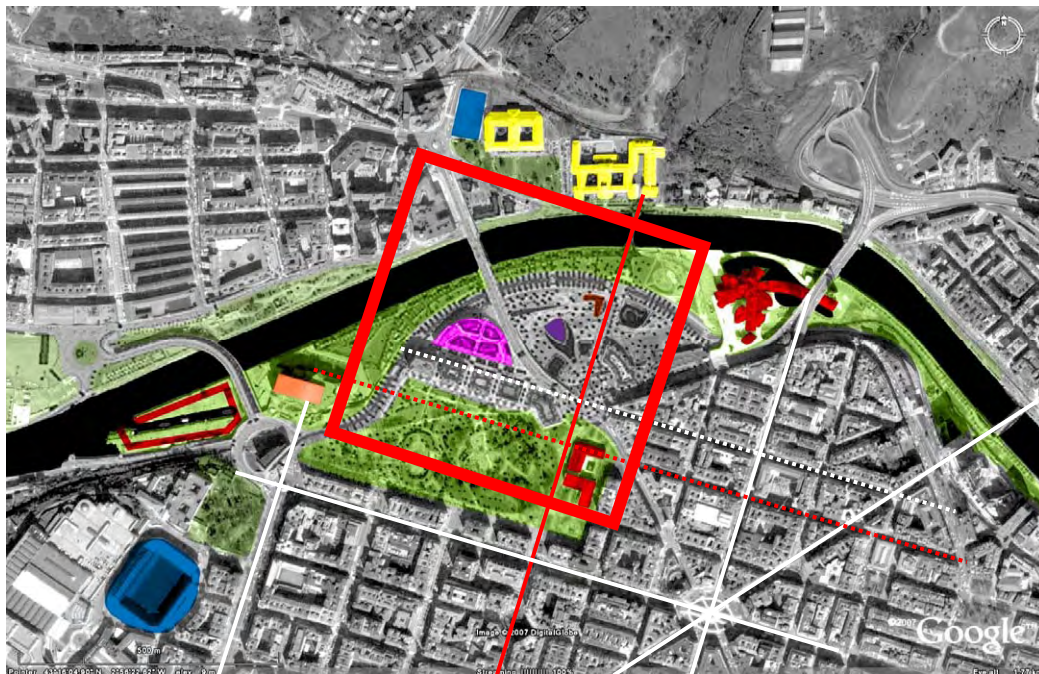
³⁸¹ McNeill, Donald and Aidan White: "The New Urban Economies", en: Paddison, Ronan (ed.): *Handbook of Urban Studies*, Sage, London, 2001, pp. 296-307

³⁸² criticado como ornamento y "parque temático de Krens para un entretenimiento sofisticado del público contemporáneo", pero seguido también por otras instituciones artísticas en el País Vasco, el Artium en Gazteiz, el proyecto de tabacalera en Donosti etc.

³⁸³ Skude, Flemming: "Beauty and the Industrial City", *Current Architecture*, <http://www.rockwool.dk/inspiration/current+architecture/beauty+and+the+industrial+city> (Consulta: 24/08/2009)

³⁸⁴ Donada, Julien: *The Guggenheim Museum, Bilbao by Frank Gehry*, una película de la serie Architectures 4 de Stan Neumann, Richard Cowan y Frederic Compain, en la coproducción de ARTE France, Les Films d'Ici; Centre Pompidou; Ministère de la Culture; Direction de l'Architecture et du Patrimoine; Musée d'Orsay y Fondation Sasakawa, 2004-2005

³⁸⁵ Bruggen, Coosje van: *Frank O. Gehry: Guggenheim Museum Bilbao*, New York: H.N. Abrams, 1997, p. 21



Cuadrado de cultura

La presencia física del Museo Guggenheim reestructura las relaciones entre nuevas y viejas instituciones, estableciendo un nuevo cuadrángulo cultural en la Ría de Bilbao. El primer gran museo bilbaíno, el Museo de Bellas Artes - el cual, al fusionarse con el Museo del Arte Moderno, abrió sus puertas en 1945 en el parque Casilda Iturrizar, creciendo entre la ciudad y el puerto - se moderniza 1999-2001. En el lugar de los Astilleros Euskalduna se crean dos nuevos repères culturales, el Museo Marítimo que en los muelles recuerda a la historia portuaria de la ciudad, y el Palacio Euskalduna (1999), un gran (y galardonado) centro de congresos y de la música de Soriano y Palacios. El atractivo del Guggenheim aumenta la visibilidad y consigue la masa crítica que convierte esta aglomeración en obras en un clúster cultural, creando a la vez en las visitas turísticas el peligro de un vacío en el resto de la ciudad.

Circuito museístico

El Guggenheim Bilbao ha tenido más éxito en la atracción de visitantes y posiblemente en el desarrollo de una industria turística cultural que en la atracción de la inversión del capital internacional y de otras funciones estratégicas. En una rápida reorientación de la política, las autoridades locales tuvieron que confiar cada vez más en las estrategias de la revitalización económica basadas en artes, cultura y ocio,³⁸⁶ contrarrestándose a los procesos migratorios hacia la costa cantábrica también con el aumento de la calidad - ecológica, funcional y estética - de la ciudad y de la vida en ella.

Lo que se quedó menos conocido e investigado, y acerca de esta indagación es lo más interesante, es la manera de la cual en Bilbao han ligado los museos de la ciudad³⁸⁷ en una clase de circuito para turistas, para que los museos más pequeños no se apaguen en la sombra de la popularidad del Guggenheim.

³⁴⁹ Gómez, Mari V. and Sara González: "A Reply to Beatriz Plaza's 'The Guggenheim-Bilbao Museum Effect'", *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 25 (4), Blackwell Publishing, 2001, pp. 898-900

³⁵⁰ Museo Vasco / Museo Bellas Artes / Museo Diocesano de Arte Sacro / Museo Guggenheim Bilbao / Museo Taurino / Museo de Reproducciones Artísticas / Museo Montren / Museo Benedictino



Museo Marítimo



Palacio Euskalduna



Museo de Bellas Artes



Universidad Deusto



Museo Guggenheim

Proyecto holístico

Detrás de esta historia de éxito de las portadas se encuentra un grande y extenso proyecto de la regeneración integral de la ciudad, que incluyó tanto la infraestructura cultural como la infraestructura urbana - las importantes obras civiles en la ría del Nervión (la rectificación del cauce en La Peña), nuevo aeropuerto y embarcaderos, el sistema futurista de metro (Norman Foster), nuevos puentes y la creación y mejora de espacios públicos, de la peatonalización del Casco Viejo a la creación de la explanada de Abandoibarra.

Espacio público en el waterfront: Balcón sobre el Nervión

El espacio público siempre protagoniza el desarrollo de frentes acuáticos: Barcelona recuperó sus playas creando el Paseo marítimo, Rotterdam reintrodujo el paseo Boompjes a lo largo del Nieuwe Maas, igual que Hamburgo, Liverpool y Cardiff volvieron al agua con sus caminatas públicas. El río y sus orillas fueron la parte integrante del plan de regeneración de Bilbao - el cual desde los 80 buscaba la solución para los grandes problemas de inundación y contaminación - tanto en las áreas centrales de Abandoibarra y de Bilbao La Vieja, como en el área de la vecina costa de Galindo en Baracaldo.³⁸⁸

Extensión del centro urbano

Prácticamente en el centro de la ciudad, el repliegue de la industria dejó en la orilla un área degradada de casi 35 hectáreas, inaccesible al público general bajo astilleros, raíles y contenedores. La idea principal del plan maestro de César Pelli fue convertir Abandoibarra en una extensión del Ensanche de Bilbao - uno de los más bellos de España - como un balcón sobre el Nervión, con una variedad de espacios públicos. El único parque urbano - el de Doña Casilda, el anterior tapón entre la ciudad y la industria - se ensancha ahora al Paseo de Abandoibarra que enlaza el Guggenheim con el Palacio Euskalduna. El parque se organiza en tres terrazas, conectadas con rampas y escaleras: El Paseo del Muelle, directamente en el Nervión; el paralelo Paseo superior con grandes candelabros en forma de grúas, y el parque lineal con una ruta de esculturas, el Paseo de la Memoria que acentúa el contenido cultural del clúster.³⁸⁹

Viejos ejes, nuevos puentes y nuevos contenidos

Nuevos puentes integran nuevos paseos fluviales y los polos culturales. De otro lado del Nervión, junto a la Universidad Deusto, está renovada la Avenida de las Universidades, y el nuevo puente peatonal Pedro Arrupe (José Antonio Fernández Ordoñez) la conecta con el clúster cultural en Abandoibarra, del mismo modo del cual la pasarela Zubizuri (Calatrava) prolonga Abando sobre el Nervión, al Campo de Volantín. El eje cultural-educativo museos-universidad se refuerza con la nueva Biblioteca de la Universidad de Deusto (Rafael Moneo) y con el Paraninfo de la UPV (Álvaro Siza), potenciando el papel formativo de los museos. Para mantener la mezcla de funciones (y explotar económicamente/pagar el desarrollo), se construyeron nuevas viviendas (Aguinaga, Ganchegui, Ferrater, etc.), hoteles y Zubiarte Shopping Centre (Robert Stern, 2004). Este ciclo de la transformación se terminará con un nuevo icono urbano, la Torre de Iberdrola (Cesar Pelli, 165 m), y la Euskadi Plaza (Diana Balmori) como alegoría de la Plaza Moyúa y del traslado del centro a la orilla.

Los objetivos de la Guggenheim Foundation

Los objetivos oficiales de la Solomon R. Guggenheim Foundation para construir un nuevo edificio en la Meatpacking District en Nueva York reflejan sus objetivos para emprender el proyecto en Bilbao, pero también las componentes cruciales de museo:

- satisfacer y realizar la **MISIÓN DEL MUSEO** proporcionando las instalaciones para **exposición, conservación e interpretación de sus COLECCIONES;**
- desarrollar y exhibir las **EXPOSICIONES** especiales de alcance internacional y de gran calidad, y proporcionar **las experiencias culturales excepcionales para un MAYOR PÚBLICO (CREATIVIDAD DE MONTAJE);**
- diseñar y construir un **EDIFICIO de la importancia arquitectónica e histórica extraordinaria; (ARQUITECTURA)** y,
- crear un recurso público que beneficiará a la comunidad en la cual está situado, y, especialmente, responder al deseo de la comunidad para el **ESPACIO ABIERTO** proporcionando **áreas públicas expansivas** del parque, incluyendo el terreno del parque, jardines de esculturas al aire libre, fuentes y una explanada **(LUGAR Y ESPACIO PÚBLICO).**

New York Art: "Guggenheim museum announces exhibition of preliminary design for major new museum in New York City". <http://www.new-york-art.com/e/Guggen-New.htm> (Consulta: 22/10/2008)



³⁸⁸ Urban Visions: "Key-Project 2.1: State of the Art Successful Waterfront Developments 18-8-2005." Seaport Programme for Stimulating Regeneration and Attractiveness of Port Towns, The Hague, April 2005, p. 26

³⁸⁹ Ibid, p. 27

Clúster de museos en los 2000-2010

La regeneración cultural en la ciudad creativa

En la primera década del nuevo siglo, la regeneración cultural se convierte en un sinónimo de la regeneración urbana, inconcebible sin la componente cultural. La cultura – y los museos - siguen omnipresentes y aumentan su autonomía económica y participación activa en la revitalización y el marketing urbano cruzando géneros y haciéndose más accesibles al público general. Así continúan y amplían modelos de los 80 con las “calidades transformativas”³⁹⁰ de una enorme variedad de actividades³⁹¹, mientras su impacto social, ambiental y económico sigue crucial, aunque difícil de cuantificar.

Estrategias cíclicas e holísticas

De todo este recorrido histórico se deduce claramente una ciclicidad que revela los cambios en la economía y en la sociedad e indica la necesidad de estrategias de planeamiento cíclicas e holísticas, con las cuales el clúster de museos, igual que la ciudad, puede renovar-, reinventar – y adaptarse a las demandas de su tiempo y de su público. En Bilbao, el Museo Guggenheim es apenas un símbolo – muy espectacular y exitoso, sin dudas – de un programa mucho más extenso de la regeneración económica, infraestructural y cultural. En Madrid, si contamos la primera campaña decimonónica, el Paseo del arte ya está acabando su tercera fase de transformaciones, igual que la icónica regeneración cultural de Glasgow que marcó el principio de los 80 y del programa de la Capital europea de cultura.

Arte contemporáneo + reciclaje urbano + anexos espectaculares

Contemporary art ... is ...[a] sexy new find; it's perceived as one of the things that being a capital city at the millennium is going to be all about. Berlin has already wrested the lead in the German contemporary art market from Cologne. But the world is full of capitals, and there is one further status -- mythical and magical -- to which Berlin aspires. "We want the new capital to become a metropolis," said the chairman of the Deutsche Bank at the opening of the new Guggenheim Museum in the bank's Unter den Linden building last fall. "And the difference between a capital and a metropolis is culture."³⁹²

El momento actual apunta numerosos clústeres en construcción, concursos y proyectos, que demuestran claramente las direcciones y temas de este ciclo: una búsqueda de la reposición en el mundo a través del renacimiento del arte contemporáneo, en los edificios reciclados de las previas épocas y diferentes usos, con o sin un toque de la arquitectura contemporánea.

Ámsterdam: **Blauwe IJ**

Mientras se renuevan y crecen los museos del polo tradicional de Museumplein, en Ámsterdam también se construye otro polo museístico en el río IJ – el triangulo azul de Oosterdok, reinaugurando dos plantas del edificio de correos como **Stedelijk temporal**, y trayendo nueva vida y función a los muelles e islas artificiales que sirvieron al puerto de la ciudad, convertidos ahora en un proceso de regeneración urbana a nuevas y prestigiosas zonas residenciales que brillan con ejemplos de la mejor arquitectura contemporánea holandesa.

London: **Bankside**

Con la renovación del Southbank Center y la conversión de la abandonada central eléctrica en **Tate Modern**, la galería del arte contemporáneo más visitada del mundo, Londres se inscribe casi instantáneamente entre las capitales de este, hasta ahora descuidado, segmento de arte, arquitectura y urbanismo y completa su orilla cultural como símbolo de este cambio.

Viena: **MuseumsQuartier**

Viena también ha dado su contribución a la ciudad postmoderna creando **MuseumsQuartier** cerca de los palacios-museos de Hofburg, aprovechando el arte contemporáneo para cambiar la imagen de una capital conservadora.

Roma: **MAXXI – MACRO**

Del mismo modo Roma añade **el Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo** de Zaha Hadid, en las ex-barracas militares en Flaminio, y el Museo d'Arte Contemporanea Roma de Odile Decq, en la antigua fábrica de cerveza Peroni, a sus clústeres tradicionales en Vaticano, Campidoglio y alrededor del Palacio Borghese, los cuales adecua a nuevas condiciones y consumidores y con las exposiciones temporales introduce a los foros y mercados imperiales la nueva vida y el nuevo arte.

Madrid: **Paseo del Arte**

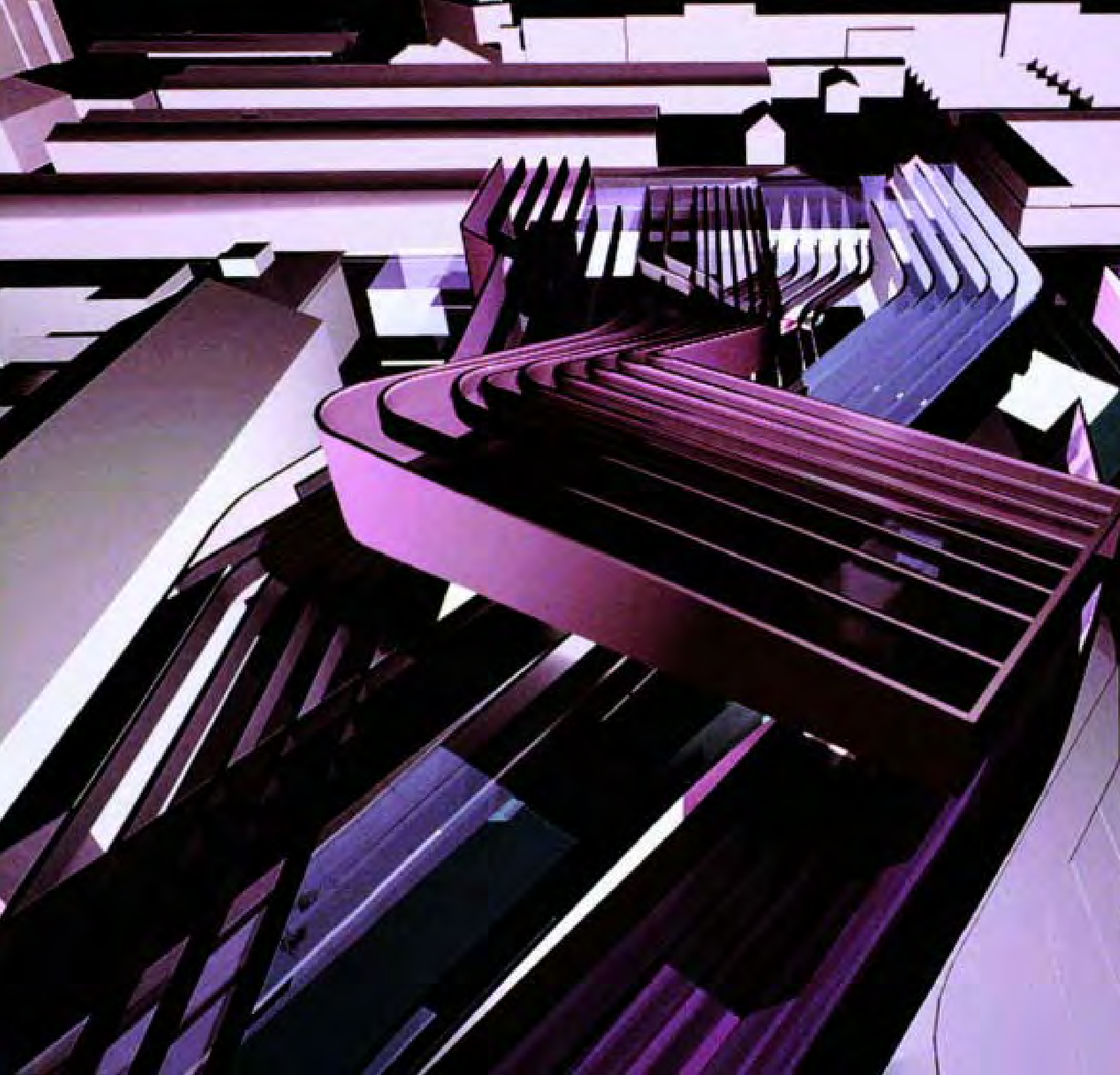
La colección de museos del Paseo del Prado sigue creciendo y desarrollándose: los museos principales de arte del paseo y de España, tanto el Prado en su núcleo, como los inaugurados en los 90 en los edificios reutilizados de un hospital viejo y un palacio antiguo, en el nuevo ciclo ya en los años 2000 se amplían y se les añaden nuevos: CaixaForum e Intermediae Prado.



³⁹⁰ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 36

³⁹¹ Evans desarrolla una lista parcial, pero indicativa: centros de artes y media, teatros, museos y galerías, centros para edutainment, reuniones públicas, raves y festivales, conciertos al aire libre, arte pública, diseño urbano, promoción de zonas e industrias culturales y diferentes grandes proyectos, en: Evans: *Cultural Planning*, 2001: pp. 2 - 3.

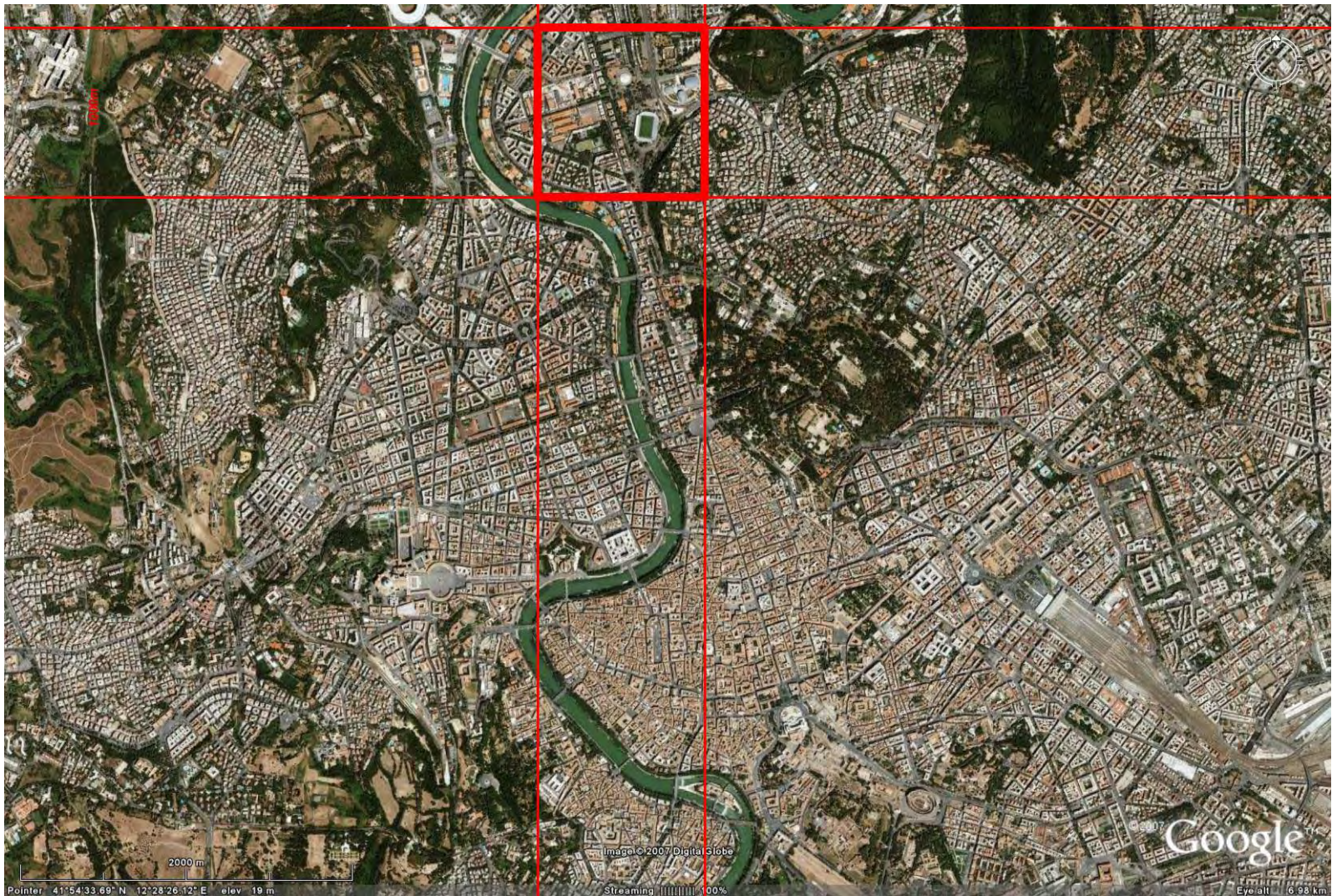
³⁹² Ratcliffe: “In Ambitious Berlin”, 1998



Roma: **MAXXI**

Renovatio Romae

La Ciudad Eterna intenta recuperar su lugar central en el arte contemporáneo de Italia con una explosión de nuevos museos, galerías e iniciativas públicas. La dinamización de la escena artística de Roma se refleja en la viva actividad de los galeristas y coleccionistas locales y extranjeros y en la actualización de programas contemporáneos en las artes visuales, tanto en las galerías como en las famosas academias internacionales. Pero, el arte contemporáneo vuelve por la gran puerta también en el sector público, entrelazándose en las formas futuristas de Zaha Hadid con las instalaciones más representativas de cultura, deporte y espectáculo de Flaminio.³⁹³



³⁹³ Wasserman, Shara: "Report from Italy: Roma renovatio", *Art in America* 91(6), June 2003, pp. 54-61. En línea: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_6_91/ai_102793121/ (Consulta: 26/11/2006)



La segunda modernidad de Roma

La situación no ha sido tan prometedora desde los años 70 y 80, el apogeo de Arte Povera y de la Transvanguardia. Incluso en los mejores tiempos, Roma gastaba más dinero en la restauración de monumentos históricos que en la expresión contemporánea.³⁹⁴

Los proverbiales escándalos políticos y la rivalidad de la derecha y la izquierda en Italia obstruyen tradicionalmente la formación de una clara política para la cultura contemporánea y, consecuentemente, la ayuda institucional al nuevo arte. Parecido a la ola de nuevos museos en España, en Italia, y especialmente en Roma durante quince años de continuidad del régimen administrativo izquierdista³⁹⁵, la situación se cambia, manifestada de la manera más espectacular en la creación de dos grandes nuevos museos dedicados al arte contemporáneo en la capital, cuyos nombres indican las también grandes ambiciones: el Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI) y el Museo d'Arte Contemporanea Roma (MACRO).³⁹⁶

En el cruce

El Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI)³⁹⁷ está situado en los anteriores cuarteles militares de Montello en Vía Guido Reni, a dos bloques de Vía Flaminia, una de las arterias principales de la ciudad que lo vincula con el Parco dei musei (a 1 km), la Piazza del Popolo (a 2 km) y Campidoglio (a 3 km). Aparentemente aislado en un área residencial, el nuevo museo, en contacto visual con el recientemente inaugurado Parco della Musica (Auditorio) de Renzo Piano y las entonces planeadas jefaturas de la Agenzia spaziale italiana (ASI), proyectadas por Massimiliano Fuksas, forma parte de un eje a lo largo del cual se ubican edificios antológicos de la arquitectura italiana de la posguerra de Nervi, Libera y Moretti, entre ellos el Palazzetto dello Sport y el Stadio Flaminio de Pier Luigi Nervi de los años 50, inscritos en un meandro del Tevere cuyo otro

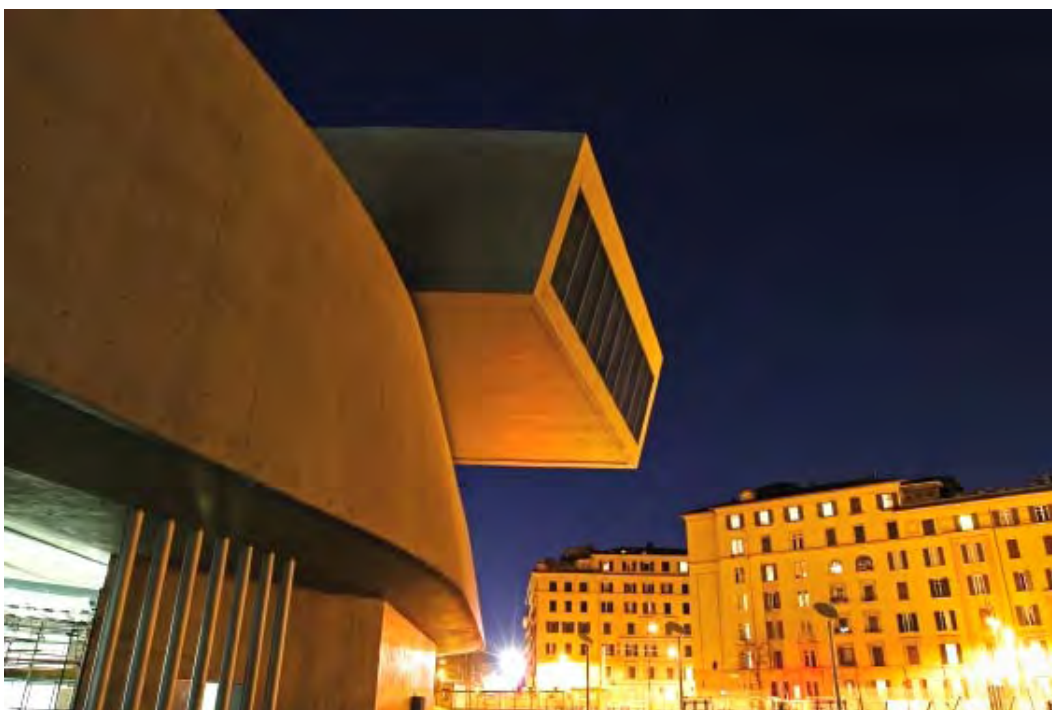


³⁹⁴ Wasserman: "Roma renovatio", 2003, p. 55

³⁹⁵ nuevos interrogantes se abren con el nuevo cambio de administraciones; Kelly, Peter: "Rome: Politics and Architecture", *Blueprint Magazine*, May 15, 2009, <http://www.blueprintmagazine.co.uk/index.php/architecture/rome-politics-and-architecture/> (Consulta: 25/08/2009)

³⁹⁶ Vagheggi, Paolo: "Roma capitale del contemporáneo: si moltiplicano gli spazi espositivi", *La Repubblica*, 24.03.2003, *diario - quotidiano di architettura*, <http://www.architetiroma.it/archivio.aspx?id=3502> (Cons: 25/08/2009)

³⁹⁷ gestionado por la Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea (DARC), una agencia instituida por el ministerio de cultura en 2001 para promover arte y arquitectura italianos contemporáneos (es decir, de los 50 años pasados)



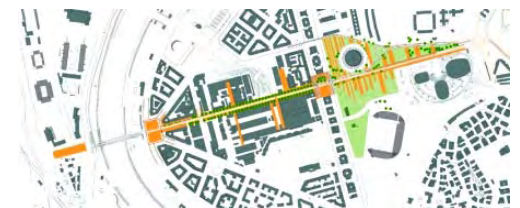
lado adorna el complejo del Foro Itálico cerrando este anillo olímpico romano como "l'arco documentale dell'architettura del Novecento".³⁹⁸

Para consolidar Roma como ciudad policéntrica y aumentar la densidad urbana y cultural de Flaminio, revalorizando sus calidades existentes el nuevo Piano regolatore di Roma (adoptado 2006) prevé un nuevo puente peatonal sobre el río en continuación de la via Guido Reni (Buro Happold), que ligará el polo cultural con el Monte Mario, su fortaleza, observatorio y Museo Astronómico Copernicano a través del funicular, mientras de otro lado de este eje este-oeste acentúa la presencia de la mezquita y del Centro Cultural Islámico de Paolo Portoghesi.

El clúster en el clúster: museo-campo

The concept for the project is based on the idea of 'irrigating' the large urban field with linear display surfaces, weaving a dense texture of interior and exterior spaces. The institution is thus rendered porous for the casual visitor, either providing en passé delight or enticing entry.³⁹⁹

Igual que el Parco della Musica representa un clúster de auditorios – tres volúmenes cerrados unidos por un anfiteatro abierto y el parque arbolado como espacios públicos -, pero incorpora en sí también los espacios para exposiciones temporales y el yacimiento arqueológico de una villa romana del siglo II, igual que el PRG quería destacar también la dimensión cultural del Foro Olímpico, al MAXXI caracteriza no solamente la complejidad arquitectónica de Zaha Hadid, sino también la programática: el complejo incluirá un museo del siglo XXI y un museo nacional de la arquitectura. Incluso antes de la finalización de la transformación comprensiva, el museo naciente empieza a actuar con un programa limitado de exposición y adquisición gracias a la restauración de interino (Francesco Garofalo, Sharon Yoshye Miura) y con el Premio italiano del arte giovane para "dare vita ad uno spazio che, in una molteplicità di modi, offra alla gente piacere, divertimento, comodità e benessere. Il problema di fondo è in realtà quello di aggiungere qualcosa alle nostre vite."⁴⁰⁰



³⁹⁸ Baldi, Pio: "Il centro nazionale per le arti contemporanee: Il progetto ed il contesto", DARC - Direzione generale per l'architettura e l'arte contemporanee / Ministero per i beni e le attività culturali, 2002, http://www.parc.beniculturali.it/zaha_hadid/ita/centro/progetto.htm (Consulta: 25/08/2009).

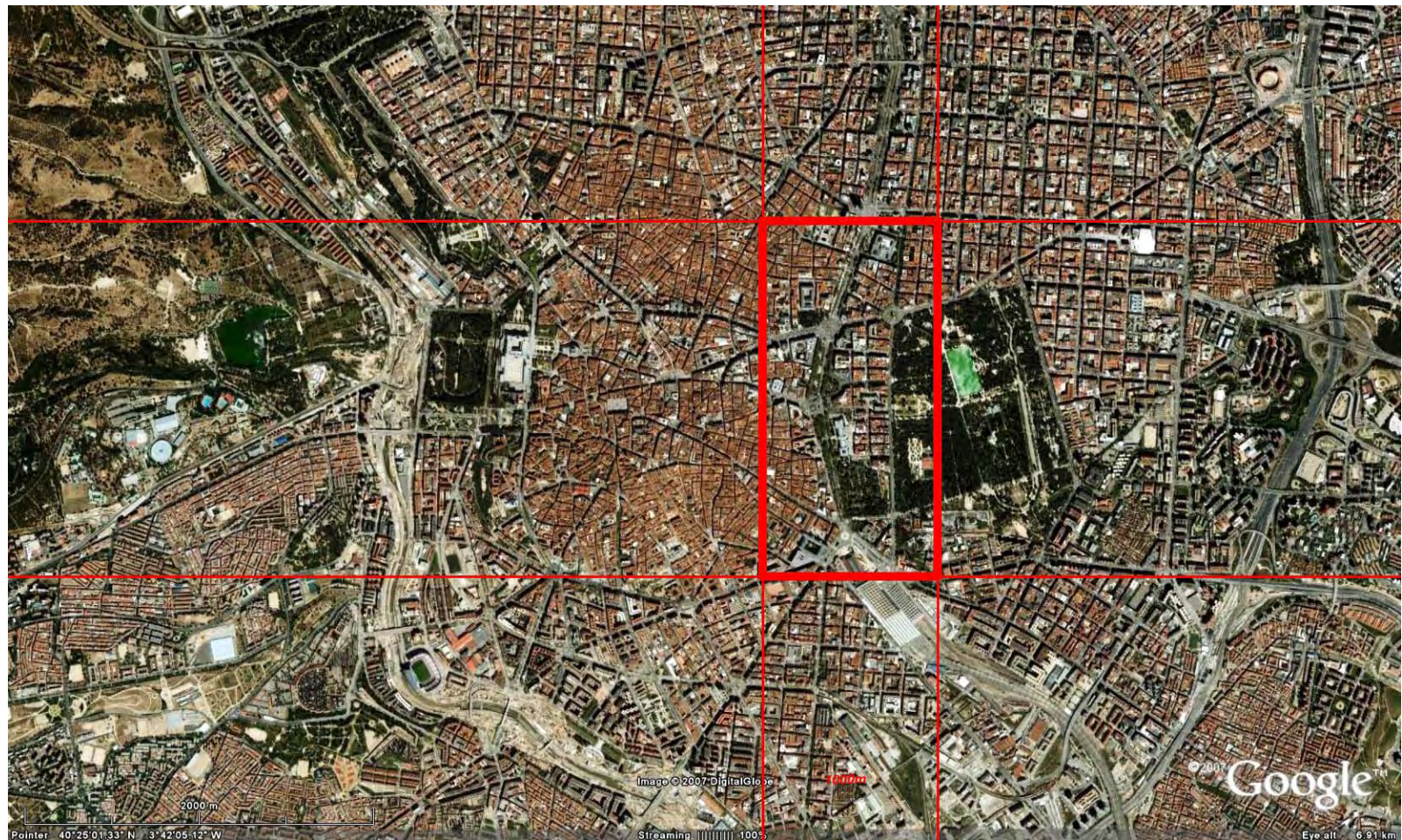
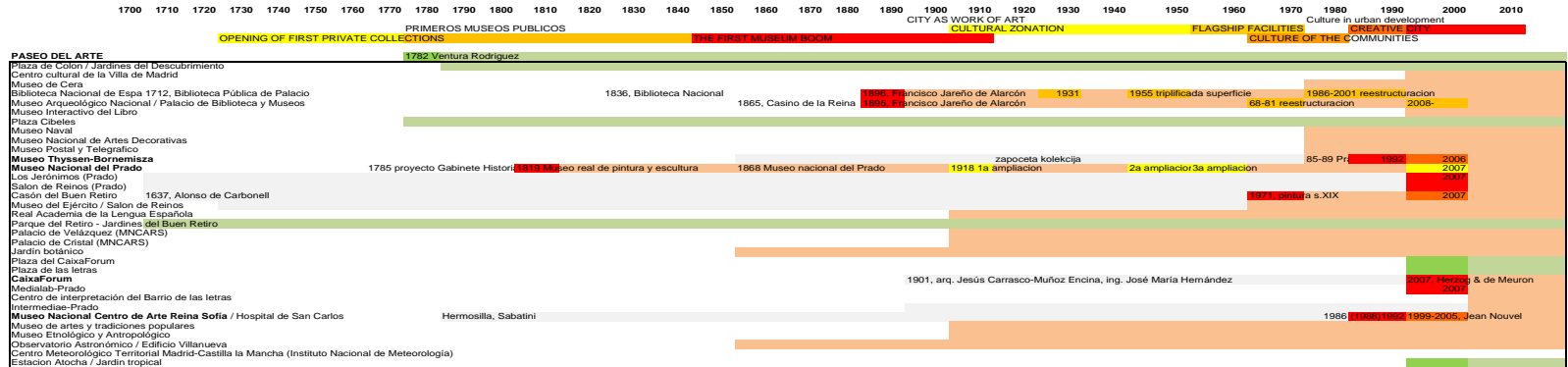
³⁹⁹ Zaha Hadid Architects: "MAXXI: National Centre of Contemporary Arts", Press Release, p. 3

⁴⁰⁰ Zaha Hadid en Baldi: "Il progetto ed il contesto", 2002; www.maximuseo.org



Madrid: Paseo del Arte

Madrid es una de las más jóvenes capitales de Europa, pero es la capital de un país con la rica herencia cultural de una vez poderosa fuerza colonial, con las colecciones y los museos que en gran medida contribuyen a su estatus de la ciudad mundial. Igual que en el siglo XVIII ha crecido desde una población aislada en la metrópolis en el centro de España, Madrid hoy se encuentra en un nuevo periodo de transición que basa en las experiencias de otras ciudades y en la propia vida cultural. La experiencia de las ciudades a lo largo del mundo ha mostrado que los museos y otras instituciones culturales florecen y tienen mayor impacto al cambio de la fisonomía de la ciudad y de su imagen cuando colaboran y se agrupan. Madrid tenía el Prado y el Paseo del Prado, el cual lo ha convertido en el “triángulo de oro” y el “Paseo del arte”, una de las más importantes concentraciones de museos del mundo.



El eje ilustrado y el Salón del Prado

La unificación de España⁴⁰¹ en el siglo XV marcó su transición de la edad media a la modernidad y el principio de la época de su poder y estabilidad política, de los descubrimientos del Nuevo Mundo, del "Siglo de Oro" del periodo colonial y con él un nuevo coleccionismo monárquico. El biznieto de los Reyes Católicos, Felipe II, traslada en 1651 la corte a Madrid, un "poblachón manchego"⁴⁰² que crece rápidamente, sin visión ni planes. El cambio de las dinastías a mitades del siglo XVIII trae los cambios también en la estructura y apariencia de la ciudad. Carlos III Borbón - "el mejor alcalde de Madrid", "el rey albañil"⁴⁰³ - empieza su campaña de urbanismo monumental en el deseo de que la ciudad gane espacios públicos e instituciones dignas de una importante capital europea⁴⁰⁴.

Probablemente el más importante fue el proyecto del Salón del Prado de José de Hermosilla, en el ala del viejo núcleo urbano, junto al complejo real veraniego del siglo XVII – el ya derribado Palacio del Buen Retiro, su Parque del Buen Retiro y la iglesia monástica de Jerónimos – y al reciente palacio Villahermosa. Concebido para integrar la ciudad y el complejo palatino, como espacio público de "una alta calidad ambiental para el disfrute social - a través de la estancia, el esparcimiento y el deambular placentero," el Salón fue el "escaparate para una cultura con la que la Corona ilustraba al pueblo"⁴⁰⁵. En este espíritu, en el marco espacial de los paseos del Prado y Recoletos, con sus plazas y fuentes de Neptuno, Cibeles y Apolo, se erigen tres obras de Juan de Villanueva: el Real Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico y el Gabinete de Historia Natural, para crear un clúster dedicado a las ciencias naturales.

Sin embargo, será el arte la clave de su futuro desarrollo y fama internacional: después de la Guerra de Independencia, el Gabinete de Historia Natural, todavía inacabado, se convierte en el Museo Real de Pintura⁴⁰⁶, denominado luego el Museo nacional del Prado, para exponer las colecciones de arte de la monarquía española. Su crecimiento gradual y la transformación de los viejos edificios en nuevos museos alrededor de él se acelerarán exponencialmente dos siglos más tarde y nacerá el Paseo del Arte.

Los 90: Triangulo de oro

En un trayecto de poco más de una milla (1.600 metros) se reúnen tres de los museos más importantes del país, junto a otros tres referentes de la cultura de la ciudad: el Círculo de Bellas Artes, el Instituto Cervantes y la Casa de América. Más de cinco millones de visitantes caminaron el año 2007 por ese tramo para asistir a los tres grandes⁴⁰⁷, con el Prado en cabeza (2.652.924), seguido por el Reina Sofía (1.570.390) y el Thyssen (978.064).

Con la caída de la dictadura, el despertar general y el deseo de abrirse al mundo nace en Madrid la necesidad de un museo de arte contemporáneo. En 1986 el **Museo Reina Sofía** se abre como Centro de Arte, exponiendo las colecciones nacionales de arte moderno y contemporáneo, incluyendo el Guernica de Picasso, en uno de los edificios emblemáticos de Madrid de Carlos III, el viejo Hospital General de Juan de Hermosilla y Francisco Sabatini.

Esto coincide con la decisión de ubicar en España la colección de arte **Thyssen-Bornemisza**, una de las colecciones privadas más importantes del mundo, para la cual Rafael Moneo adapta el Palacio de Villahermosa, un sobrio edificio neoclásico del Paseo del Prado. Tanto la selección de obras de los maestros antiguos y modernos desde Renacimiento hasta final del siglo XX, la cual completó el discurso museístico del paseo, como su ubicación que cerró el triángulo del arte contribuyeron en gran medida a la fama de Madrid como capital cultural internacional.

Alrededor del **Museo del Prado** ya existía un clúster de museos variado: el Parque del Retiro y sus galerías, el Observatorio, el Jardín Botánico, el Museo de Ejercito, de Artes Decorativas, Naval Postal y Telegráfico, Etnológico y Antropológico. Pero los museos de artes plásticas tienen un prestigio y atractivo especial, y al Paseo del Prado trajeron el tema unificador de una continua narrativa de la historia del arte y el lema sonoro para marketing urbano – Paseo del Arte



⁴⁰¹ con el matrimonio de la Reina Isabela I de Castilla y el Rey Fernando II de Aragón

⁴⁰² Museo del Prado: "Historia – El Entorno", http://museoprado.mcu.es/historia/historia1_cont.html (Consulta: 11/09/2007, removido; 25/08/2009 disponible en: <http://www.iesleonardo.info/instituto/Proy%20Leonardo/WEBLEO/prado.htm>)

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Arquitectos y urbanistas excepcionales, como Francesco Sabatini y Ventura Rodríguez, construyen alcantarillado, puentes, hospitales, parques, fuentes, edificios públicos.

⁴⁰⁵ Ayuntamiento de Madrid: Plan especial Recoletos – Prado, Apr 03. 03, Memoria; Cap. I /27

⁴⁰⁶ Su fundador, el Rey Fernando VII, desistió de hacerlo en el Palacio de Buenavista (actual Cuartel General del Ejército, en la plaza de Cibeles) donde José I Bonaparte había pensado crear el llamado Museo Josefino (lo hizo sólo sobre el papel de la Gaceta de Madrid).

⁴⁰⁷ Grau, Abel: "Nuevo inquilino en la 'milla del óleo' ", *El País*, 10/02/2008, http://www.elpais.com/articulo/madrid/Nuevo/inquilino/milla/oleo/elpepiespmad/20080210elpmad_7/Tes (Consulta: 25/08/2009)



Los 2000: Milla de oleo y

Nuevos anexos, nuevas plazas, nuevos centros: el flujo de ideas

Al principio de los 2000 sucede otra (feliz) coincidencia: los tres museos, gracias al éxito inmediato de esta empresa y un notable crecimiento de las colecciones, necesitaban ampliaciones. Gracias a sus nuevos anexos, más discretos o más espectaculares, crece también su complejidad urbanística, convirtiéndolos en **museos-clústeres** y acentuando e implicando aún más el espacio público en su integración con la ciudad.

También crece el número de museos y de las plazas a lo largo del Paseo del Prado, con un nuevo centro cultural privado, **CaixaForum** de la Fundación laCaixa, en el edificio de la anterior Central eléctrica de Mediodía. El obtiene su dirección en el Paseo con la abertura de una plaza delante del edificio a través de la cual dialoga con el Jardín Botánico, aumentando la densidad y la oferta cultural y reestructurando las relaciones entre los museos que se concentran en ese eje ilustrado⁴⁰⁸.

La integración es la clave para esta concurrida milla cultural: ante las ventajas y los inconvenientes de la concentración, "[l]o importante es que los centros funcionen en red, como hacen el Prado, el Reina Sofía y el Thyssen", considera Manuel Borja Vilel, director del Reina Sofía. Sin "un flujo de ideas entre cada centro", se convertirían "sólo en un atractivo turístico".⁴⁰⁹

A los cuatro grandes imanes y sus plazas se suma una nueva **Plaza de las Letras** en el lugar liberado por el incendio de la subestación eléctrica de Unión Fenosa en 2004, la cual conecta en un ensamble el CaixaForum y tres nuevas instituciones culturales y artísticas: el **Intermediae Prado**⁴¹⁰, dedicado a la experimentación artística y la creación contemporánea, en el edificio de la antigua Serrería Belga de principios del siglo XX, **MediaLab-Prado**, consagrado a la cultura digital, en entretiempp y el **Centro de Interpretación del Barrio de las Letras** debajo de la misma plaza - en estilo del Centro cultural de la Villa de Madrid bajo la Plaza de Colón - el cual acercará al público la historia del Siglo de Oro español y la vida de ilustres escritores en este entorno.

Esta ampliación en múltiples niveles va en paralelo con un gran proyecto de Alvaro Siza y Juan Miguel Hernández para la remodelación del antiguo Salón del Prado y reanimación de espacios públicos y verdes adyacentes: **La característica principal de los museos del Paseo del Arte es que cada uno forma su propio espacio público como antesala y nexa con el Salón, estableciendo un sistema de espacios públicos vinculados a usos culturales.** En la vieja tradición de proximidad de poder y museos, todo culmina con el traslado del Ayuntamiento en el Palacio de Correos de Cibeles.

Reciclaje urbano

Una característica impactante es que ninguno de los museos de arte principales en el Paseo del Prado no ha sido planeado justamente para esta función. Es notable un cambio del carácter de los edificios reutilizados:

Los 90: 1 museo + 1 monasterio + 1 salón de baile palatino + 1 palacio + 1 hospital = 4 museos

Los 00: 1 estación eléctrica + 1 subestación eléctrica + 1 gasolinera + 1 fabrica = 3 centros culturales + 2 plazas públicas

En los 70, después de su empleo para varios fines, los vestigios del complejo palatino del siglo XVII se entregan al Museo del Prado para su colección de pintura del s. XIX. Los edificios monumentales de Carlos III fueron la directriz del desarrollo museístico en los años 90. Finalmente, la conversión de un clúster de la base energética e industrial refleja en los 2000 la revalorización de la herencia arquitectónica industrial y el paso de la ciudad a la industria cultural.



Origen	Uso original	Cambio	Uso actual
Madrid ilustrado, s. XVIII, edificios públicos representativos	Gabinete de historia natural	1868	Museo del Prado
	Hospital general	1992	Reina Sofía
	Hospital de San Carlos		Conservatorio superior de la música
	Palacio Villahermosa	1990	Thyssen Bornemisza
Edificios reales y eclesiásticos, s. XVII	Claustro de Jerónimos	2008	Prado>
	Casón del Buen retiro	1971, 2008	Prado>
	Salón de Reinos	2008	Prado>
Edificios profanos, infraestructura e industria del principio o la mitad del s. XX	Central eléctrica mediodía	2008	CaixaForum
	Gasolinera	2008	Su plaza y auditorio
	Subestación eléctrica Unión Fenosa	2008	Plaza de las letras, Centro de interpretación del Barrio de las letras
	Cerrerías Belgas	2010-12	Intermediae Prado / MediaLab



⁴⁰⁸ según el director del Prado, Miguel Zugaza, como se cita en Grau: "Nuevo inquilino", 2008

⁴⁰⁹ Ibid.

⁴¹⁰ Calle Alameda 17, arquitectos María Langarita Sánchez y Víctor Navarro Ríos.



El eje Recoletos-Prado: Sistema da museos y plazas

En este eje urbano del siglo de las luces madrileño se concentraran aún muchas más instituciones de cultura: el edificio imponente de la Biblioteca Nacional y del Museo Arqueológico Nacional; el Teatro Fernán Gómez (Centro de Arte) con su espacio expositivo y la Academia Real Española⁴¹¹. Por esto el proyecto de los arquitectos Álvaro Siza y Juan Miguel Hernández de León y este estudio contemplan en su totalidad el espacio público y cultural del eje Recoletos-Prado, desde la Plaza Colon hasta la estación Atocha, incluyendo también el parque del Buen Retiro que, a pesar de su vida propia separada de los museos, hay que considerar como parte de este sistema y integrar en sus flujos.

Plaza de Colon / Jardines del Descubrimiento

Centro cultural de la Villa de Madrid
Museo de Cera
Biblioteca Nacional de España
Museo Arqueológico Nacional
(entrada de c/Serrano, 13)
Museo Interactivo del Libro

Plaza Cibeles

Museo Naval
Museo Nacional de Artes Decorativas
Museo Postal y Telegráfico

Plaza

Museo Thyssen-Bornemisza

Museo Nacional del Prado
Los Jerónimos
Casón del Buen Retiro

Museo del Ejército
Real Academia de la Lengua Española

Jardín botánico

Plaza del CaixaForum

Plaza de las letras

CaixaForum
MediaLab-Prado
Centro de interpretación del
Barrio de las letras
Intermediae-Prado

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Parque del Retiro - Jardines del Buen Retiro

Palacio de Velázquez
Palacio de Cristal
Museo de artes y tradiciones populares
Museo Etnológico y Antropológico
Observatorio Astronómico / Edificio Villanueva
Centro Meteorológico Territorial Madrid-Castilla la Mancha (Instituto Nacional de Meteorología)

Plaza

Jardín tropical de la Estación de Atocha
Monumento a las víctimas del terrorismo 11M



⁴¹¹ y el Congreso de los Diputados y banco de España, que confirman el prestigio de este lugar.



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

“La verdadera ampliación del Prado está en el edificio antiguo”, dijo su director Zugaza.⁴¹² La distribución espacial desorganizada y casual de su edificio neoclásico ampliado varias veces desde el principio del siglo XIX, en el cual el museo se ha quedado en un estado narcoleptico durante los años de la aislación española y la negligencia bajo Franco, ahora se mueve con la intervención de Rafael Moneo directamente en el siglo XXI.

Mientras que todos otros museos inventaban blockbuster exposiciones de Monet y nuevos fancy edificios de los arquitectos celebres para nombrarlos según los donadores, el Prado se quedó con Velázquez y Goya y Ticiano y Tintoretto en los cuartos de un grandor cada vez más lamentable.⁴¹³

La ampliación y modernización del Museo nacional del Prado (2007), la más significativa en dos siglos de su existencia, es la mayor operación en el último ciclo de cambios del clúster museístico madrileño. Con la idea del museo como campus, incorpora distintos edificios en su entorno, del antiguo claustro de Jerónimos del siglo XVII, como un *ready made* exponato, hasta el Casón y el Salón de Reinos, los últimos vestigios del antiguo Palacio del Buen Retiro. Moneo se junta a la tendencia del desarrollo subterráneo de las conexiones entre diferentes elementos del conjunto, a favor de la liberación de espacios abiertos.



⁴¹² Kimmelman, Michael: “The Prado Makes Room to Show Off More Jewels”, *The New York Times*, October 31, 2007, Arts section, http://www.nytimes.com/2007/10/31/arts/31iht-31prado.8124319.html?_r=1&pagewanted=all (Consulta: 25/08/2009)

⁴¹³ Ibid.



Aprovechando el desnivel del terreno, Moneo los une visualmente, a través de un nuevo espacio verde público que corona el proyecto encajándose en la matriz urbana, y físicamente, escondiendo debajo de él "las necesidades poco glamurosas": una nueva entrada centralizada⁴¹⁴, vestíbulo, café, sala de conferencias y las galerías subterráneas para exposiciones temporales, para liberar al máximo el espacio del edificio principal para su función primaria – la exposición de las colecciones.

Y las colecciones del Prado son extraordinarias:

Prado nunca fue entendido para ser enciclopédico como el Metropolitan o el Louvre. Comenzó como colección real, supervisada no por los historiadores de arte sino por los pintores de la corte como Velázquez y Goya, los mejores comisarios posibles, y esta herencia del gusto privado, combinada con el aislamiento largo, le aseguró la singularidad. Sería una pena si el Prado, exaltado con la ambición y la perspectiva de otro millón de turistas, diluya su foco.⁴¹⁵

Casi radical en su conservadurismo, la transformación redefine las relaciones entre las partes del conjunto y su relación con la ciudad a través de los espacios públicos, envolviendo el edificio principal del Museo del Prado con diferentes jardines que lo enlazan tanto con el Paseo como con otros edificios de su campus y el Jardín Botánico.

Nuevo objetivo: La máxima visibilidad

El nuevo Plan de Actuación 2009-2012 define nuevas prioridades: delante de las actividades, del dinamismo y de la colaboración en el nivel de educación y de investigación se destaca la necesidad de "ofrecer la máxima visibilidad a las colecciones del Museo, tanto dentro como fuera de su sede"⁴¹⁶ como un gran reto general con el cual se enfrentan los museos alrededor del mundo.



⁴¹⁴ Que revive el plan original de Juan de Villanueva de 1785, conectando la Puerta de Velásquez, frente a una de gran avenidas madrileñas, con el nuevo vestíbulo

⁴¹⁵ Kimmelman: "The Prado Makes Room", 2007

⁴¹⁶ Museo del Prado: "La Institución. Plan de actuación", <http://www.museodelprado.es/mas-prado/la-institucion/plan-de-actuacion/> (Cons.: 25/08/2009)



REINA SOFÍA

La austeridad de la primera reforma del antiguo Hospital General en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁴¹⁷ la rompen solamente los atrevidos ascensores panorámicos⁴¹⁸, los cuales llevan a las grandes galerías.

El Reina Sofía ahora opta por un proyecto singular de Jean Nouvel, el cual une tres nuevos cuerpos – de la biblioteca, del auditorio y de nuevas salas de exposiciones – con una cubierta dramática.

Así el museo crece en un complejo urbanístico, también con tres espacios abiertos: la plaza pública que lo enlaza con el Paseo del Prado y el Conservatorio superior de la música, el patio interior que sirve como jardín de esculturas y el patio perteneciente al nuevo anexo.



⁴¹⁷ por Antonio Fernández Alba
⁴¹⁸ de los arquitectos Vázquez de Castro, Iñiguez de Onzoño e Ian Ritchie



THYSSEN-BORNEMISZA

El Museo Thyssen-Bornemisza crece para acoger la colección Carmen Thyssen-Bornemisza de la manera más discreta. Incorpora en el espacio limitado del jardín de su palacio urbano Villahermosa⁴¹⁹ las funciones públicas, integrando discretamente el restaurante y aprovechándolo como foyer abierto para descanso y acogida de los visitantes y nexos con los espacios verdes y flujos dinámicos del eje Recoletos – Prado.



⁴¹⁹ Proyecto original de Antonio López de Aguado para María Pignatelli y Gonzaga, s. XVIII-XIX. Remodelación Rafael Moneo 1992. Ampliación Manuel Baquero y Francesc Pla (equipo BOPPBA) 2004.



CaixaForum

Una central generadora de cultura⁴²⁰

El CaixaForum repite el ya establecido sistema urbanístico museo+plaza del Salón del Prado. Creando una nueva plaza sale al Paseo del Prado, se expone a los flujos urbanos e introduce a los visitantes en su edificio, convertido de una desapercibida central eléctrica a una poderosa generadora de cultura.

A los jardines del Paseo del Prado adjunta un nuevo jardín vertical del botánico francés Patrick Blanc, acentuando el eje transversal que forma con el Jardín Botánico. A través de la arquitectura de Herzog y de Meuron, que convierte la nave en escultura, mantiene con él un dialogo continuo.

Atrayendo un pequeño clúster alrededor de la Plaza de las Letras, CaixaForum Madrid “servirá de unión entre el eje Recoletos-Prado y el Barrio de las Letras, o entre el Madrid del Siglo de Oro y el Madrid de la Ilustración”.⁴²¹



⁴²⁰ El País: “Una central generadora de cultura”, fotogalería *El nuevo CaixaForum Madrid*, 03/02/2008, p. 1, <http://www.elpais.com/fotogaleria/nuevo/CaixaForum/Madrid/5117-1/elpfot/> (Consulta: 25/08/2009)

⁴²¹ Paul, Marisol: “CaixaForum, más arte en Madrid / Urbanismo y cultura: Un proyecto de 60 millones”, *Cinco días*, 02/02/2008, http://www.cincodias.com/articulo/Sentidos/CaixaForum-arte-Madrid/20080202cdscdicst_1/cds5se/ (Consulta: 25/08/2009)

Clúster de museos 2010-

Este recorrido histórico muestra la perseverancia del fenómeno de agrupación de museos, a pesar de los cambios de su significado simbólico, de su lugar en la ciudad, de las razones de su creación y de las ideas que promueve. ¿Cual es su futuro? ¿Y dónde?

Hacer previsiones es desagradecido. William Rubin consideraba en 1974 que su concepto había tocado los límites de expansión, ni soñando que inversión traerá el Beaubourg. La teoría posestructuralista anunciaba la muerte del museo, y él experimento boom. La era informática puso en cuestión su futuro, pero "la manera de la cual la cultura visual ahora está infinitamente diseminada aumenta el valor del acceso a las cosas verdaderas."⁴²²

Este estudio empezó en un momento cuando el boom museístico todavía seguía en plena fuerza, quizás llevado por propia inercia. Según todos los indicadores y planes ambiciosos, la creación y construcción de nuevos museos, ampliación de viejos y su aglomeración en la ciudad continuaban, en mayor o menor escala y espectacularidad. El final del estudio coincide con la crisis económica global. ¿Será esto el final de una era? ¿Fin de postmoderna y del clúster de museos como lo conocemos?

Diversidad de situaciones: Nuevos museos, nuevas bienales

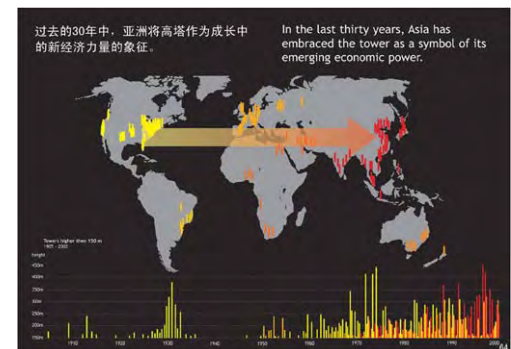
Hasta el principio del siglo XX el museo ya se había establecido globalmente, en todos los continentes. Pero, diferentes caminos de desarrollo, posibilidades económicas y circunstancias políticas y sociales en este mundo heterogéneo crearon también una enorme diversidad en la escena museística, en la cual incluso una ciudad mundial como Londres ha ganado su primer museo de arte contemporáneo apenas en el año 2000, cuando otras ciudades también confirman su despertar de una narcolepsia cultural, como **Estambul**, que organiza su bienal de cada vez mayor reputación internacional y abre en 2005 en los muelles de Marmara su primer museo importante de arte moderno, ante todo para alentar la creación artística en Turquía.

Nuevos mapas de Europa: Nuevos museos nacionales

Igual que en el siglo XIX o después de las guerras mundiales, en el siglo XXI Europa entra con nuevos mapas dibujados en las turbulentas décadas de los 1990 y 2000. El proceso de unificación de Europa acentuó la importancia de los centros regionales, poniendo a veces en cuestión el sentido de los museos nacionales, pero nunca la orientación a la cultura en el desarrollo regional, y a veces enardeciendo la exaltación nacional reflejada también en el plan de la creación museística. En la disolución simultánea de las antiguas uniones de las repúblicas soviéticas y de Yugoslavia los anteriores centros regionales se convirtieron en nuevas capitales en búsqueda de sus símbolos nacionales y culturales, la iluminación de su posición en el mundo y su contribución a la cultura global, como lo hacen nuevos museos y sus clústeres y circuitos en Zagreb, Riga y **Vilnius**.

The Industry of Art Goes Global: Traslado geográfico

Este trabajo se limitó a los ejemplos europeos, familiares a la autora, con excepción de los cardinales clústeres de museos alrededor del mundo que no solamente demuestran la vitalidad de este fenómeno desde los primeros museos de la época moderna, sino indican su enorme escala y contribuyen a su comprensión más completa. Para contemplar el futuro del clúster de museos, aunque sea solamente el inmediato, hay que salir de nuevo de Europa y mostrar algunos de los caminos que está tomando: En la próxima decena de años en China se planea la construcción de mil nuevos museos, en el Medio Oriente se planean nuevos ejes culturales, y en las dos zonas, igual que en Rusia, la India y América Latina, los nuevos ricos descubren el coleccionismo del arte como buena inversión y símbolo de prestigio. Nuevos planos no corren sin dilemas y debates – los ejemplos locuaces son el distrito cultural de West Kowloon en Hong Kong, los deseos, dudas e interrogantes de la Isla Saadiyat en Abu Dabi - pero muestran también una increíble variedad de modelos e ideas, entre las cuales destaca una ciudad entera de museos privados en Anren en China y un centro urbano vertical en Louisville, KY.



⁴²² Koolhaas, Rem, Dan Wood et al / OMA: "M(oMA) Charette Book", Rotterdam/New York, 1997 (second printing 1999), unpublished, p. 83

El sistema del planeamiento de cultura en el nivel de ciudad

Con los cambios profundos en la cultura y la ciudad y la ampliación, densificación y diversificación de la oferta cultural, el dominio del planeamiento cultural llega a ser tan amplio que se convierte en “una nueva aproximación a urbanismo”⁴²³, en el cual las políticas culturales están inseparables de las políticas urbanas,⁴²⁴ pero también nacionales y supranacionales.

Redes/descentralización: Del museo universal al museo global

La aglomeración de museos en las ciudades es solamente una cara de su sistematización y ordenación, o de su adecuación a los principios económicos. Llegando a ser parte de una industria creativa globalizada, los “clásicos” clústeres de museos no solamente que no desaparecen, sino también se derraman del nivel urbano al regional y transnacional, creando propias redes internacionales y descentralizándose.

Satélites nacionales: Descentralización del sistema museístico

En Moscú en 1985, antes de la modernización y ampliación de su edificio principal en Lavrushinsky pereulok, la Tretyakovska Galería se une con la Galería estatal de pintura, manteniendo el nombre histórico como Galería estatal Tretyakov, y traslada las colecciones del arte desde 1917 en el edificio moderno en Krimski Val⁴²⁵, construido junto al Parque Gorki en la orilla del río Moscú, cerca del Kremlin y del hogar nativo de Tretyakov. Para las obras que no tenía donde exponer en el museo original, renombrado Tate Britain en 2000, Tate Gallery formó sus satélites nacionales: Tate Saint Ives (1993), Tate Liverpool (1988) y Tate Modern (2000). Las colecciones nacionales de Francia también se dividen cronológicamente entre el Louvre, Orsay y Pompidou, los cuales forman luego sus sucursales Louvre-Lens y Pompidou-Metz en Francia. Siguió el Rijksmuseum con su pequeña galería en el aeropuerto Schiphol, Stedelijk con el espacio temporal en la Centraal Station Post, MoMA con el MoMA QNS, etc.

Satélites y redes internacionales (o postcolonialismo cultural)

La colaboración intermuseística y el préstamo de obras han evolucionado en un nuevo tipo de cooperación, las sucursales internacionales como el Nagoya/Boston Museum of Fine Arts o Museu Rodin en Salvador, Bahía. En casos de Guggenheim (Venecia 1958, SoHo, Bilbao 1997, Berlín, Las Vegas) y Hermitage (Ámsterdam, Londres, Las Vegas), las ramas extranjeras se convirtieron en una lucrativa fuente financiera necesaria para el mantenimiento de las colecciones madres,⁴²⁶ pero también en un campo necesario para ampliación de su misión cultural.

Los espejismos del Louvre

La globalización de la cultura mueve fronteras en muchos planos. Detrás de los avances geográficos y arquitectónicos se revelan diferentes juegos del poder: de comercio, diplomacia y política, en la tradición centenaria del “intercambio entre las naciones con riqueza y las naciones con prestigio cultural.”⁴²⁷ La participación y experticia del Louvre en el proyecto para Saadiyat Island en Abu Dabi no es solamente una “ayuda a un pequeño país en desarrollo” (!) y un tributo a la influencia cultural francesa en la zona, sino también una señal de levantar tabúes en su política cultural respecto a la explotación internacional de la herencia nacional⁴²⁸ y una retribución diplomática para la compra del armamento francés⁴²⁹.

Clúster como superposición de las redes

Esta descentralización en el nivel geográfico de nuevo se materializa en la clusterización en el nivel urbanístico. En el terreno doméstico, Tate Modern coronó el éxito de la orilla cultural londinense, creando ahora un importante nudo museístico en ella; el Stedelijk temporal era pivote del crecimiento de la Blauwe Museumplein en el Oosterdok. En el extranjero, Guggenheim y Hermitage actúan juntos en Las Vegas, el Guggenheim y la Fundación Pinault se encuentran en el Canal grande de Venecia, el Guggenheim y el Louvre en Saadiyat Island, algunos de los grandes, quizás, en West Kowloon.

Colecciones y expansiones

“Thomas Krens, the Guggenheim director who pioneered the franchising of the New York brand to cities abroad, is fond of saying what museum directors always say when on the make for grand expansion: Only a small percentage of the museum’s collection can ever be on view, while the rest languishes unseen in storage, so we need to build another building. What directors rarely admit is what’s more often the truth: Only a small percentage of any museum’s collection should be on view, because only a small percentage is truly exceptional. What remains in storage is significant for other reasons – research, contextual analysis, accommodating fluctuations in taste – all of which are essential to a museum’s non-entertainment functions.”

Knight: “When the Museum Becomes an Event”, 2000

⁴²³ Stevenson, Deborah: *Cities and Urban Cultures*, Open University Press, Maidenhead, 2003, p. 105

⁴²⁴ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 38

⁴²⁵ I. V. Zholtofsky, 1965, en la ubicación inicialmente planeada ya en 1956 para esta sucursal

⁴²⁶ Riding, Alan: “In a Trend, Museums in Paris Branch Out”, *The New York Times*, Arts section, January 10, 2005, <http://www.nytimes.com/2005/01/10/arts/design/10muse.html> (Consulta: 25/08/2009)

⁴²⁷ “In the 19th century, after all, American industrial tycoons swept across Europe, buying up art for our fledgling museums”. Taylor, Kate: “Abu Dhabi Lures Western Museums”, *The New York Sun*, Arts section, February 1, 2007, <http://www.nysun.com/arts/abu-dhabi-lures-western-museums/47795/> (Consulta: 25/08/2009)

⁴²⁸ Incluyendo el permiso a los museos para alquilar o vender las obras de arte

⁴²⁹ “According to a French government report to Parliament, the United Arab Emirates acquired more than \$10 billion worth of French armaments, mainly Mirage fighter planes, between 1996 and 2005.” Riding, Alan: “France Frets as Louvre Looks Overseas”, *The New York Times*, Art & Design, January 1, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/01/01/arts/design/01louvre.html> (Consulta: 25/08/2009)

Semejanzas y repeticiones

Across the world, then, the boundaries of art are shifting. While this move is propelled principally by money and image, if the result is to increase appreciation of — and participation in — the creative process, it can only be positive. But the peril facing globalized museums is that architecture, tourist-pleasing shows, gift shops and fancy restaurants become ends unto themselves. And, inevitably, art as business devalues art.⁴³⁰

Esta globalización preocupa a algunos comentaristas⁴³¹ del mundo museístico por el riesgo de repetición de las mismas instituciones (y sus contenidos de segunda categoría), las mismas arquitecturas estelares y, aún más, la misma motivación por el dinero y la imagen en diferentes clústeres alrededor del mundo, considerando que esto solamente puede llevar a una mayor homogenización y clonación de lugares en el paisaje del turismo masivo. Pero estas críticas se quedan en el mismo espectáculo exterior como la tendencia que critican, y un simple cambio de perspectiva convierte este problema en su solución. Una mirada al pasado recuerda a la arquitectura neoclásica, común para muchas instituciones públicas, que no presentaba ningún problema para su funcionalidad, interés, dignidad y simbolismo.

Como destaca Porter, los clústeres en general no son únicos, sino muy típicos. Sus ventajas duraderas se basan cada vez más en las características locales con las cuales los rivales no pueden competir. En el caso de los clústeres de museos, los cuales no son una disciplina competitiva, esto significa un reconocimiento y revalorización de los valores locales intrínsecos: arqueológicos, históricos, artísticos, científicos o urbanos, pero también la orientación a los públicos locales – públicos de proximidad - y al propio papel educativo y de la infraestructura cultural.

“Un centro cultural, no un centro turístico”⁴³²

Incluso en nuestro tiempo de movilidad y globalización es una posición privilegiada poder comparar varios clústeres y hablar de sus semejanzas. Es una posición privilegiada contemplar su redundancia y los mancamientos en sus colecciones o programas. Este trabajo se limita a los ejemplos más destacados, pero con la idea de indicar su variedad y extensión en las ciudades alrededor del mundo, de diferentes rangos y tamaños. En ellas, un centro de cultura no es (apenas) un centro turístico⁴³³ y su papel primario es servir a la propia ciudad y ciudadanos, de la mejor manera que pueden. Los señores Ramoneda y Chipperfield⁴³⁴ coinciden en la opinión que los museos, sus programas, exposiciones, espacios y aglomeraciones tienen que servir ante todo bien a su comunidad, y que entonces servirán a los turistas también.

La ciudad de museos o la ciudad de turistas

Pero la globalización y el turismo masivo aumentaron el número de visitantes de museos forzándolos a las ampliaciones y cambios. La capa representativa de la ciudad que la definen los museos podría llamarse también la capa turística. Ella cubre la pequeña superficie de la ciudad que los visitantes conocen, y pertenece al gran circuito mundial del turismo cultural.

Ser turista en la propia ciudad⁴³⁵: Conozca la ciudad para quererla más

Las ciudades como Atenas, Barcelona o Londres organizan los paseos culturales y las rutas de museos y sitios arqueológicos para proporcionar el conocimiento y el placer también a los propios ciudadanos de todas edades. Los guías de Atenas ya casi treinta años fuera de la temporada alta revelan los secretos de la ciudad, sus barrios y monumentos ayudando a los ciudadanos a conocerla mejor y gozar en ella, despertando al turista interior en ellos. Al final, como lo nota Ramon Prat⁴³⁶, la distinción entre el turista y el ciudadano está destinada a borrarse - las múltiples visitas convierten al turista en el ciudadano temporal, ya no en la búsqueda de iconos, sino de la complejidad urbana, con la cual establece y mantiene una relación propia.

⁴³⁰ Riding, Alan: “The Industry of Art Goes Global”, *The New York Times: Arts Special*. Name Brands, March 28, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/03/28/arts/artsspecial/28global.html> (Consulta: 25/08/2009)

⁴³¹ Aalst and Boogaarts: “From Museum to Mass Entertainment”, p. 195-209, 2002; Obrist, Hans Ulrich: *Art Basel Conversations*, 2004-2008, ABC | Event Beijing | China: New Opportunities in the Global Art Arena, 2006, p. 214

⁴³² Josep Ramoneda, director del CCCB, en la entrevista por Elena Xirau: Xirau, Elena: “El CCCB és un centre cultural, no un centre turístic”, *Digit-HVM. Revista Digital d'Humanitats*, N° 6, Maig de 2004, <http://www.uoc.edu/humfil/articles/cat/xirau0304/xirau0304.pdf> (Consulta 25/08/2009)

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ en las entrevistas personales con la autora

⁴³⁵ www.cityofathens.gr; HomeboyMediaNews: “Be a tourist in your own city”, March 15, 2008, <http://grhomeboy.wordpress.com/tag/museums/page/2/> (Consulta 25/08/2009)

⁴³⁶ Prat, Ramon: “Design”, mesa redonda “Barcelona: New innovation niches”, *II International Symposium Tourism XXL. Urban innovation in tourist metropolis*, Barcelona, 28-29/05/2009

Brand: Dream Cities

Basando su investigación Dream Cities sobre la importancia de las ciudades turísticas en el imaginario colectivo más que en el número de visitantes, Gausa y Perez buscan la definición de un potencial imaginario urbano global a base de diferentes parámetros – la imagen postal, monumento o edificio icónico, lugar o espacio de confluencia, atmosfera, ambiente, festividad o época con la cual se vincula... Sin sorpresas, los museos aparecen como principales contenedores rituales y culturales de la contemporaneidad: Louvre, MACBA, British Museum, MoMA, Prado, Musei vaticani, Uffizi no solamente inducen importantes clústeres de museos, sino ocupan convincentemente las primeras siete posiciones entre los generadores principales de los “rituales y experiencias de la afluencia colectiva”⁴³⁷ en las ciudades más deseadas, delante los templos, estadios o casinos. La urbanidad es una herramienta poderosa para atraer a turistas⁴³⁸ y los museos son imán de la urbanidad post-industrial.⁴³⁹

Nudos de innovación

Los procesos de innovación urbana son paralelos a los procesos de innovación tecnológica, científica y cultural. Los nudos de innovación condensan la capacidad de investigación y creatividad, los clústeres de museos condensan el conocimiento y la cultura en todas sus facetas. Crean el marco para desarrollar la competitividad en diferentes campos y participar en diferentes circuitos globales que permiten mantener el papel tradicional de las ciudades como lugares de intercambio.

Ya “[d]urante el siglo diecinueve, la enseñanza, museos, (...) la celebración de grandes acontecimientos (...), fueron concebidos como **inversiones estratégicas para animar la economía doméstica**,”⁴⁴⁰ observan Monclús y Guàrdia. Los acercamientos culturalistas y economistas al desarrollo de la ciudad de nuevo se aproximan, y en la actualidad del “capitalismo de ficción”⁴⁴¹ y de la economía de experiencias y de conocimiento esta percepción se redescubre, reactiva y llega a ser muy pronunciada, estableciendo la cultura como base de la sociedad que motiva y empuja la superestructura de la producción.⁴⁴²

Especulación inmobiliaria

La ciudad siempre buscaba una manera de auto-financiarse. En el siglo XIX vimos como la reparcelación y reurbanización en París y Viena pagaron nuevas avenidas e instituciones culturales, como las plazas de museos en Ámsterdam y Múnich subían el valor de nuevos barrios. Hoy, la presencia de las instituciones culturales en proyectos de desarrollo urbano esta cada vez más acompañada por las empresas especuladoras, las cuales de diferentes maneras financian la creación de clústeres culturales a cambio de diferentes beneficios y concesiones.

Hibridación

Entre las proyecciones de algunas tendencias ya evidentes que extraen Gibson y Freestone, en el desarrollo de los clústeres de museos pueden esperarse:

- aún mayores **hibridación y diversidad**;
- orientación más intensa de las industrias e instituciones culturales al mercado;
- mayor atención a las **estrategias de creación y gerencia del lugar**;
- creciente importancia del **diseño urbano** y del **arte y espacio públicos**;
- **suburbanización de grandes instituciones culturales**;
- **integración más sistemática de cultura en estrategias formales del planeamiento en todas las escalas**, particularmente dentro de iniciativas regionales y suburbanas;
- **mayor interconexión de cultura con otras estrategias**, ej. de transporte, de infraestructura, de desarrollo de uso mezclado;
- cambio a las iniciativas productonistas y un mayor papel del sector privado;
- **orientación hacia nuevos instrumentos estratégicos para el adelanto de la cultura, ej. clústeres y campus**;
- mayor aceptación de tecnologías digitales en trazar locales recursos culturales.⁴⁴³

Cultura en la regeneración urbana

La cultura se establece como base de un conjunto de políticas de regeneración urbana, en la cual se interpenetran:

- regeneración urbana conducida por la cultura / regeneración cultural,
- turismo cultural,
- place marketing/marketing urbano y re-imaging de la ciudad/ cambio de imagen de la ciudad,
- distritos (clústeres) culturales,
- industrias culturales,
- planeamiento cultural basado en la comunidad.¹

La regeneración cultural tiene el poder de “rehacer” la ciudad, despertar la urbanidad, animar el espacio público. Pero no tiene el poder milagroso: la reconversión cultural no es panacea para cada lugar en declive.

Estrategias y agencias

La realización de estas políticas la avanza una mezcla de estrategias y agencias específicas:

- asociaciones público-privadas,
- incentivos especiales del desarrollo,
- complejos de uso mezclado,
- nuevas fuentes de financiamiento, como las loterías en Gran Bretaña,
- relaciones públicas,
- art bodies/cuerpos artísticos, organizaciones sin ánimo de lucro, fundaciones y trusts,
- consultaciones y participación en el nivel local,
- planeamiento privado.²

¹ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, p. 32

² Ibid, pp. 32-33

⁴³⁷ Gausa, Manuel y Marta Perez: “Tourist Cities. Dream and Theme Cities”, *II Simposium internacional Tourism XXL. Innovacion urbana en las metrópolis turísticas*, Barcelona, 28-29/05/2009. En el catalogo: Gausa, Manuel, Silvia Banchini, Luis Falcón: *International Symposium Tourism XXL*, Barcelona: Intelligent Coast, 2009, p. 95

⁴³⁸ Castello, Lineu: “Metaurban Tourist Places and City Development”, *Holcim Forum for Sustainable Construction: Urban Trans_Formation*, Shanghai, April 18-21, 2007. En línea: <http://www.holcimfoundation.org/Portals/1/docs/F07/MK-Tour/F07-WK-Tour-castello02.pdf> (Ultima consulta: 18/08/2009)

⁴³⁹ Ryan, R: “New frontiers”, *Tate Modern special issue* Nº 21 (2000), pp. 90–96 (91), citado en: Evans, Graeme: “Culture Cities: Planning or Branding?”, en *The 11th Conference of the International Planning History Society: Planning Models and the Culture of the Cities* (IPHS 2004), Barcelona, CCCB, 14-17 July 2004, Conference CD, p. 9. En línea: http://www.etsav.upc.es/personals/iphs2004/pdf/054_p.pdf (Consulta: 17/08/2009)

⁴⁴⁰ Monclús and Guàrdia: *Culture, urbanism and planning*, 2006, p. xiii

⁴⁴¹ Verdu, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Anagrama, Barcelona 2003

⁴⁴² Zivković, Dragan, en la entrevista con la autora sobre las políticas de exposición, Belgrado 2000-01

⁴⁴³ Freestone and Gibson: “Cultural Dimension”, 2006, pp. 37-38

Construir museos en crisis

Coleccionar museos es una pasión cara para las ciudades. La actual incertidumbre económica parece un buen momento para repensar la reciente expansión, evaluar las ventajas y logros de la clusterización y las prioridades de su futuro avance.

Esta crisis económica mundial no es la primera, los clústeres de museos existentes no desaparecerán con ella, y su necesidad de las ampliaciones y renovaciones cíclicas tampoco. A pesar de la evidente coincidencia de los periodos de estabilidad y prosperidad con el florecimiento de los museos y sus clústeres, esta historia nos muestra que diferentes condiciones en diferentes países no dejaron esta actividad morir ni en los momentos de las mayores depresiones y destrucciones, gracias tanto a los programas públicos (Belem, National Mall, Campidoglio) como a la actividad filantrópica y la iniciativa privada (Museum Mile). Incluso los iconos tales como el MoMA, Rockefeller Center o Centre Georges Pompidou fueron creados durante las recesiones económicas. E incluso en los mejores momentos del crecimiento de la bolsa en los 90 ha sido más fácil conseguir patrocinios para construir y ampliar museos, que para sus costes operativos, programa, investigación y exposiciones, guiando hacia las soluciones creativas para su financiación, igual que la crisis del museo (y la constante “crisis de la ciudad”) ha guiado hacia las soluciones creativas en el plan programático, arquitectónico y urbanístico.

New New Deal

Finalmente, se trata de la economía creativa. Las industrias creativas, cuya base son los clústeres de museos, ahora se posicionan “como solución a la crisis económica, y no la parte de la burbuja”⁴⁴⁴. En lugar de esperar un nuevo *new deal*, se redefinen como conductor dominante de la economía y “paradigma de un nuevo futuro en red en el cual la calidad más bien que la cantidad será el último árbitro del éxito en un mundo cuya población está creciendo pero cuyos recursos están disminuyendo”⁴⁴⁵.

Señales de esperanza

El Museo Británico anunció en abril de 2009 su próxima extensión⁴⁴⁶, mostrando que, a pesar de la crisis económica general, grandes proyectos museísticos siguen siendo posibles en las sociedades que reconocen sus prioridades e invierten en su cultura. La mayor intervención desde el Gran Patio de Lord Foster en 2000 confirma la necesidad de las intervenciones cíclicas⁴⁴⁷, señalando la confianza en el futuro de la capital británica.

Crisis o la oportunidad

“One thing is certain. This moment, the turn of the 21st century, will be remembered as a time when a rich and egocentric culture saw fit to memorialize itself on an incredible scale.”⁴⁴⁸ Michael Kimmelman

“The proliferation of contemporary art museums is a kind of technical revolution that may be as significant for art making today as the invention of oil paint.”⁴⁴⁹ Daniel Buren

⁴⁴⁴ Evans, Simon: “Creative Industries and the Recession. It's the Creative Economy, Stupid!”, *Creative Clusters News*, May 2009

⁴⁴⁵ Bewick, Tom, John Holden, John Kieffer, John Newbiggin and Shelagh Wright Edts.: *After The Crunch*, MLG Edinburgh 2009, contraportada / web edition: www.creative-economy.org.uk

⁴⁴⁶ Proyecto: Rogers Stirk Harbour, en: Finch, Paul: “Adding to history”, *Emap Letter from London*, Apr 28th, 2009, <http://blog.emap.com/letterfromlondon/2009/04/28/adding-to-history/>, (Consulta: 14/05/2009)

⁴⁴⁷ añadiendo al complejo histórico nuevos espacios para conservación, almacenaje, evaluación y exposición

⁴⁴⁸ Kimmelman, Michael: “Critic's Notebook: A Temple of Modern Art and Spectacle”, *The New York Times*, May 10, 2000, section E, p. 1, New York edition, <http://www.nytimes.com/2000/05/10/arts/critic-s-notebook-a-temple-of-modern-art-and-spectacle.html> (Consulta: 15/01/2008)

⁴⁴⁹ Buren, Daniel: “In Conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson” *Artforum International Magazine*, May 2005, pp. 208-214; citado también en Rondeau, James: Introduction, *Art Basel Conversations*, 2004-2008, ABC | A36B | Architecture for Art, 2005, p. 103

Economía cultural

Los museos son, según la definición del ICOM, instituciones no lucrativas. No obstante, mucho se puede aprender de su comportamiento económico en las décadas recientes, en las cuales la cultura y la economía de las ciudades alrededor del mundo se están acercando cada vez en la “cultura empresarial” de los 80, la “culturalización” de la economía de los 90 y las economías creativas como una componente de la economía global en moda en los 2000.

Financiación creativa, financiación compuesta

Estudiando la historia del fenómeno de los clústeres de museos y comparando los más nuevos proyectos que se ejecutarán dentro de la próxima década, puede deducirse una entera gama de los métodos de inversión en su ejecución y operación, entre la **financiación pública** (Museumser) y **privada** (Jianchuan Museum Town, donde una pasión privada se cruza con la creación del valor inmobiliario).

Según algunos informes, solamente un promedio de 15% de los gastos de museos cubre la venta de billetes (cuando se cobran), los cuales crecen exponencialmente con la construcción de nuevos edificios y las operaciones urbanísticas.

La tradicional **vía pública** toma diferentes direcciones: los fondos de la lotería nacional en Gran Bretaña (British Museum), el modelo devolutivo, deducción de impuestos, Tax Increment Financing (Louisville) etc., dejando lugar cada vez más a diferentes tipos de la financiación compuesta. En grandes esquemas como la regla se establece la formación de nuevas agencias y sociedades (Bilbao Ría 2000, Barcelona Regional, Abu Dhabi Tourism Development & Investment Company (TDIC)) que coordinan diferentes niveles del planeamiento y ejecución igual que los intereses y actividades de los actores públicos y privados. Sus diversas formas y problemas de las **sociedades público-privadas** en las cuales confluyen la intervención del gobierno (urbano o estatal) y la iniciativa for-profit² pueden seguirse desde el Lincoln Center, NY en los 1930, acelerando o parando los proyectos más recientes (Museum Plaza, West Kowloon Cultural District, Saadiyat Island).

Independizados de los fondos públicos, los **museos** también tuvieron que buscar nuevos métodos para resolver sus problemas económicos y financiar grandes proyectos: la **venta de los derechos aéreos** (Museum Mile: MoMA, Museum of African Art), **intercambio de edificios** (NYC Museum, Museo del Barrio), **franquicias internacionales** (“alquiler” del nombre, del contenido y de la maestría), las cuales permitieron la participación proactiva de los museos en el crecimiento de viejos y la formación de nuevos clústeres (Guggenheim Museum, Bilbao).

1 Museo Dalí en Figueras es la única excepción.

2 Hornsby, Adrian: “Abu Dhabi: Cashing in”, *The Architects Journal*, 29 October, 2008, <http://www.architectsjournal.co.uk/news/abu-dhabi-cashing-in/1910319.article> (Consulta: 25/08/2009)



Abu Dabi: Saadiyat Island

Nuevas centralidades mundiales

El Golfo no está solamente reconfigurando a sí mismo, está reconfigurando el mundo.

Rem Koolhaas, "Last Chance?", *Volume 12 'Al Manakh 1'*, Rem Koolhaas, Mitra Khoubrou, Ole Bouman (Edts.), Archis Foundation, 2007, p. 7

Uno de los mayores proyectos de clústeres de museos planeados en los próximos cinco años es el distrito cultural en la Isla Saadiyat que incluye a los arquitectos más famosos y los museos más importantes del mundo. El objetivo principal es que Abu Dabi retome el lugar de Beirut y Bagdad, las anteriores capitales culturales de la región traqueteada por las guerras, y cree un nuevo modelo cultural del Oriente Medio. Con ello muestra el cambio del papel de los clústeres museísticos – o de las ambiciones de sus creadores – que se mueven desde la infraestructura cultural local y la expresión del orgullo y prestigio nacional hacia la creación de nuevas centralidades mundiales.⁴⁵⁰



⁴⁵⁰ "Other Persian Gulf countries have turned to the arts too. In Qatar the final touches are being added to I. M. Pei's latest structure, the Qatar Museum, built just off the coast of the capital, Doha, to house a new Islamic arts collection. In Sharjah, another emirate, which has fashioned itself as the cultural capital of the Persian Gulf, the Sharjah Art Museum continues to expand its collection and is planning its eighth biennial. And even Dubai is building a Culture Village, centered on an opera house also designed by Ms. Hadid and other arts and culture institutions. "This is not just about tourism; it also has global cultural dimensions," Mubarak Muhairi, the director general of the Abu Dhabi tourism authority, said. "We believe the best vehicle for crossing borders is art. And this region is in need of such artistic initiatives."". En: Fattah, Hassan: "Celebrity Architects Reveal a Daring Cultural Xanadu for the Arab World", *The New York Times*, February 1, 2007, Art & Design section, <http://www.nytimes.com/2007/02/01/arts/design/01isla.html?pagewanted=all> (Consulta: 25/08/2009)

La mirada al futuro

Este proyecto más anhelado, para el cual Tadao Ando proyecta el Maritime Museum, Norman Foster el Sheikh Zayed National Museum, Frank Gehry el Guggenheim Abu Dhabi, Zaha Hadid el Performing Arts Centre y Jean Nouvel el Louvre Abu Dhabi, causa escepticismo en cuanto a su escala, contenido y visitantes. Sin embargo, basándose en la prosperidad económica⁴⁵¹ y la neutralidad relativa de los emiratos que permiten presencia y trabajo de los actores de toda la zona políticamente inestable, tiene un gran potencial de **transformar Abu Dabi en un importante eje cultural** y un punto de partida para el intercambio artístico en la región y con el mundo.

Pero esto no es todo. Detrás de la transformación del único activo natural de Saadiyat Island en una destinación estratégica de turismo y cultura internacional es el proceso de **diversificación de la economía** y su liberación de la dependencia del petróleo⁴⁵², cuyo boom ha permitido no solamente construir rascacielos en Dubái y Doha, sino también las redes de telecomunicación, pistas y universidades y nuevas ciudades de investigación y medios a través del Oriente Medio.⁴⁵³

Para que esto no fuera solamente otro hito turístico temporal en la continua búsqueda del mercado por las novedades, en el cual el arte y la cultura se reducen a medios del branding global, ante los planeadores están grandes desafíos. Igual que los proyectos de museos para Saadiyat Island buscan equilibrio entre las tradiciones e innovaciones, entre el contexto local y los modelos occidentales, el conjunto también tiene que buscar el propio camino para evitar la banalización y esterilización en el mundo que se ha cambiado mucho desde la inauguración de Bilbao. Las conchas vacías, a pesar de lo bellas que sean, no **crean una ciudad creativa**. Para esto se necesita una visión clara y mucho trabajo. Los prestamos iniciales del arte de museos famosos y espectáculos de las compañías visitantes con tiempo tendrían que reemplazarlos los propios programas, educación y formación de expertos. Los planes a largo plazo prometen el desarrollo de un campus creativo de alta educación especializado en artes y arquitectura, para los jóvenes de toda la región del Golfo. *“Si no, estamos simplemente empujando alrededor las bellas comodidades culturales —y reforzando las grietas culturales que demandamos desmontar.”*⁴⁵⁴

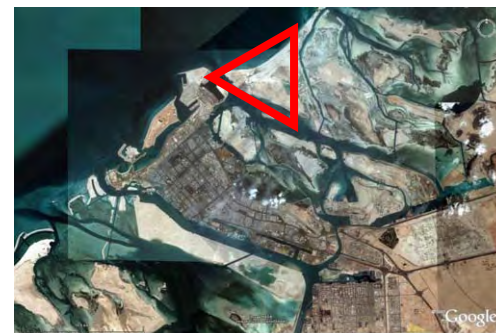
A solo 500 m de Abu Dabi, la nueva colección de grandes museos en la Isla de Felicidad - Saadiyat Island⁴⁵⁵ creará con sus iconos una vista espectacular de prosperidad y prestigio desde la ciudad, conectándola funcionalmente con su nuevo ensanche, naturaleza y playas, los cuales puede salvar del destino de un monotemático gueto turístico.

Nuevos conceptos: los clústeres en el clúster

Las condiciones únicas – desierto, sol, mar, dinero, libertad creativa y el deseo de crear algo que todo el mundo vendría a ver – podrían posibilitar la creación de los museos que en cualquier otro lugar serían imposibles y la exploración de **nuevos conceptos**, escalas y complejidad urbanística: **Todas las instituciones del paseo marítimo se basan en el principio de clúster y lo expresan explícitamente en las memorias de sus proyectos.**

“[B]uscando un equilibrio entre la fuerza brutal de la cultura global (...) y la fragilidad de tradiciones locales”⁴⁵⁶ Gehry, Nouvel, Hadid y Ando reconocen las continuidades y flujos mutuos entre las culturas del Este y del Oeste y ofrecen sus nuevas interpretaciones. Mientras Hadid y Ando buscan la inspiración en el paisaje y los flujos del lugar, Nouvel y Gehry incorporan sutilmente las tradiciones arquitectónicas locales, sin caer en las interpretaciones superficiales de estilos históricos, y concibiendo sus museos como pequeñas ciudades contribuyendo a la tipología de museos-archipiélagos.

De este modo intentan definir y estructurar el espacio enorme⁴⁵⁷ de la orilla de museos y crear la dinámica urbana y flujos culturales en un esquema axial⁴⁵⁸ que por ahora no trae las mismas innovaciones y sutilidad. Para anticipar la colaboración entre museos necesaria para que actuarían como un verdadero clúster y para movilizar la zona con diversos eventos y actividades artísticas y culturales, también se ya planea una Bienal y su parque, con un canal que serpentea, como homenaje a la Bienal de Venecia, y 19 pabellones internacionales⁴⁵⁹ integrados entre los museos, los cuales un día podrían llenar con las obras de la creación autóctona del siglo XXI.



⁴⁵¹ Abu Dabi es el más rico de los siete países de los Emiratos Árabes Unidos.

⁴⁵² Allison, Tony: “Abu Dhabi’s US\$3.3bn desert island dream”, *Asia Times Online*, October 20, 2000, <http://www.atimes.com/reports/BJ20Ai01.html> (Consulta: 24/02/2007)

⁴⁵³ Mouawad, Jad: “The Construction Site Called Saudi Arabia”, *The New York Times*, January 20, 2008, World Business section, <http://www.nytimes.com/2008/01/20/business/worldbusiness/20saudi.html?pagewanted=all> (Consulta: 25/08/2009)

⁴⁵⁴ Ouroussoff, Nicolai: “A Vision in the Desert”, *The New York Times*, February 1, 2007, Art & Design section, http://www.nytimes.com/2007/02/01/arts/design/04ouro.html?_r=1&ei=5070&en=0983e1b9dada1508e&ex=1172466000&oref=slogin&pagewanted=all (Consulta: 24/02/2007)

⁴⁵⁵ Según lo anunciado, “a world-class, environmentally sensitive tourist destination” de 27 km²/ 10.5-millas², está programada para abrirse en fases, comenzando en 2012. Otros elementos, planeados para la terminación hasta 2018, incluyen 29 hoteles, marinas, instalaciones cívicas y de ocio, terrenos de golf y viviendas para unos 150.000 residentes

⁴⁵⁶ Ouroussoff: “Vision in the Desert”, 2007

⁴⁵⁷ 271 ha o 670 acres

⁴⁵⁸ Gensler y Skidmore, Owings & Merrill (SOM), respectivamente.

⁴⁵⁹ Proyectados (con éxito variable) por los arquitectos de renombre y talentos jóvenes, incluyendo a Khalid Alnajjar (UAE), Yuri Avvakumov (Russia), Greg Lynn (USA), Hani Rashid (New York), David Adjaye (UK), Pei-Zhu (China) y Seung H-Sang (Korea).



Frank Gehry:
Guggenheim Abu Dhabi

En una ubicación extraordinaria del pico de la isla, parecido a la Opera de Sídney, entre las playas naturales y la orilla de museos, entre el desierto y el mar, para el mayor de los museos Guggenheim⁴⁶⁰ Gehry planea “un **clúster de galerías**”⁴⁶¹ de diferentes alturas, formas y caracteres, que permite una enorme flexibilidad en la organización de muestras.

En el último de tres anillos de galerías, inspirado en los grandes espacios industriales de los estudios artísticos, crea el lugar para el nuevo arte del siglo XXI

Las torres de viento tradicionales se traducen inteligentemente a las formas cónicas que refrescan de la manera natural los patios abiertos, alrededor de los cuales se enfocan las galerías como souks orientales, y simbolizan los pabellones de entrada – principal y de barcos⁴⁶².

El proyecto incorpora en el museo las galerías de la Bienal, formando el patio de acceso desde las rutas principales del barrio y anunciando los pabellones a lo largo del canal y su futura participación en las actividades del clúster.

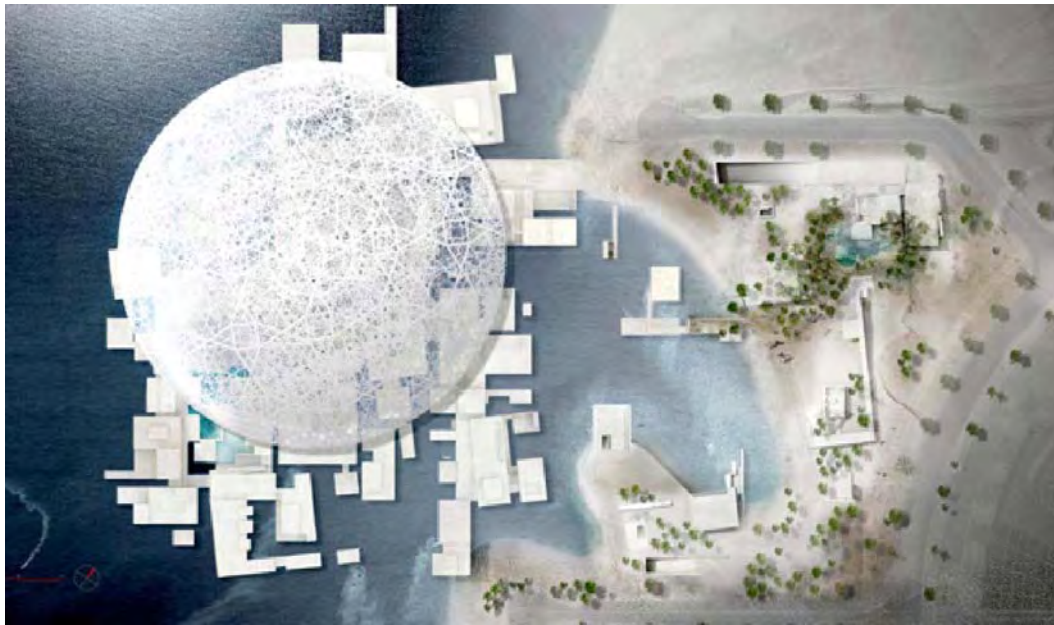


© Gehry Partners, LLP

⁴⁶⁰ Ofrecerá colecciones permanentes, galerías para las exposiciones especiales, un centro para el arte y la tecnología, un servicio educativo sobre el arte para los niños, los archivos, una biblioteca, un centro de investigación y un laboratorio avanzado de conservación.

⁴⁶¹ ArchNewsNow: “In Their Own Words: Abu Dhabi Cultural District”, February 2, 2007, <http://www.archnewsnow.com/features/Feature218.htm> (Consulta: 10/09/2007)

⁴⁶² planeado evidentemente según las experiencias del Guggenheim Bilbao



Jean Nouvel:

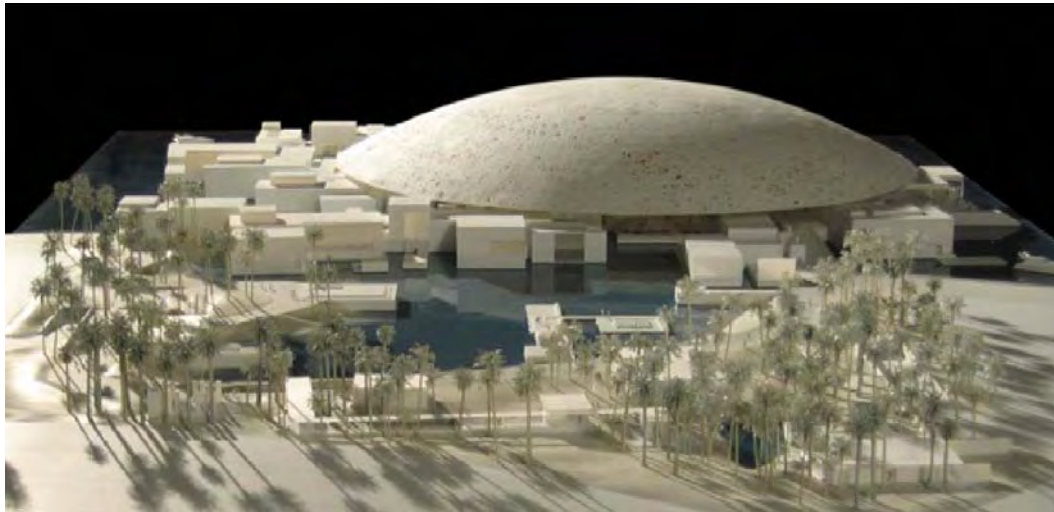
Classical Museum /

Le Louvre Abu Dhabi

Nouvel revive las leyendas de las ciudades perdidas concibiendo el Museo clásico como “un campo arqueológico”. La cúpula translúcida, como un macro-invernáculo o celosía de encaje, une esta “pequeña ciudad” - el “clúster de edificios bajos”, plazas abiertas, pasajes y canales - en una amalgama de las tradiciones y simbólicas de la arquitectura árabe y las visiones de ciencia ficción del siglo XX.

Con la luz difusa, el viento y el agua, Nouvel crea un microclima para esta “microciudad”⁴⁶³ y su mágico mundo del arte en el archipiélago donde se encuentran Samarcanda y Atlántida.

La concepción del museo-clúster, con una serie de galerías interconectadas cuya secuencia se puede adaptar a diferentes muestras y contenidos, facilita la flexibilidad del museo y sus múltiples recorridos y lecturas.



© Ateliers Jean Nouvel



⁴⁶³ ArchNewsNow: “In Their Own Words”, 2007

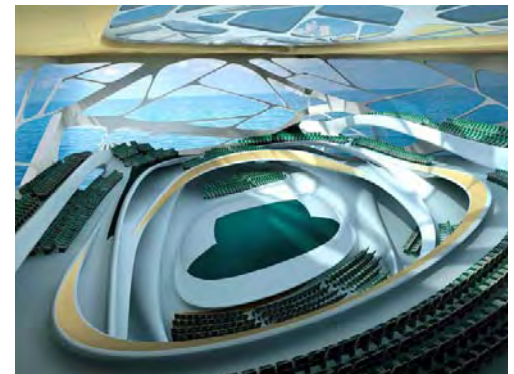
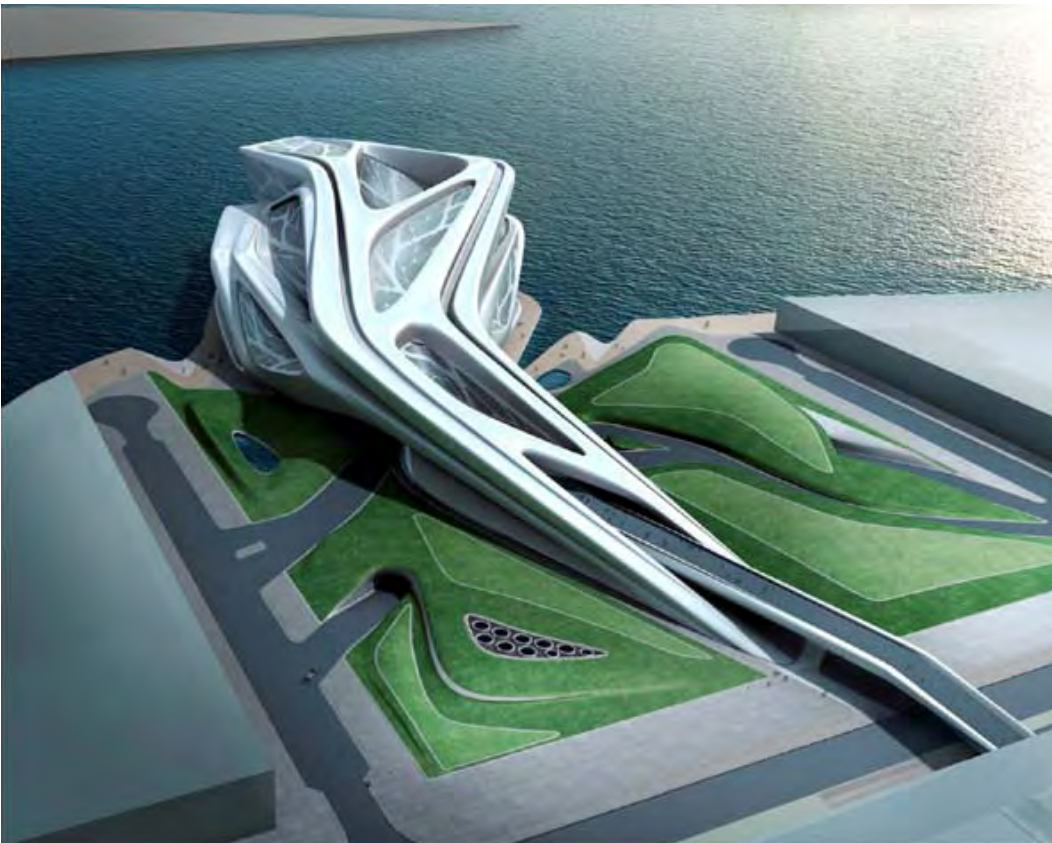


Zaha Hadid:

Performing Arts Centre

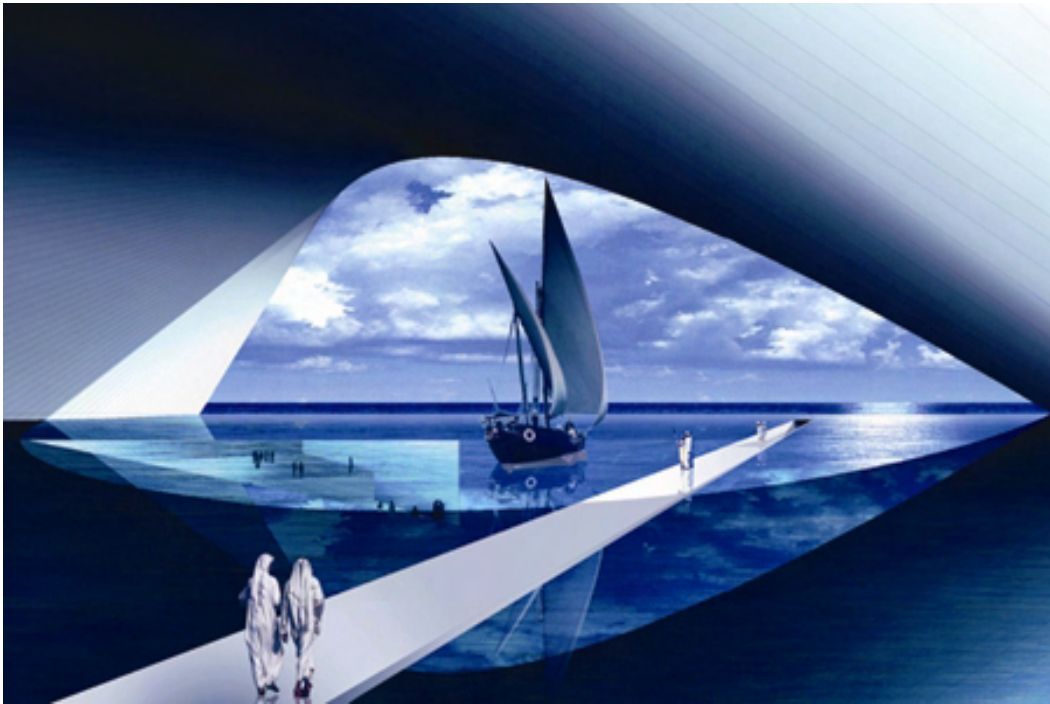
Zaha Hadid introduce en la forma y estructura dinámicas del Performing Arts Centre, situado en el cruce de dos ejes principales del conjunto, “la energía de los movimientos dominantes en el tejido urbano a lo largo del corredor peatonal y del paseo marítimo”.

En un único edificio, la Academia de artes dramáticas y los cinco teatros se aglomeran en distintos cuerpos - teatro de variedades, salón de conciertos, casa de ópera, teatro dramático y un teatro flexible – creciendo de la estructura **“como las frutas en una vid”**⁴⁶⁴ en constante contacto visual con sus alrededores.

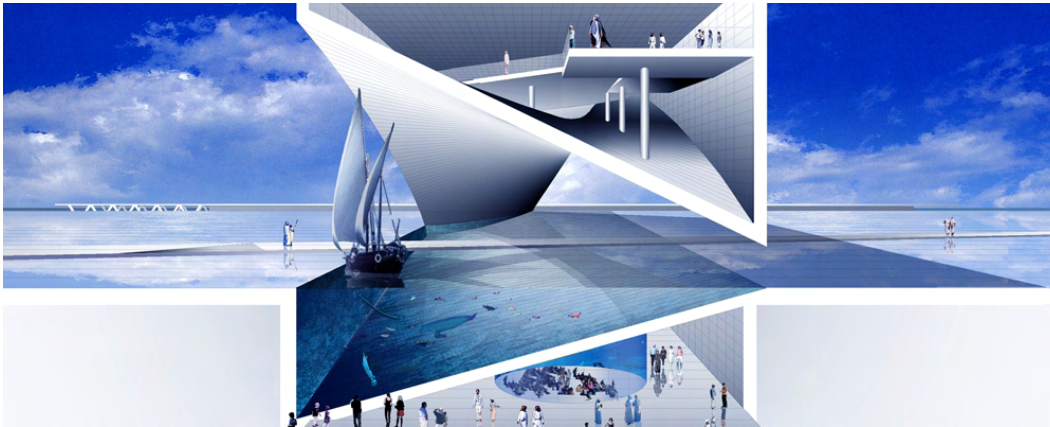


⁴⁶⁴ ArchNewsNow: “In Their Own Words”, 2007

Tadao Ando: **Maritime Museum**



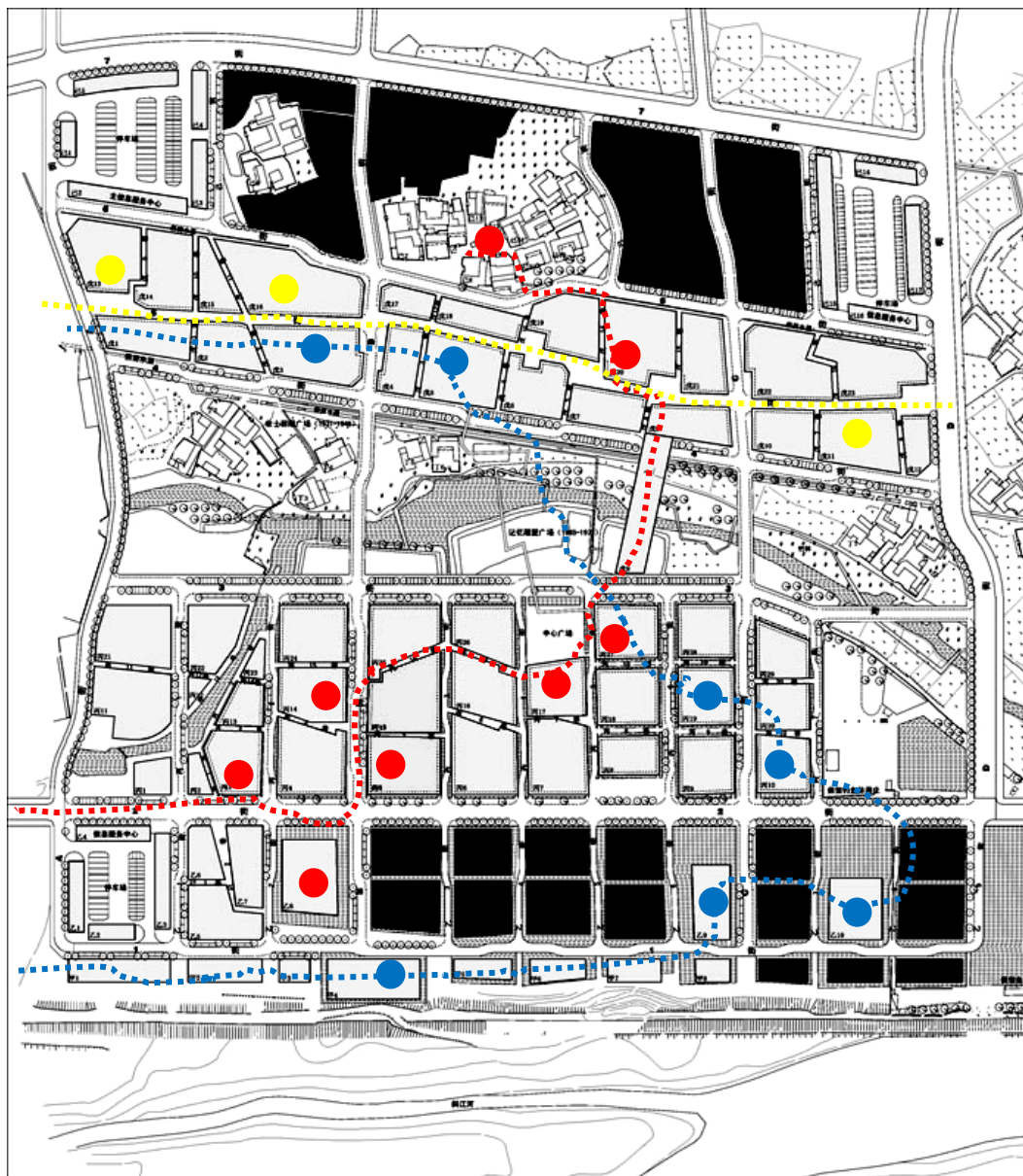
El Museo marítimo no manifiesta en la simplicidad de su forma escultural sobre un espejo acuático la complejidad de su programa que comprende un museo y un acuario enorme. En el interior, introduce con sus plataformas flotantes una completamente nueva interpretación del recorrido museístico, y en el exterior, forma el ante-jardín como un oasis “que permite a visitantes una transición gradual entre la ciudad dinámica y el más sereno y contemplativo espacio del museo”.⁴⁶⁵



© Tadao Ando Architects

⁴⁶⁵ ArchNewsNow: “In Their Own Words”, 2007





Anren:

Jianchuan Museum Town

Quizás el proyecto más ambicioso en el cual se trabaja ahora en China en esta línea es el mayor clúster de museos privados, Jianchuan Museum Town en la provincia Sichuan, en la pequeña ciudad histórica de nombre Anren, conocida por la escultura más famosa de la época de la revolución cultural, llamada Rent Collecting Yard, la cual aún se encuentra allí, intacta.⁴⁶⁶

Aparentemente el clúster se funda sobre la fama de esta escultura, y no sobre los importantes flujos de turistas como otros casos analizados aquí, ubicado lejos de los centros metropolitanos, a unos 50 km al oeste (o una hora y media en autobús) de Chengdu, capital de la provincia y la quinta ciudad más grande de China⁴⁶⁷, donde está la base de su dueño, comisario y creador Fan Jianchuan.

Go West

Pero una perspectiva más amplia sitúa este desarrollo en el marco de la gran campaña nacional *Go West*, con la cual Pekín intenta orientar los flujos económicos y monetarios hacia el occidente del país⁴⁶⁸. Del mismo modo del cual Jianchuan, emprendedor y magnate inmobiliario, reconoció y aprovechó estos flujos, también reconoció el valor futuro de los artefactos y obras de arte del periodo de la revolución cultural, tanto en su salvación del olvido y destrucción para los chinos como en su creciente atractivo en el mercado internacional, creando una de las mayores colecciones.⁴⁶⁹

Resistance War Series:

- Mainstay Hall,
- Frontal Battlefield Hall,
- Flying Tigers Hall,
- Unyielding War Prisoner Hall,
- Sichuan Resistance Army Hall,
- Chinese Veterans' Handprint Square
- Chinese Hero Statue Square

Red Age Series

- Chinese Porcelain Exhibition Hall,
- Daily Necessity Exhibition Hall, Badge,
- Clock and Seal Exhibition Hall,
- Poster Exhibition Hall,
- Ticket and Certificate Hall,
- Mirror Exhibition Hall,
- Audio and Video Article Exhibition Hall;

Folk-Custom Series

- Mansion Furniture Exhibition Hall,
- Three-inch Gold Lotus
- Cultural Relic Exhibition Hall
- Traditional Seventy-two Trades Exhibition Hall.

⁴⁶⁶ Yung Ho, Chang: Presentation, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | A36B | Public/Private, 2005, p. 124 con más de 10 millones de habitantes

⁴⁶⁸ Lee, Don: "People's Party Animals", *Los Angeles Times*, February 8, 2006, Column One, <http://www.latimes.com/news/printedition/la-fi-chinaparty8feb08,1,6127459,full.story> (Consulta: 25/08/2009)

⁴⁶⁹ Yung Ho, Chang: Presentation, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | A36B | Public/Private, 2005, p. 125

Zoom out: China

La escalada de Asia se está acelerando a una velocidad sin precedente. El traslado del poder económico y político global de la comunidad atlántica a la comunidad pacífica será constante en el siglo XXI.⁴⁷⁰

Este clúster, sin embargo, es el paradigma de la situación general en China. El ritmo vertiginoso de su desarrollo económico, su explosión urbana y procesos de la modernización atrasada empiezan a reflejarse también en el sector cultural, el cual desde su “estado embrionario” aceleradamente crece en tamaño, escala y sofisticación⁴⁷¹. En 1977, después de la muerte de Mao, en toda China había unos 300 museos, austeros depósitos de los tesoros históricos o exhibiciones de la propaganda política. Para 2015 el gobierno chino prevé tenerlos diez veces más, en una construcción intensa de mil nuevos museos durante la década 2005-2015. Solamente Pekín hasta la Olimpiada 2008 erige treinta y dos nuevos museos, y Shanghái enteros cien hasta la EXPO mundial en 2010. Los Juegos Olímpicos se han convertido en un proyecto cívico de escala histórica, ideado para mostrar la prosperidad de Pekín y la transformación de China de un país en vía de desarrollo en una de primeras potencias del mundo.

Esta dinámica increíble de cientos de nuevos museos que se planean y construyen tendrá definitivamente un impacto en el futuro de los museos – y la creación de nuevos clústeres de museos y el consecuente cambio de la estructura urbana - no solamente en China, sino mucho más allá de sus fronteras nacionales. El caso de Jianchuan Museum Town indica a la necesidad de crear una variedad de modelos,⁴⁷² fuera del mero énfasis en el aspecto exterior, y, a parte de este hardware, desarrollar y diferenciar el software de los clústeres.

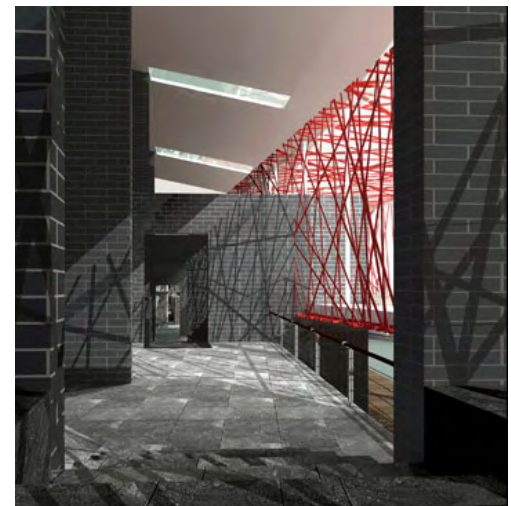
La clonización de la estrategia Bilbao sigue siendo demasiado seductora para una ola de promotores impacientes que desean construir más museos sin considerar previamente sus programas, contenido o gerencia y aún menos las necesidades reales de la sociedad y del arte.⁴⁷³ Esta euforia de museos y el sistema de construir primero y pensar luego cuestionan si el planeamiento es la única manera, o el post-planeamiento en organización y uso de esta multitud de museos puede convertirse en una calidad estimulando la innovación.⁴⁷⁴ Fan Jianchuan, sin embargo, no tiene que pensar hacia tras.

Zoom in: Ciudad de museos

Gracias a la conjunción de su conocimiento del mundo inmobiliario y su pasión coleccionista, Jianchuan, junto con el arquitecto chino más conocido de la actualidad, Chang Yung Ho, ideó Jianchuan Museum Town al sur de la vieja ciudad de Anren, en el lugar de una anterior piscifactoría, como una ciudad prácticamente completamente nueva, con veinticinco pequeños museos en su centro y con una mezcla de las zonas residenciales, comerciales y de negocio.

A diferencia de la oleada de nuevos museos chinos insensibles a su contexto, aquí incluso el concepto urbanístico actúa en un sentido museístico y de preservación, en su orientación a la escala de la antigua estructura urbana, creado como un *collage* de las fotocopias de sus espacios. La idea general ha sido invitar a 25 arquitectos, pertinentes a diferentes generaciones (de 33 a 88 años en aquel momento), y crear así también una colección de arquitectura china, desde la moderna hasta la contemporánea.

El uso de los clústeres museísticos como centros de nuevos barrios o como su nexos con los antiguos núcleos urbanos no es nuevo, tampoco su demanda de la igualdad con los símbolos y las instituciones de la fe y del estado, pero la creación de prácticamente una nueva ciudad a partir de los museos en lugar de los edificios gubernamentales o religiosos es un planteamiento original sin precedentes que abre una completamente nueva perspectiva a la ciudad en general.



⁴⁷⁰ Desai, Vishakha N: Foreword, en: Chiu, Melissa, Kong Bu, and Eleanor Heartney: *Zhang Huan: Altered States*, New York: Charta / Asia Society, 2007, como se cita en: Esplund, Lance: “Made in China”, *NY Sun*, September 6, 2007, <http://www.nysun.com/article/62049> (Consulta: 25/08/2009)

⁴⁷¹ Obrist, Hans Ulrich: Introduction, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | Event Beijing | China: New Opportunities in the Global Art Arena, 2006, p. 214

⁴⁷² Yung Ho, Chang: Presentation, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | A36B | Public/Private, 2005, p. 119

⁴⁷³ Yong Ping, Huang: Presentation, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | A36B | Public/Private, 2005, p. 132

⁴⁷⁴ Hanru, Hou: Presentation, *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | A36B | Public/Private, 2005, pp. 129-131

Ejes temáticos

La colección de la historia moderna de China de Jianchuan cuenta con más de 8 millones de exponatos, organizados en tres ejes – la guerra de resistencia contra la agresión japonesa 1931-1945, la revolución cultural china 1966-1976 y las tradiciones folclóricas, “reflejando la franqueza creciente en la manera de la cual se contempla la historia reciente en China.”⁴⁷⁵ Estos tres ejes se organizan en tres rutas temáticas que a los visitantes ofrecen la variedad y la posibilidad de elección.

El clúster crea una impactante experiencia visual con sus edificios contemporáneos y espacios abiertos, de los cuales cada uno desarrolla un carácter específico y una fuerte atmosfera. El esquema urbanístico en 61,7 ha, tan grande que los visitantes tienen a su disposición mini-coches para transporte, está resuelto con plazas temáticas (la Plaza de huellas de 3000 soldados viejos, Estatuas de 200 Héroes) y soluciones innovadoras, como el museo-puente con una casa de té incorporada y el jardín público en su cubierta.

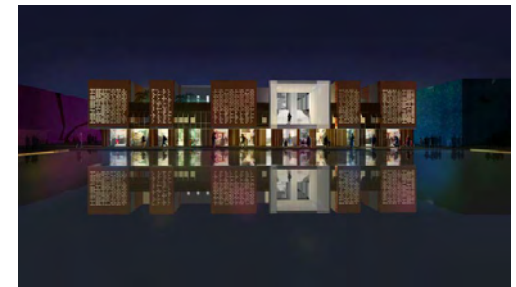
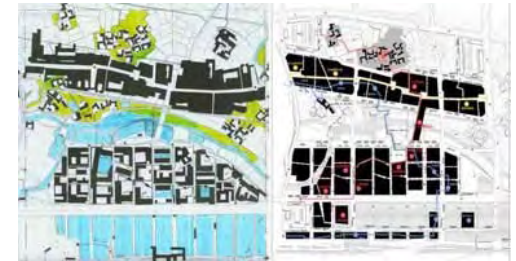
Hibridación

Pero esta hibridación va más allá de las innovaciones arquitectónicas, aterrorizando a los espíritus más conservadores: En la nueva revolución cultural en China el arte abraza el capitalismo⁴⁷⁶. Jianchuan Museum Town forma un nuevo tipo de clúster museístico que junto con las funciones de exposición, comunicación, educación, investigación y de la feria del arte combina los elementos comerciales, la recreación rural, el turismo cultural y, sobre todo, la promoción inmobiliaria.

El cambio perpetuo

En 2005 se inauguraron los primeros ocho museos y dos plazas, que exponen decenas de miles de reliquias culturales, en un desarrollo en progreso con el objetivo de convertirse en una ciudad habitable, con el planeamiento estricto en regulaciones, alturas y aspecto de las manzanas de edificios. En esta ciudad los museos “crean un espacio urbano constante en consonancia con paisaje circundante”⁴⁷⁷ y en un perpetuo cambio de imágenes y lugares, de las calles comerciales y de los patios modelados según las tradiciones locales folclóricas.

La originalidad del clúster de museos de Jianchuan yace en su ruptura con el concepto tradicionalmente limitado del museo⁴⁷⁸, en un cambio de escala que por la primera vez en China aglutina más de 20 museos y servicios turísticos - hotel, mesón, casa de té, tiendas culturales - integrados en un nuevo tejido urbano, en su sentido más profundo de museos como medio entre el arte y la vida.



⁴⁷⁵ Spano, Susan: "Chinese museums near Chengdu exhibit candor", *Los Angeles Times*, Travel section, October 19, 2007, <http://travel.latimes.com/articles/la-trw-museums21oct21> (Consulta: 26/08/2009)

⁴⁷⁶ Barboza, David: "In China's New Revolution, Art Greets Capitalism", *The New York Times*, Art & Design, January 4, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/01/04/arts/design/04arti.html> (Consulta: 26/08/2009)

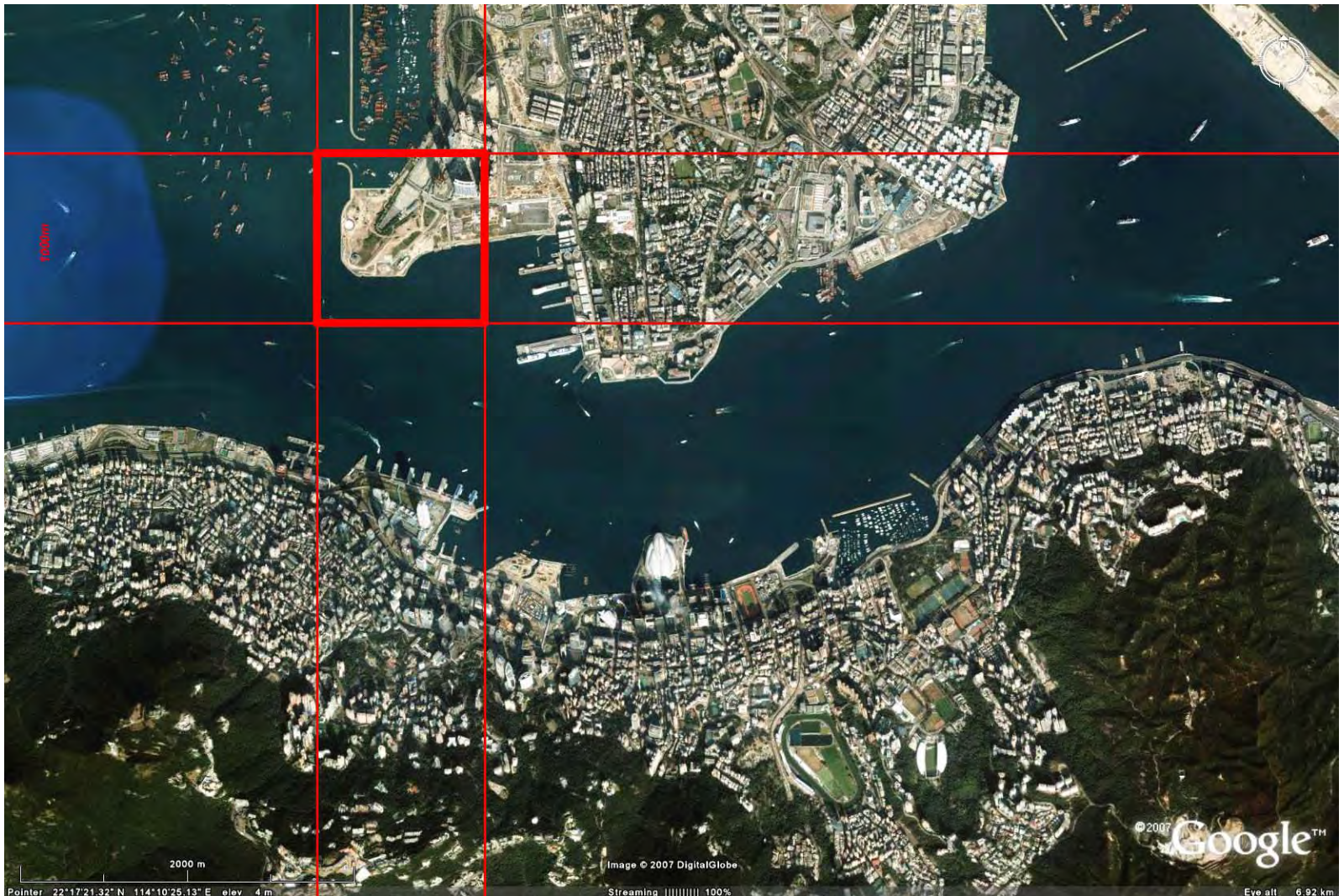
⁴⁷⁷ China Architecture Design & Research Group: "Jianchuan Museum Complex of the Cultural Revolution, Anren, Sichuan"; <http://en.cadreg.com/>, (Consulta: 30/03/2009)

⁴⁷⁸ Jinachuan, Fan: "Introduction to the Curator", Jianchuan Museum Cluster, <http://www.jc-museum.cn/en/intro2.asp> (Consulta: 26/08/2009)



Hong Kong: **West Kowloon** y sus dilemas

El caso de West Kowloon Cultural District en Hong Kong es un buen aviso de que el modelo cultural de la regeneración urbana y la clusterización de museos no pueden aceptarse incondicionalmente y sin crítica, y que su implantación puede enfrentarse con muchos dilemas y dificultades. Este interesante y polémico proyecto con grandes pretensiones, de valor de 5.1 mil millones de dólares, ha implicado los nombres tales como Guggenheim, Pompidou, Palace Museum Beijing y Guimet Museum, Norman Foster, Tadao Ando y Frank Gehry, y causado una resistencia muy fuerte en el contexto de Hong-Kong contra la idea de un solo promotor que asumiría el control sobre la entera discusión museística del clúster.⁴⁷⁹ En el nivel estratégico el proyecto confirma así la necesidad de la visión clara y el axioma que es imposible satisfacer a todos. Pero en el nivel de la creación de la ciudad, radical en su fuerza y simplicidad, reduce la arquitectura de museos a la topografía, acentuando la importancia del lugar.



⁴⁷⁹ Obrist, Hans Ulrich: Introduction, *Art Basel Conversations, 2004-2008: ABC* | Event Beijing | China: New Opportunities in the Global Art Arena, 2006, p. 213

Los iconos ochenteros

Ya en los años 80 sucede la primera mayor operación para cambiar el prejuicio sobre Hong Kong como desierto cultural.⁴⁸⁰ En el lugar de la anterior Kowloon Station, resulta en un clúster de las instalaciones culturales alrededor del **Hong Kong Cultural Centre**, cuyo edificio domina sobre el waterfront con su forma sólida. A su auditorio y galerías se añadieron en la proximidad los museos nacionales de arte, historia, ciencia y espacio⁴⁸¹, mostrando con los números de sus visitantes mayor interés de la población para la ciencia que para el arte.

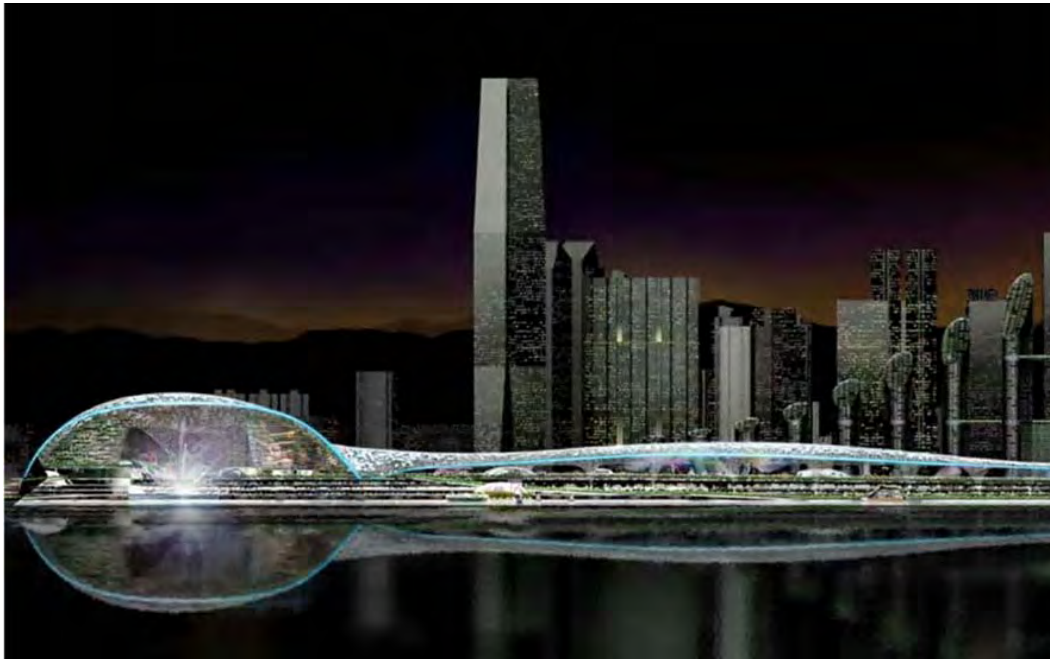
Las expectativas sobre esta orilla como símbolo de Hong Kong y su cultura han sido altas. Después de los problemas y reservas iniciales, los habitantes finalmente aceptaron el área y su espacio público, llenando cotidianamente las escaleras exteriores del centro, pero evitando los museos, por lo cual la mala fama sobre la oferta cultural de Hong Kong no se cambió substancialmente.

En 1988, justamente enfrente del HKCC, en la isla de Hong Kong se erige otro edificio icónico, el **Hong Kong Convention and Exhibition Centre**, estableciendo un dialogo de las instituciones representativas a lo largo del estrecho. A ellas se ahora agregaría otro icono.

Recuperación de West Kowloon, reposición de Hong Kong

Después de la vuelta al continente y después de cinco años de la depresión económica, el gobierno de Hong-Kong creía que en el West Kowloon Culture District yace la respuesta a la reposición y rebranding de esta especial región administrativa de China en un "centro de artes, cultura y ocio de primera en Asia"⁴⁸², con los propósitos de atraer turismo y crear nuevos trabajos, y a la vez asegurarse de que Hong-Kong este posicionada para participar en la prosperidad futura de China.⁴⁸³

Para crear esta nueva imagen de Hong Kong y de su famoso Victoria Harbour se necesitaba un proyecto de gran impacto internacional, que "infundiría el territorio con el arte"⁴⁸⁴ y aprovecharía al máximo su potencial turístico. La solución se buscó en la transformación de una zona industrial moribunda en el corazón del puerto en un "icono para la cultura y el ocio" - la acumulación de cuatro museos gigantescos, un centro de exposición de arte, cuatro grandes auditorios y teatros, una escuela de arte y diseño y diferentes escenarios, plazas y anfiteatros para eventos de cultura y entretenimiento.



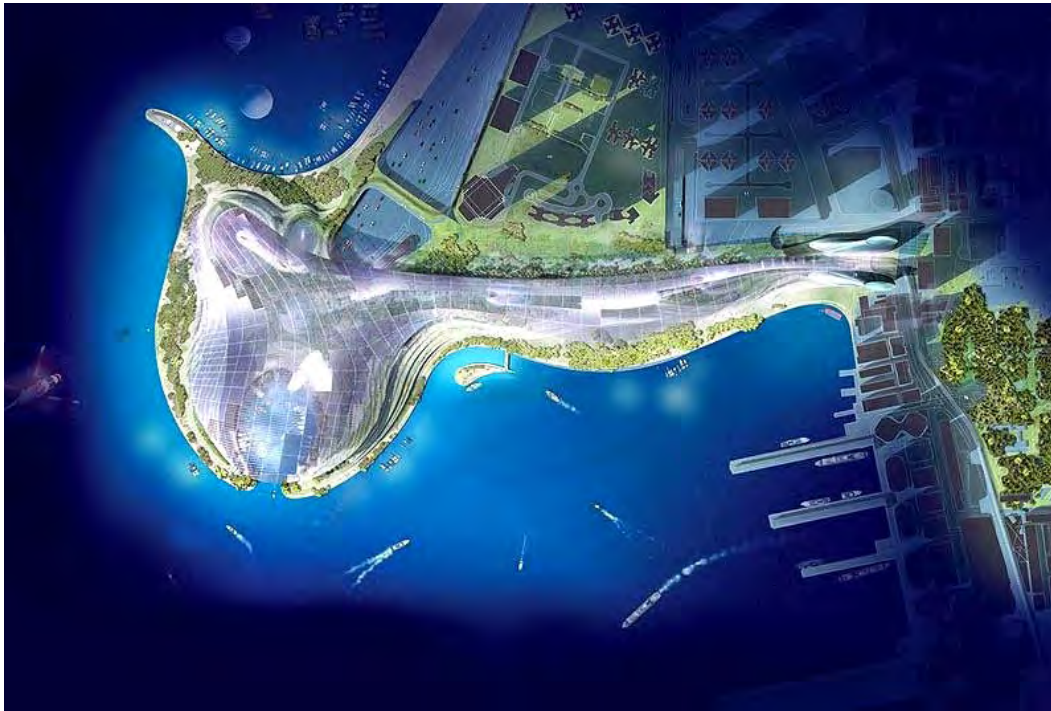
⁴⁸⁰ Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Berlin: „Städtebauliche Projekte/Kulturforum: Das Hong Kong Cultural Centre“, <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/de/international/hongkong/index.shtml> (Consulta: 19/01/2006)

⁴⁸¹ Incluyendo el inevitable planetario

⁴⁸² Convocatoria del concurso para el plan urbanístico de WestKowloon Cultural District, según: Chan, Bernard: "West Kowloon Reclamation Competition", *Architecture Week*, 16 July 2003, p. D1.1

⁴⁸³ Claire Hsu, directora del Asia Art Archive, presentación en *Art Basel Conversations*, 2004-2008: *ABC | A36B | Public/Private*, 2005, p. 128

⁴⁸⁴ Seno, Alexandra A: "In Hong Kong, Shopping Is an Art Experience", *The New York Times*, Arts section, December 24, 2005, (from *International Herald Tribune*) <http://www.nytimes.com/1ht/2005/12/24/arts/24hong.html> (Consulta: 26/08/2009)



El proyecto Foster

En 2001 el gobierno convocó un concurso para el plan urbanístico en el cual gana la propuesta de Sir Norman Foster con una visión de jardín de ocio que integraría el conjunto cultural bajo una dramática cubierta de vidrio, dotando la ciudad de una icónica imagen arquitectónica.

El programa radical necesitaba una solución radical. Foster lo resuelve en un único gesto topográfico⁴⁸⁵, casi antiarquitectónico, de la cubierta ondulante que corresponde con la fuerza de la lámina horizontal del mar, en el contraste con la verticalidad de la nueva urbanización. El tercer elemento dominante y unificador es el verde, generosamente planeado en 70% del nivel superior del esquema, como continuación del Kowloon Park tan necesitada en esta densa ciudad.⁴⁸⁶

Desarrollado alrededor de dos ejes - el eje comercial longitudinal que lo vincula con la nueva área residencial y el eje cultural en la parte más destacada de la península que simboliza la entrada en el Victoria Harbour, el parque ofrece un sistema de espacios públicos y forma una terraza urbana con vistas a Hong Kong. Las torres residenciales de la Unión Square, en el lado norte del sitio, continúan el patrón urbano existente haciendo el borde sólido más permeable hacia esta nueva orilla cultural y su extenso cinturón verde.

La arquitectura de las instituciones culturales es prácticamente invisible, encajada subterráneamente para aumentar el espacio público abierto, reducida a bóvedas de vidrio visibles solamente del parque y subordinada a la unión del gesto urbanístico. De este modo muy claramente demuestra la extrema importancia del lugar - el lugar público - para el museo.

⁴⁸⁵ Largo casi 1.5 kilómetros (0.9 millas) y con superficie de la cubierta de 25 ha (62 acres), cualquier elemento sería muy presente en cualquier lugar.

⁴⁸⁶ Foster + Partners: "West Kowloon Cultural District", Kowloon, Hong Kong, 2002, Co-architects: Rocco Design Limited, <http://www.fosterandpartners.com/Projects/1156/Default.aspx> (Consulta: 25/08/2007); Chan: "West Kowloon Reclamation Competition", 2003

Paradigma del nuevo clúster

El proyecto para West Kowloon Cultural District sintetiza una serie de tendencias importantes en el desarrollo contemporáneo de los clústeres museísticos.

Waterfront: industria, transporte, infraestructura

Hong Kong es un puerto importante, y como tantas otras ciudades en el agua redescubre y recupera sus zonas de industria y de transporte ligadas antiguamente para la actividad portuaria, transformándolas en clústeres museísticos. Esto empieza con la construcción del HK Cultural Center en el lugar de la Kowloon Station y continúa en Western Kowloon Reclamation con nuestro clúster sobre el Western Harbour Tunnel de la autovía que conecta las márgenes del estrecho, mientras el famoso aeropuerto internacional Chek Lap Kok⁴⁸⁷ espera su nueva función.

Las marinas del WKCD se planean tanto como una actividad comercial y activo que aumenta el valor y la funcionalidad del futuro barrio residencial de la Union Square, como un elemento urbanístico que recrea el espíritu de la Victoria Harbour, la vida sobre el agua y un paisaje urbano divertido y siempre cambiante. Pero ellas también acentúan la importancia de este nudo intermodal de transporte donde un helipuerto y el embarcadero para *ferris* facilitan acceso y flujos humanos también desde el aire y por el agua.

Multifuncionalidad: cultura, educación, vivienda, ocio, comercio

Las funciones de West Kowloon solamente empiezan con el transporte y alrededor del núcleo cultural incluyen en su programa **educación, vivienda, ocio y comercio**. Y negocio, por supuesto: el desarrollo del clúster está ligado a un desarrollo inmobiliario imponente y muy lucrativo.

Arquitectura – urbanismo – topografía: Gran cubierta

Con la estructura aerodinámica del gran cobertizo permeable como elemento que une esta multiplicidad de funciones y crea un símbolo para el gobierno y la ciudad y el microclima sofisticado y controlado de los espacios públicos para su uso al aire “libre” a lo largo del año, el proyecto de Foster cambia la escala de las ya habituales⁴⁸⁸ cubiertas sobre los patios y plazas de museos llevando al extremo incluso la nueva serie de mega-cubiertas / umbráculos de Valencia y Abu Dabi.



1	直昇機停機坪	Helipad
2	水族館	Aquarium
3	表演場地	Performance Venue
4	大劇院	Grand Theatre
5	小型劇場	Studio Theatre
6	劇院	Theatre
7	社區藝術中心	Community Arts Centre
8	公眾休憩處	Public Terraces
9	長廊	Promenade
10	擬建遊艇會	Proposed Marina
11	海濱公園	Landscaped Waterside Park
12	音樂廳 / 演奏廳	Concert Hall
13	文化中心休憩廣場	Cultural Hub Foyer Space
14	礁湖	Lagoon
15	西區海底隧道 收費廣場	Western Harbour Tunnel Toll Plaza
16	博物及展覽館	Museum and Exhibition Halls
17	藝術學院	School of Art
18	大型 / 闊銀幕戲院	Imax Cinema
19	家庭娛樂中心	Family Entertainment Centre
20	多銀幕戲院	Cinema Multiplex
21	渡海小輪碼頭	Ferry Pier
22	商場	Retail Mall
23	酒吧、餐館及咖啡室	Bars, Restaurants & Cafés
24	酒店及寫字樓	Hotel & Office

⁴⁸⁷ Con meras 18 hectáreas (45 acres) en comparación con 25 ha de la cubierta de WKCD.

⁴⁸⁸ casi devaluados como elemento arquitectónico multiuso

Nuevo recorrido público

La nueva **Avenue of Stars** a lo largo del Paseo Tsim Sha Tsui, un homenaje a los artistas excepcionales de la industria cinematográfica de Hong-Kong como Bruce Lee y Jacky Chen, es otra iniciativa que desde 2004 promueve los logros locales⁴⁸⁹ en la transformación socio-económica de Hong Kong. Al encontrarse con el nuevo parque marítimo de West Kowloon crearía un itinerario cultural y de ocio entre dos polos museísticos de la ciudad, enriqueciendo su orilla con símbolos de su creciente importancia cultural y realizando un **entorno que invita a la vida pública**.

Nuevos interrogantes

Está claro que este proyecto tiene gran trascendencia para Hong-Kong, dada la prominencia del sitio y la escala extensa de sus 40 hectáreas (100 acres) de tierra recuperada en uno de los mayores puertos naturales del mundo. Menos claro es cómo un único clúster puede realizar el intento del gobierno de convertir Hong-Kong en una “ciudad de las artes y de la cultura de la clase mundial”. Las críticas locales recuerdan que un desafío de esta clase exige un cambio de la actitud y del entusiasmo de la gente, junto con las instalaciones y la educación de soporte para convertir Hong-Kong en un lugar verdadero para las artes y eventos culturales.

PPP

A parte de la magnitud del proyecto sin precedente y su carácter topográfico (y de la introducción del concurso abierto en los proyectos de edificios cívicos en Hong Kong), West Kowloon aporta otra novedad radical y polémica: En el momento de la recesión, se idea la estrategia de independizar este clúster cultural de las subvenciones gubernamentales y en 2003 se convoca un concurso para propuestas de promotores privados. El gobierno vincula el desarrollo lucrativo de 70% del terreno de valor inapreciable en una zona de condominios, hoteles de lujo y centros comerciales no solamente a la construcción del conjunto cultural, sino también a su programación, funcionamiento y gestión por un período de treinta años.

Museos satélites

Contando con el lugar de Hong-Kong como el nudo de transporte más activo de Asia, el portal a China y ciudad de negocios importantes, los importantes museos mundiales reconocieron su interés en establecer allí sus sucursales y formaron parte de estas propuestas.

Debates públicos

Aunque nadie negaría que Hong-Kong necesite nuevas instalaciones de museos, especialmente para el arte visual, el proyecto se mostraba cada vez más discutible, “implicando todo, del financiamiento local para los artes al futuro de la democracia en Hong-Kong, que Gran Bretaña volvió a China en 1997”⁴⁹⁰.

La mayor oposición de la comunidad se generó ante la posibilidad de monopolización de la política y gestión cultural en manos privadas.⁴⁹¹ También se discutía si el proyecto pone demasiado énfasis en el desarrollo inmobiliario y si Hong-Kong realmente necesita cuatro museos gigantescos dedicados al arte, abriendo las cuestiones más básicas sobre la posición del arte y cultura en Hong Kong y sus museos vacíos⁴⁹².

Los promotores inmobiliarios también tenían sus razones para la insatisfacción. Las pequeñas empresas se quejaban que las oportunidades fueron limitadas solamente a los grandes, y los grandes consorcios retiraron sus ofertas cuando el gobierno, manteniendo las mismas demandas, decidió repartir el terreno residencial también a otros constructores.

Epílogo

Mientras los rascacielos de la nueva Union Square crecen alegremente, las dudas todavía paralizan el proyecto que, según Foster, debería **redefinir la naturaleza del distrito cultural urbano con su red de jardines y espacios sociales**. Apenas un paseo marítimo provisional nace alrededor de la pequeña península, intentando reincorporar la zona a los hábitos de la ciudad.



⁴⁸⁹ Avenue of Stars: “Avenue of Stars”, <http://www.avenueofstars.com.hk/eng/home.asp> (Consulta: 04/10/2007)

⁴⁹⁰ Bradsher, Keith: “Arts Project Provokes Hong Kong Uproar”, *The New York Times*, January 4, 2005, Arts section, p. E1, <http://www.nytimes.com/2005/01/04/arts/design/40kong.html?pagewanted=all&position=> (Consulta: 25/08/2007)

⁴⁹¹ Hsu, Claire: presentación en *Art Basel Conversations*, 2004-2008: ABC | A36B | Public/Private, 2005, p. 128

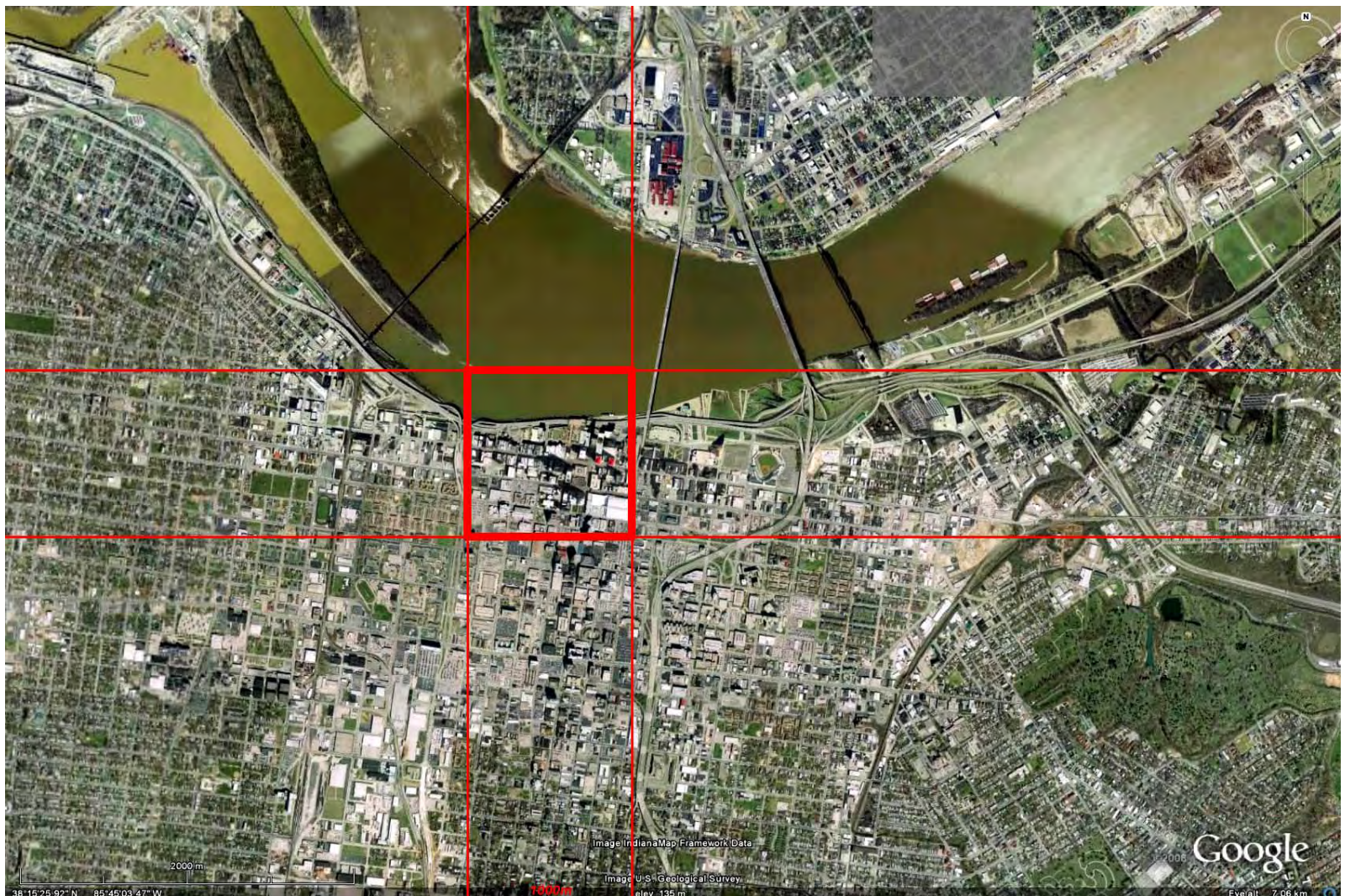
⁴⁹² “sufriendo de lo que algunos críticos llaman under-marketing y la programación “segura” deficiente en la imaginación”, en Seno: “Shopping Is an Art Experience”, 2005



Louisville, KY: Museum Row + Museum Plaza

Hibridación total

Louisville, KY, crea un nuevo símbolo de la transición regional a las industrias basadas en conocimiento y de la lucha contra la dispersión urbana⁴⁹³, subiendo las artes, ocio, comercio y vida urbana a la altura de la Museum Plaza.



⁴⁹³ La revitalización reciente ha añadido a su centro miles de nuevas viviendas, nuevas atracciones culturales - como Museum Plaza - y complejos de ocio con sus restaurantes, bares y night-clubs, volviéndole la vitalidad y la gente.

Museum Row: La ciudad horizontal

Sistema de museos

La ciudad de Louisville vuelve a su compacto centro con una mezcla de cultura, shopping y ocio en West Main Street Historic District, donde enfila el Museum Row entre los rascacielos de negocio y la orilla del Ohio River:

- Louisville Science Center (1977/1988 IMAX/2007 > Science Education Wing),
- Kentucky Center for the Performing Arts (1983)
- Kentucky Museum of Art and Craft (1984/2001) y su Education Center;
- Louisville Slugger Museum (1998)
- Louisville Glassworks (2001 transformado en estudios y galerías de vidrio, jazz club, hotel)
- Frazier International History Museum (Frazier Historical Arms Museum, 2004), con el museo-satélite Royal Armouries USA;
- Muhammad Ali Center 2005.

Sistema de parques

Algunos de los museos se instalan en los edificios históricos de la calle principal acentuando el eje de la fila, mientras otros se abren hacia el río ligándola en el **sistema de parques** en la orilla. Este sistema Frederick Law Olmsted lo ha planeado hace un siglo como una red de 18 espacios verdes interconectados por arboledas. Su visión se extiende ahora a 123 parques públicos con rutas peatonales y ciclistas, realizando la calidad de la vida en la ciudad. La operación "City of Parks"⁴⁹⁴ empieza en los 80 con la reanimación del centro de la ciudad, en su Riverwalk, encadenando a lo largo del río:

- Riverfront Plaza/Belvedere (1973),
- Louisville Waterfront Park (1998/2004) + Thunder Over Louisville/Kentucky Derby Festival
- Louisville Extreme Park (2002)⁴⁹⁵, y
- Fort Nelson Park.

Tal revitalización del centro y la concentración de museos estimulan al final de los 90 la abertura de las primeras galerías en Market Street, las exposiciones de los artistas jóvenes en lofts y almacenes y el coleccionismo del arte contemporáneo. Louisville se orgullece hoy con una **dinámica escena del arte contemporáneo**, comparada incluso con el apogeo de SoHo en Nueva York.

En este clima se mueven los límites culturales en varios niveles. Buscando un poco más de sofisticación, Louisville mezcla negocio con arte no solo urbanísticamente, cruzando Museum Row con Commercial Row, sino también programáticamente, creando 21c Museum Hotel, otro híbrido en el cual se unen un hotel y una extensa colección del arte contemporáneo.



⁴⁹⁴ El proyecto de la continua ruta peatonal y ciclística alrededor de la ciudad, presentado en 2005.
⁴⁹⁵ reconocido nacionalmente después de su protagonismo en Tony Hawk's Secret Skatepark Tour

Gracias a la ampliación de su sistema de parques, adición de carriles bici y vitalidad del centro de la ciudad, en varios rankings Louisville ha sido nombrada como una de las más agradables y “mejores ciudades de 2008” que no recibe la atención mediática proporcional a sus calidades crecientes. Ellas atraen nuevos habitantes y redensifican el centro de la ciudad – Louisville tiene la población céntrica en el mayor crecimiento (porcentual) en los E.E.U.U. y probablemente la cuadruplicará de 2000 a 2010. Mientras su clase creativa está alcanzando la **masa crítica**, su Museum Row, con todas sus instituciones culturales, necesitaba todavía un elemento fuerte que serviría para despertar un mayor interés y el reconocimiento nacional.

Museum Plaza: La ciudad vertical

Kentucky’s Largest Ever Public-Private Project

Museum Plaza, nuevo icono de revitalización de Louisville⁴⁹⁶, integrará en sí las instituciones de arte contemporáneo. Con él, Museum Row alcanza la masa crítica para ser un clúster de museos integrados entre sí, con la escena artística y con la ciudad y sus flujos y espacios públicos. Incluso antes de la construcción, su concepto y forma traen publicidad a la ciudad y sus museos.

Sky lobbies > Floating Island

El crecimiento vertical de la ciudad ya ha resultado en rascacielos de múltiples funciones, y museo vertical no es la novedad, desde el MoMA en el Rockefeller Center en los 1930, el Arche de la Defense y el museo de informática en su plaza celeste en los 1980 hasta la Mori Tower en Tokyo con el museo en su cumbre en los 2000. Pero Museum Plaza no es solamente un edificio. Es la **proyección de un centro de ciudad y de su vida – su arte, cultura, educación, ocio, comercio y negocio - en el plan vertical.**

Con el Skywalk, sistema de acristaladas conexiones peatonales sobre seis manzanas urbanas, entre el Kentucky International Congress Center (KICC), el centro de ocio Fourth Street Live⁴⁹⁷ y tres hoteles⁴⁹⁸, Louisville ya ha subido en la altura sus rutas de congresos, ocio y turismo. Llevando al extremo el esquema común de los rascacielos en el cual los programas públicos se concentran en el nivel de la calle y alrededor de los sky lobbies inevitables, el proyecto los junta inteligentemente en forma de una plaza cultural en la planta 24 liberando para el uso público también el parque bajo sus “pies”.

Función

En la mejor tradición de OMA, el edificio⁴⁹⁹ de 62 plantas muestra una complejidad en su forma y función. Lo caracterizan cuatro “patas” separadas que de la manera corbusieriana liberan espacio público – un parque de 3 acres - para integrarse en el sistema de parques y museos de Louisville y abrirse al río.

La plaza pública se multiplica y sube a la “isla” en las plantas 24-26 – la parte más espectacular del proyecto – formando un jardín público accesible no solamente con los ascensores, sino también con dos funiculares en la pata inclinada de vidrio y acero.⁵⁰⁰ La “isla flotante” con sus vistas panorámicas al Ohio River y la ciudad, debería ser el centro de actividad de esta ciudad en pequeño y de la escena artística de Louisville, con

- un **centro de arte contemporáneo de la clase mundial** (ya se mencionan también algunas galerías y fundaciones artísticas alrededor)
- un centro de cultura corporal – fitness, balneario y piscina de lujo,
- un centro de las actividades comerciales y de ocio, con el club del condominio, salón de baile, restaurantes y tiendas.

Además de la “isla”, el centro componen varios cuerpos prismáticos que definen su silueta reconocible y separan diferentes funciones: condominios de lujo, oficinas, hotel y parking. A esta mezcla de funciones se añade el **University of Louisville Master of Fine Arts Program**, sus estudios y galerías, subrayando la idea oficial de “poner la cultura, física- y espiritualmente, en el centro del proyecto”.⁵⁰¹

⁴⁹⁶ El primer icono arquitectónico en la ciudad desde Humana Building de Michael Graves

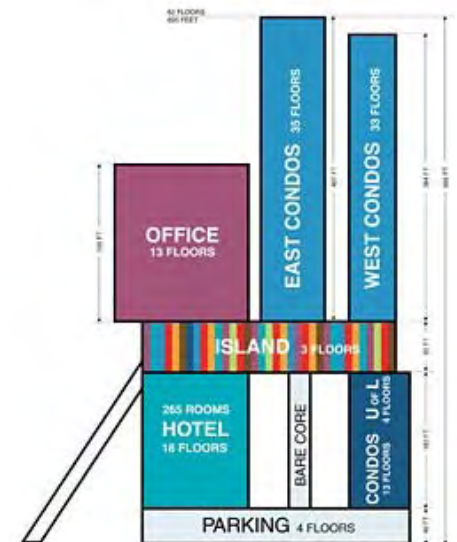
⁴⁹⁷ En la sucesión de intentos de animar el centro a través de comercio: River City Mall, 1973, Louisville Galleria en los 80 y finalmente Fourth Street Live en 2004

⁴⁹⁸ Galt House Hotel & Suites, Marriott and Hyatt Regency, con 2.300 habitaciones

⁴⁹⁹ Los autores, REX = Joshua Prince-Ramus + Erez Ella, empezaron el proyecto en OMA NY.

⁵⁰⁰ que lleva desde una plaza en la 7th Street directamente al nivel 25, www.emporis.com

⁵⁰¹ Joshua Prince-Ramus, citado en: Museum Plaza Louisville, KY: “Landmark Skyscraper Breaks Ground in Louisville”, press release, Louisville, KY, 25 Oct. 2007 http://www.rex-ny.com/downloads/press/releases/Groundbreaking%20Release_102507.pdf, y en REX: “Museum Plaza Louisville, KY”, memoria del proyecto, <http://www.rex-ny.com/work/museum-plaza/#> (Consulta: 26/08/2009)



¿La base del proyecto o apenas otra amenidad?

La Museum Plaza a la primera vista podría ser descartada como apenas otro proyecto de uso mezclado, un espacio privatizado, hipercontrolado, en el cual se termina la banalización del museo convirtiéndolo en mero servicio y amenidad más para las viviendas de lujo, entre el conserje, salario privado y la bodega de vino.⁵⁰² El análisis de los actores y funciones muestra que esta materialización de nuestros proyectos estudiantiles⁵⁰³ podría ser una win-win situación y principio de “una cultura de devolver”⁵⁰⁴ a la comunidad.

La asociación público-privada

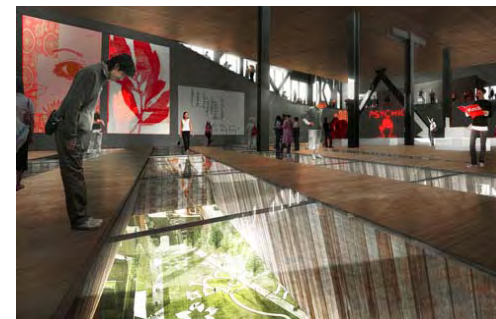
Parecido a la venta de derechos aéreos de los museos particulares como el MoMA y el Guggenheim en Nueva York o de derechos a construir la zona residencial de la península West Kowloon en Hong Kong, Louisville también busca su manera de financiar el re-desarrollo urbano y este proyecto a través de Tax Increment Financing y una asociación público-privada.

De esta asociación nace el programa complejo, ideado como simbiosis de todas las funciones e intereses. La ciudad gana un museo y un parque, nuevos pisos y nuevos habitantes en el centro; vivienda y hotel garantizan la vida 24h al día, la mezcla de funciones proporciona la dinámica y visitantes para el futuro museo y espacios públicos de la “isla”, lucro económico⁵⁰⁵ y, ante todo, un lugar de vida y trabajo agradable, de encuentros y de cultura para los ciudadanos, orientado justamente hacia la creciente clase de *Cultural Creatives* de Louisville.

Al final, ¿museo y espacio público?

Conceptualmente, el proyecto es claro con su arquitectura diagramática, pero icónica, y con su solución urbanística abierta en la cual se cruzan el MASP, Beaubourg, Arche de la Defanse y Mori Tower, museo-evento y jardín panorámico. Compartiendo una plaza pública con el Muhammad Ali Center y conectando el Museum Row en la Main Street con el río, el premiado Waterfront Park y nuevas iniciativas a lo largo de él, el complejo de Museum Plaza⁵⁰⁶ crea una totalidad. Su éxito dependerá de la calidad del programa y del contenido museístico del complejo, los cuales lo integrarían en el clúster, y del parque público, el cual lo integraría con la ría y la ciudad, de que se ocupan Chris Dercon, como director del futuro museo, y Adriaan Geuze de WEST 8 en el nivel paisajístico.

En la investigación de los clústeres de museos, este proyecto contribuye a su complejidad espacial. Levantando el museo y el espacio público 60 m sobre la tierra, introduce la tercera dimensión del espacio público de una manera neo-futurista. Igual que los rascacielos de oficinas sugieren el poder en el mundo de negocios, esta ascensión del museo simboliza las aspiraciones de la floreciente escena artística de Louisville y el realce de su vida y relevancia cultural.



⁵⁰² Museum Plaza: “Live. Lifestyle”, <http://www.museumplaza.net/lifestyle.asp> (Consulta: 17/10/2008)

⁵⁰³ La autora hizo un parecido estudio de Leisure Tower en el Wiel Arets workshop, TU Delft, 2004.

⁵⁰⁴ Richard Gluckman hablando de Mori Art Museum, Roppongi Art triangle, Tokio, en: Gluckman, Richard: entrevista por Royal Academy of Arts: “Gluckman’s art of display”, London, 2004, <http://www.royalacademy.org.uk/architecture/interviews/gluckmans-art-of-display,210,AR.html> (Consulta: 26/08/2009)

⁵⁰⁵ Para la ciudad y otros inversores: Con un coste de \$500 millones, se espera que Museum Plaza traiga más de \$900 millones anualmente a la economía de Kentucky, con un proyectado índice del tráfico humano de 10.500 personas al día. Museum Plaza: “Museum Plaza to Move Forward, 06/12/2006 Completed by 2010”, press release, Louisville, KY, 06 Dec 2006, *PRNewswire*, <http://www.prasia.com/pr/06/12/tes00611-1.html> (Consulta: 26/08/2009)

⁵⁰⁶ la construcción de Downtown Arena en la línea de costa, con la terminación esperada en 2010, en cuyo también complejo programa se encuentran las actividades y espectáculos deportivos y de entretenimiento, hotel y restaurante

2. TIPOLOGÍA

Clúster de museos como forma urbana / Lugar en el espacio

TIPOLOGÍA-TOPOLOGÍA

Clústeres culturales

Los clústeres de museos presentan solamente un segmento en el amplio esquema de los clústeres culturales que Allen J. Scott sistematiza observando la ciudad contemporánea y la concentración de las industrias culturales en ella.⁵⁰⁷ Sin embargo, como cada esquema, este simplifica considerablemente sus características, relaciones e interacciones en la ciudad.

“Los clústeres culturales vienen en una gran variedad de formas culturales, espaciales y de organización, con muy diversos fondos y trayectorias de desarrollo”, nota Mommaas, diferenciando siete dimensiones básicas para su posible tipología – desde el punto de vista de las políticas culturales urbanas:

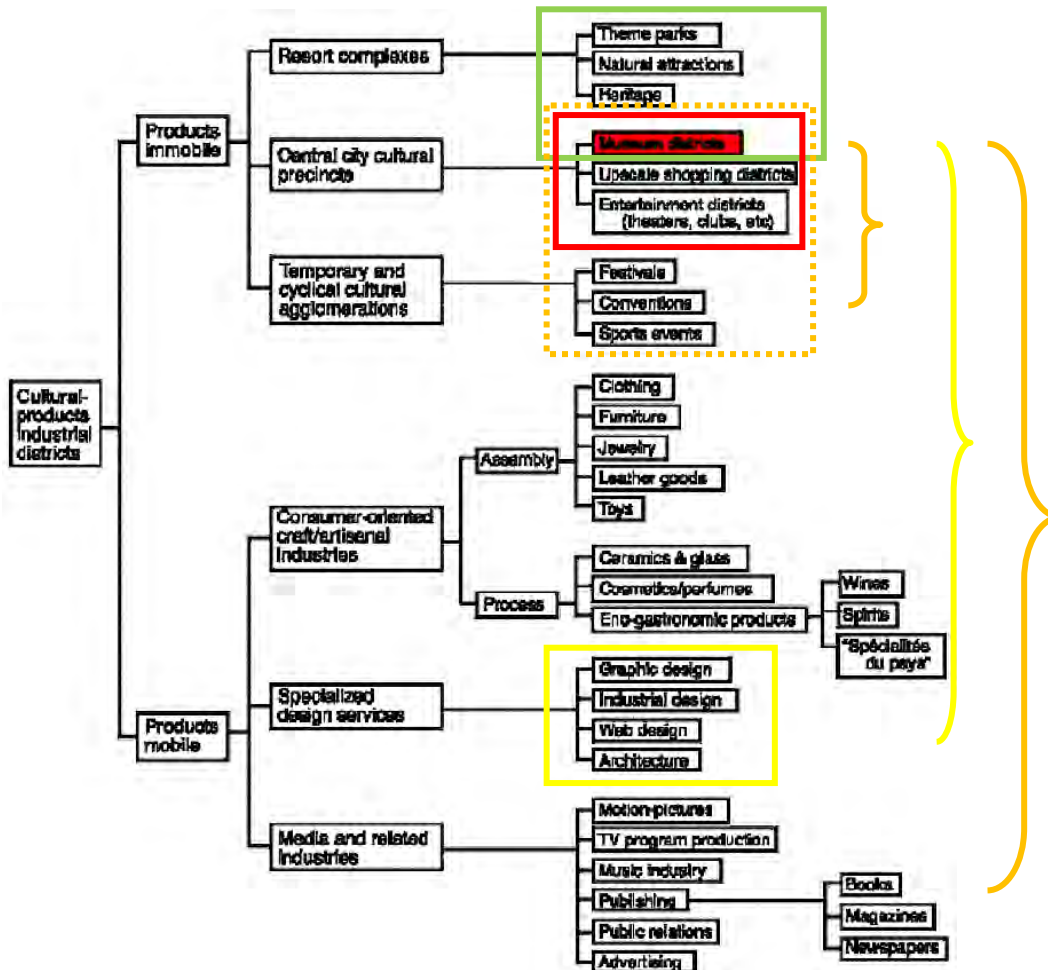
- portfolio ‘horizontal’ de actividades – mezcla de funciones no-culturales como ocio, shopping, (y el nivel de su colaboración e integración dentro del clúster);
- portfolio ‘vertical’ de las funciones culturales (y el nivel de su colaboración e integración dentro del clúster);
- marco organizacional;
- régimen financiero;
- nivel de apertura / adaptabilidad o cerradura / solidez;
- vía de desarrollo;
- posición en un “shifting spatial-cum-cultural urban field” i.e. la ciudad.¹

La teoría general de clústeres distingue, entre otras tipologías, los clústeres nacientes, nuevos, establecidos y en declive, pero también los funcionantes o autoconscientes, los latentes y los potenciales², e indica la posibilidad de tipologizarlos respecto a las funciones en su entorno.³

¹ Mommaas, Hans: “Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy”, *Urban Studies*, Vol. 41, No. 3 (March 2004), pp. 513-516

² Rosenfeld, S. A: “Bringing Business Clusters into the Mainstream of Economic Development”, *European Planning Studies*, 5.1 (1997), pp. 3-23.

³ Martin, Ron and Peter Sunley: “Deconstructing Clusters: Chaotic Concept or Policy Panacea?”, *Journal of Economic Geography*, 3.1 (2002), pp. 5-35. Publicado luego en: Breschi, Stefano and Franco Malerba: *Clusters, networks, and innovation*, Oxford University Press, 2005, pp. 433-469



Clústeres de museos: posibles tipologías

Respecto a sus múltiples aspectos, pueden establecerse también diferentes tipologías de los clústeres museísticos. En breve, ellas se pueden resumir del modo siguiente:

⁵⁰⁷ Scott, Allen J. (University of California, Los Angeles): “Cultural-Products Industries and Urban Economic Development. Prospects for Growth and Market Contestation in Global Context.” *Urban Affairs Review*, Vol. 39, No. 4, March 2004, pp. 461-490

La **distribución temática** puede ampliarse al nivel de toda la ciudad, especialmente cuando se trata de las unidas colecciones nacionales o de la ciudad. En Berlín, después de la reunificación de la ciudad y de sus colecciones, los cinco polos museísticos se están reorganizando temáticamente, de arqueología y arte del siglo XIX en el Museumsinsel al arte de las civilizaciones no europeas en Dahlem, parecido a las ideas del Plan de museos realizadas en cinco focos de Barcelona. En Lisboa, Belem es un pastiche de museos de diferentes temáticas, pero ya el Gulbenkian es un centro de arte, mientras el Museo de ciencia y el Oceanario en el Parque das Nações indican su posible futura especialización. En Valencia, desde el Biopark hasta la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en el Jardín del Turia y en sus orillas se alternan importantes museos-clústeres de arte con el Jardín botánico y el Jardín del real y sus museos científicos.

Organización

Los clústeres museísticos pueden organizarse de cuatro modos elementales, como

- Complejo único, y sus diferentes colecciones, departamentos y funciones: auditorios, teatros, bibliotecas, educación, planetarios, observatorios, etc. (Gulbenkian, British, Getty, Leeum o Beaubourg de su modo específico);
- Museos bajo auspicios de una institución en el nivel de la ciudad o estado, la cual no está limitada solamente a un clúster, pero le proporciona un alto nivel de colaboración (los museos de Berlín – incluyendo los de la Museumsinsel y Kulturforum - administrados por Stiftung Preußischer Kulturbesitz)
- Museos independientes, unidos por la proximidad física y/o espacio público (lo que según la definición todavía no los hace un clúster, pero la muy específica función museística en varios casos permite leerlos así);
- Museos independientes que colaboran o incluso forman un consorcio, con un programa cultural común (Museum Mile, Mont des Arts).

Arquitectura

Una posible tipologización podría hacerse respecto a la arquitectura del conjunto.

La unidad de diferencias

Los clústeres de museos pueden ser construidos durante largos periodos de una dominación estilística o en un impulso, por un arquitecto o subordinados a la idea de unidad. Por ello su arquitectura puede mantener un vocabulario arquitectónico más uniforme, que aumenta la impresión del todo – las armonizadas fachadas michelangeloescas de Campidoglio, el neoclasicismo de Königsplatz, el historicismo de la Museumsinsel, la libertad formal de Oscar Niemeyer en el Parco do Ibirapuera, la pureza del modernismo clásico del Gulbenkian, o simple respeto de las regulaciones y el uso de mismos materiales en el National Mall de Washington.

De otro lado, la arquitectura heterogénea de muchos clústeres de museos, tanto los más longevos como los más recientes, expresa con su riqueza espacial y estilística múltiples transformaciones y ampliaciones, variedad de sus contenidos, diferentes manuscritos de sus autores e ideas de sus épocas o instituciones.

Entre WOW y OMM: Iconos, iconos caídos y anti-iconos

Una de estas ideas es la idea del museo como símbolo. Por ella el museo ha sido el más vulnerable a las experimentaciones en forma en servicio de la imagen, el más vulnerable a la iconización y el star sistema,⁵¹⁰ contribuyendo a “la subida de arquitectura como instrumento de marketing”.⁵¹¹

Pero, “la arquitectura y la cultura son una cuestión de uso y compromiso, no de nociones estéticas desconectados de una práctica realidad contemporánea”⁵¹². **Incluso los tres grandes iconos postmodernos obtienen su éxito planetario en envoltorios y conceptos diametralmente opuestos – en la desmonumentalidad del Beaubourg, la esculturalidad del Guggenheim y la modestia y sinceridad del Tate Modern. Formando de rigor clústeres.**

Los ejemplos como la sucursal temporal del Stedelijk Museum de Ámsterdam en la Post CS, liberados de la monumentalidad autoconsciente, confirman que “todo cabe en todo” y que **no es (solamente) la arquitectura aquella que determina el éxito del museo, sino lo es su posición en la ciudad y la fuerza que le da la concentración de los contenidos culturales.**



⁵¹⁰ Sudjic, Devan: *The Edifice Complex: How the Rich and Powerful Shape the World*. London: Allen Lane Penguin Books, 2005, p.299 (“The Uses of Culture”, pp. 274-299)
⁵¹¹ Ouroussoff, Nicolai: “Manhattan’s Year of Building Furiously”, *The New York Times*, December 23, 2007, Art & Design, <http://www.nytimes.com/2007/12/23/arts/design/23ouro.html> (Consulta: 26/08/2009)
⁵¹² Koolhaas, Rem, Frank Gehry and Thomas Krens, joint statement, en: The Solomon R. Guggenheim Foundation: “Guggenheim Foundation Announces Planning Alliance with Frank O. Gehry & Associates and Rem Koolhaas/AMO”: Press Release, September 27, 2000, <http://www.guggenheim.org/new-york/press-room/press-releases/press-release-archive/2000/697-september-27-guggenheim-alliance-with-gehry-and-koolhaas> (Consulta: 26/08/2009)

Tipologías urbanísticas

Clúster de museos y estructura urbana

Desde el aspecto urbanístico, al cual se centra este trabajo, surgen las tipologías de los clústeres de museos respecto a:

- su posición en la ciudad - **ubicación**
- la manera (geometría) de aglomeración - **forma urbana**
- el tejido que los une y caracteriza: las **básicas relaciones físicas** – con la ciudad, el verde y el agua.

Posición en la ciudad

La ubicación de los clústeres de museos en la ciudad puede variar en función de la estructura de la ciudad - incluyendo la proximidad de otras instalaciones de cultura, educación y ocio o atracciones turísticas -, de su herencia cultural, del carácter de sus museos, de la época de su creación y del lugar del museo en la sociedad o simplemente de la disponibilidad de espacio. Del recorrido histórico se deducen las siguientes posiciones características del clúster de museos:

– Centro de la ciudad

La ubicación central de las funciones culturales más establecidas, tales como museos, todavía refleja las jerarquías espaciales convencionales.⁵¹³ Allí son los más próximos a las sedes de poder, los más representativos y más accesibles a los flujos de visitantes: los museos capitolinos y vaticanos, la Museumsinsel, el Grand Louvre, Kremlin y National Mall.

– Entre el centro y nuevas zonas residenciales

Ya desde el siglo XIX, la explosión de la ciudad y las grandes operaciones urbanísticas, los clústeres de museos tienen un papel importante en la ciudad como ancla que une los tejidos del antiguo núcleo urbano y de sus ensanches, encontrando allí el espacio libre para su desarrollo, proporcionando los servicios culturales para las dos zonas y formando parte del centro ampliado: los museos y palacios de Hofburg y MuseumsQuartier, la Kunstareal, la Museumplein, el Paseo del Arte.

– En las afueras de la ciudad

Su lugar en las afueras, las márgenes abiertas y “subutilizadas”, los históricos clústeres museísticos lo deben a su origen en los antiguos palacios veraniegos y sus parques pertinentes, ubicados en el extrarradio, que se quedaron dentro de la ciudad con su crecimiento. Con la liberación de los complejos industriales, espacios bajo infraestructuras, etc. se desarrollan, especialmente en las últimas décadas del siglo XX, tanto los clústeres museísticos, entre los cuales prevalecen los dedicados al arte contemporáneo (MAXXI en Roma), ciencia (la Villette en París, la Cita delle Scienze en Napoles) o empresas mismas (BMW, Mercedes) que muestran una mayor flexibilidad y las nuevas jerarquías urbanas, como aquellos más alternativos y dedicados a la producción cultural (Westergaasfabriek en Ámsterdam, las nuevas “fabricas de cultura” en Barcelona).

– Fuera de la ciudad

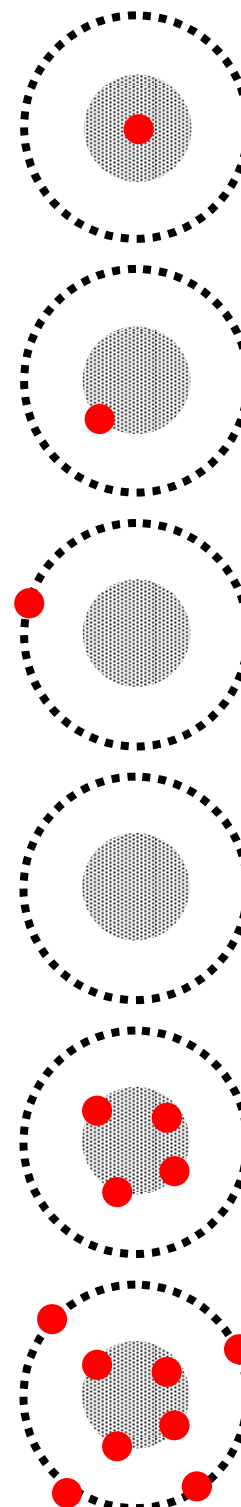
Hay complejos de museos que encontraron su lugar fuera de los centros urbanos, e incluso fuera de las rutas existentes. Tanto los tradicionales – Versalles, Peterhof, Kröller-Müller – como los más nuevos – dia Beacon o Jianchuan Museum Town, pueden agradecer su éxito a las calidades únicas de sus colecciones o edificios, suficientes para generar nuevos flujos de los visitantes.

– Policéntrico

Muchas ciudades, especialmente las más significativas, gracias a gran número de museos y su ordenación, desarrollan el **modelo policéntrico** del paisaje museístico, el cual, en las ciudades de tamaño e importancia de Moscú, lo forman incluso varios anillos concéntricos en su red de complejos culturales.

Ubicación: elemento de la estructura urbanística

La ubicación de los clústeres de museos determina así su papel en la ciudad como **elemento de cohesión de la estructura urbanística: su centro de gravedad o nexo entre diferentes zonas urbanas y generador de sus flujos.**



⁵¹³ Mommaas, Hans: “Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy”, *Urban Studies*, Vol. 41, No. 3, March 2004, p. 516

Clúster de museos y forma: Geometría

La distribución espacial de museos en la ciudad muestra una variedad de modelos. Entre la dispersión y la centralización como dos extremos, la clusterización sucede principalmente en dos esenciales formas geométricas:

– Punto

Nudos / parches / espacios-lugares – esto son nombres que se encuentran en la literatura, desde Lynch hasta Castells⁵¹⁴, y en la tipología de espacios urbanos se traducen en plazas, manzanas, barrios, parques, islas y montes, descritos fielmente en la terminología museológica como focos o polos museales;

– Línea

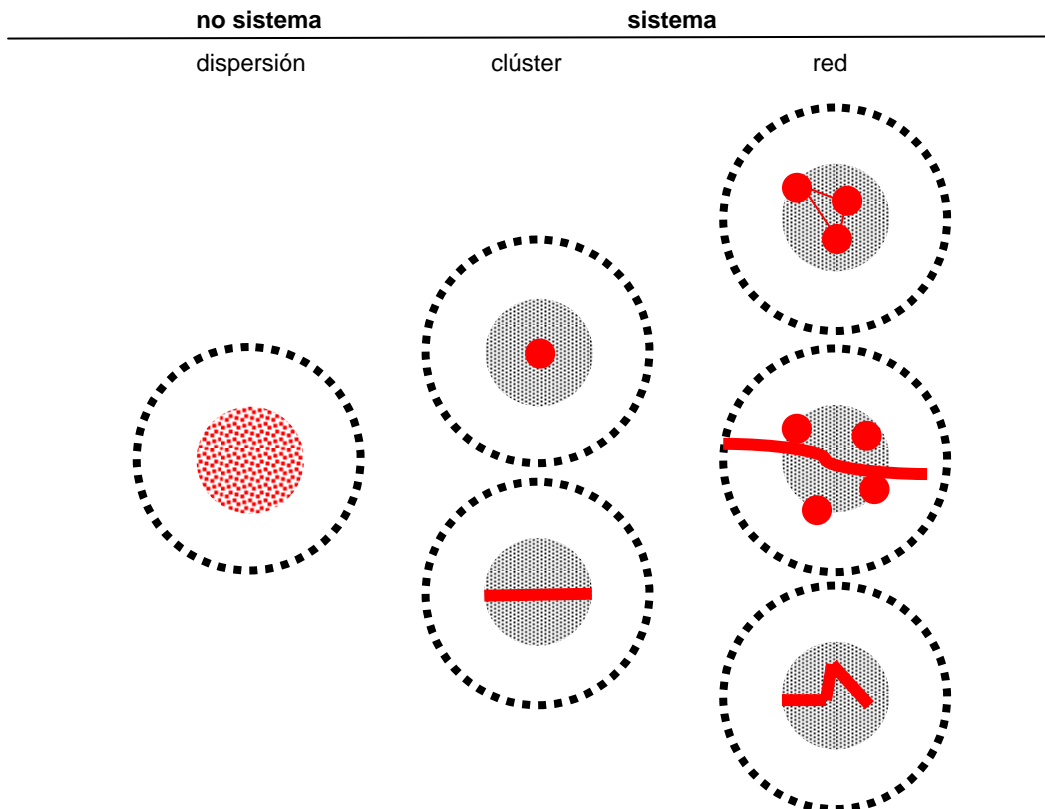
Ejes / corredores / espacios-flujos que forman las aglomeraciones de museos a lo largo de calles, avenidas, explanadas, parques lineales y costas, llamadas muchas veces “millas de museos” según el clúster primigenio de Nueva York;

que se unen en la ciudad policéntrica (o incluso en diferentes localizaciones geográficas) en la

– Red:

Redes / circuitos / matrices museísticas en diferentes combinaciones y superposición con otras funciones urbanas muestran la **conectividad y adaptabilidad** de los clústeres museísticos (y museos mismos) a los cambios, pero también el modo del cual **dan forma a los flujos cotidianos y a la ciudad**.

La elástica definición porteriana de clúster debe la gran popularidad a la anchura de su definición. El clúster de museos, sin embargo, tiene sus propios modos de comportamiento espacial en la ciudad que lo claramente definen.



⁵¹⁴ Lynch, Kevin: *The Image of the City*, Chicago: The MIT Press, 1960; Koolhaas, Rem, editor: *Harvard Design School Guide to Shopping*, Taschen Publishers, 2001; Castells, Manuel, *La Sociedad Red (The Rise of Network Society)*, La Era de la Información, Volumen 1, Madrid: Alianza, 1996.

Clúster y forma urbana

Con la agrupación, los museos introducen un orden en el sistema museístico y en el paisaje urbano, adaptándose a su morfología y topografía y definiendo una propia **TIPOLOGÍA DE ESPACIOS URBANOS**. Mientras los museos particulares se desarrollaban, diversificaban sus colecciones (nuevos medios y temas) y funciones (con bibliotecas, auditorios y teatros, o tiendas, cafés, restaurantes) causando la **explosión espacial** y ocupando **manzanas** enteras, como el British Museum o el MoMA, asimismo en el nivel de la ciudad diferentes **museos se han agrupado y ocupado la entera morfología y topología urbana, conquistando barrios, calles, plazas, parques, pero también montes, islas fluviales, orillas e incluso cauces secos**. El análisis tipológico por esto aquí se hace a través de la forma urbana, como **la mayor expresión de integración de los clústeres de museos en la ciudad**.

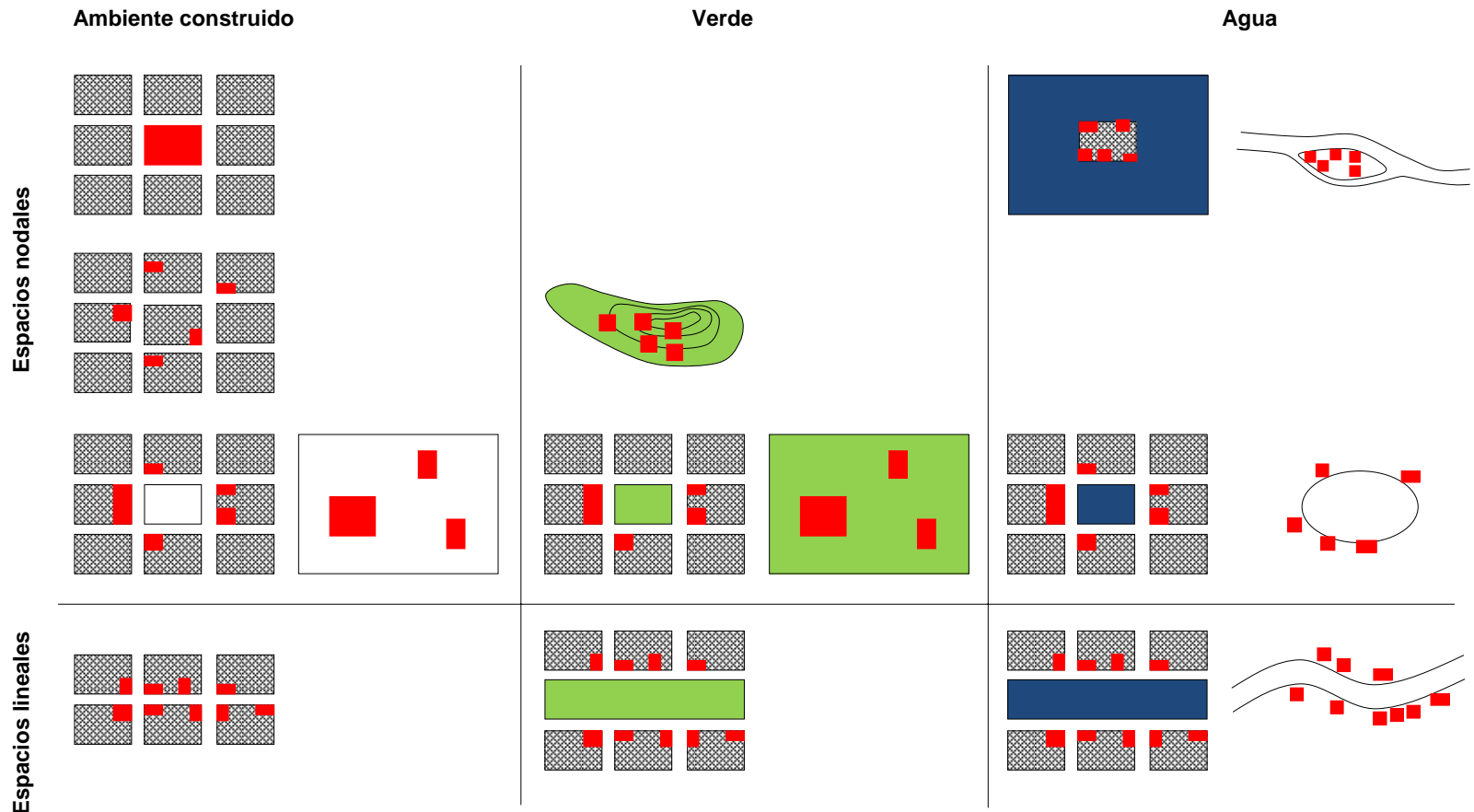
La forma es una característica importante de la masa crítica en la física. En la ciudad y la percepción de un espacio urbano en el cual se encuentran museos como un clúster de museos, su configuración urbanística - la forma - tiene una importancia identitaria.

Relaciones físicas: elemento unificador

La forma urbana muestra también las **básicas relaciones físicas entre el clúster y la ciudad**. Lo que une los museos en el clúster, los da la impresión del conjunto, los caracteriza y está caracterizado por ellos, son **tres elementos dominantes**:

- **Ciudad** (tejido urbano/ambiente construido): manzana, calle, plaza, barrio
- **Verde**: parque, alameda, monte,
- **Agua**: orilla, isla, plaza azul,

los cuales revelan una variedad de combinaciones que surgen de la complejidad urbana.

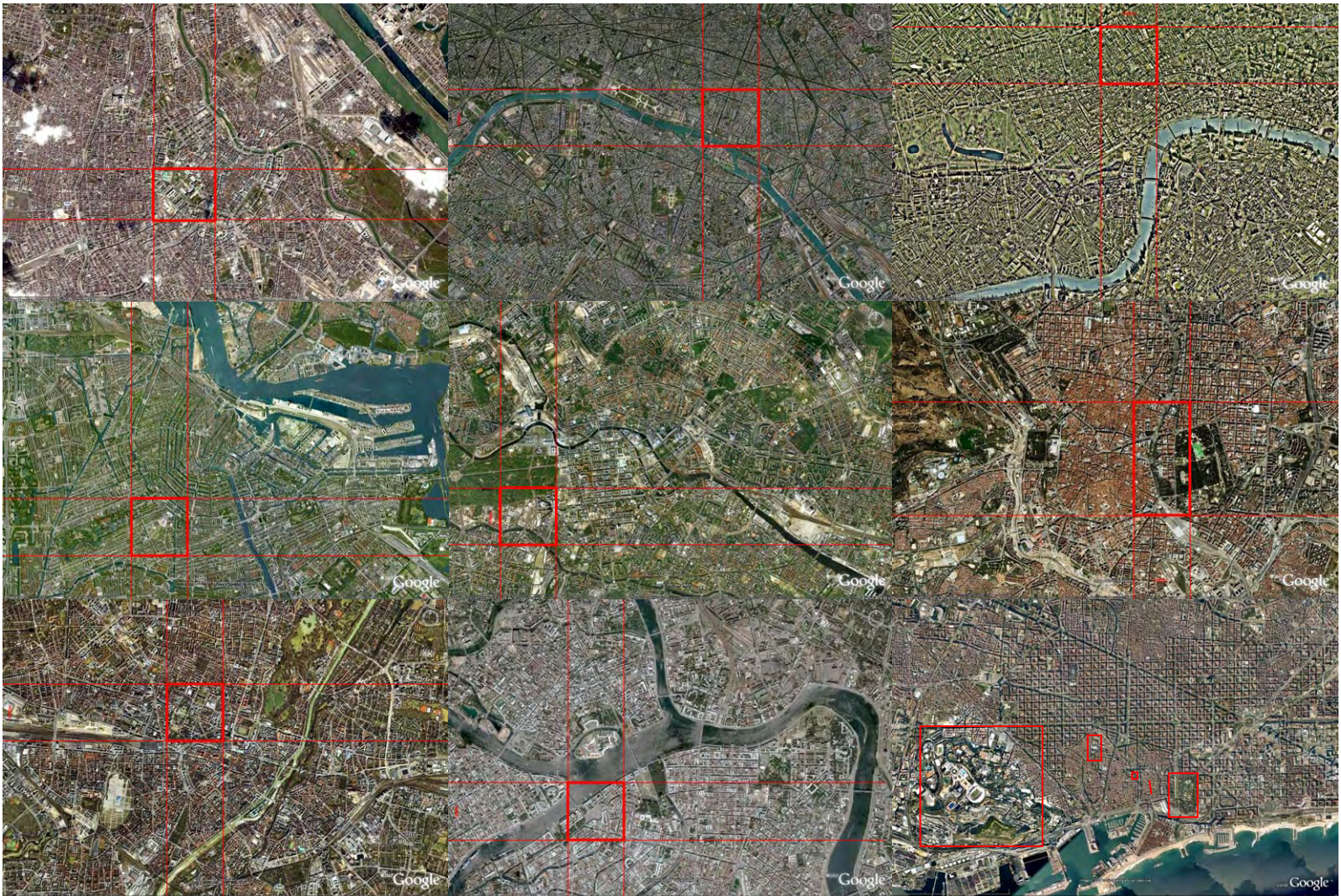




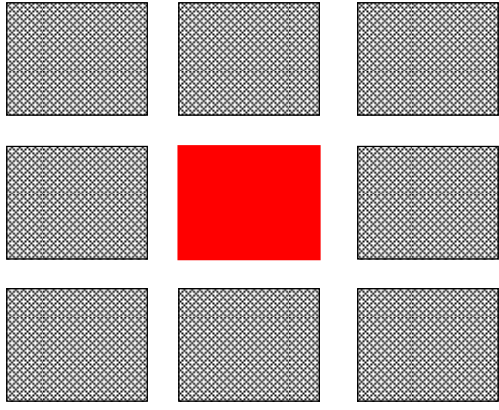
Clúster y ambiente construido/tejido urbano

La tipología basada en la morfología urbana destaca la manera cómo los museos se integran en el tejido urbano y consiguen **LA FORMA LEGIBLE** a través del **ESPACIO COMÚN** que los une, les da la identidad y contribuye a su masa crítica, enriqueciendo a la vez el espacio urbano con nuevos usos y actividades y con un nuevo significado, valor y densidad simbólica.

En la definición del clúster de museos se destaca su carácter urbano y su complejidad espacial, presentada en la introducción a través de sus **diversos aspectos urbanísticos**:⁵¹⁵ La **concentración física de museos** (instituciones culturales) como edificios crea un **conjunto arquitectónico/urbanístico** como **conglomerado de espacios en la superficie, en la altura y en el subterráneo**. Este conjunto, que por su función museística forma parte del **sistema de museos**, en la ciudad forma parte de la estructura urbana: **una manzana, una calle, una plaza o un barrio, dando a muchos clústeres incluso sus nombres**. Tal toponomástica urbana fue la inspiración para esta **tipología, con la cual se quiere promover la idea del clúster de museos como vivo espacio urbano**.



⁵¹⁵ Introducción, p. 8



MUSEO-MANZANA

Manzana es la básica unidad constitutiva de la ciudad, desde que Hipodamo de Mileto invento la “isla” urbana. Pero, igual que en la ciudad hay diferentes tipos de manzanas – perimetrales, semi-abiertas, abiertas, mega-manzanas, etc. - que enturban el límite entre la manzana y el barrio, hay diferentes manzanas de museos y museos-manzanas que dificultan a veces la distinción entre el museo y el clúster de museos, entre el edificio, la manzana y el barrio.

En el paisaje museístico esta configuración se presenta como:

– Museo-manzana / museo-continente

El museo-manzana tradicional revela la complejidad y crecimiento del museo, ocupando con sus ampliaciones una manzana urbana en su totalidad o casi totalidad, como en el caso del **British Museum**, de la Tretyakovska Galería⁵¹⁶ y del **MoMA**, o del Hermitage que del edificio-manzana principal crece alrededor de la plaza en un barrio no añadiendo nuevos edificios, sino anexando existentes. Esto es un organismo complejo, un gran edificio o ensamble arquitectónico de muchas alas y patios, bautizado en la literatura reciente como museo-continente: sólido, grande e intimidante.

Esta disposición se debe a un desarrollo continuo y grandes colecciones, así que los museos-manzanas muy a menudo fueron también los imanes alrededor de los cuales se establecieron diferentes formaciones de los clústeres museísticos: un barrio de museos alrededor del British Museum en Londres o una avenida de museos entre las manzanas del Metropolitan Museum, del Guggenheim y del MoMA en Nueva York

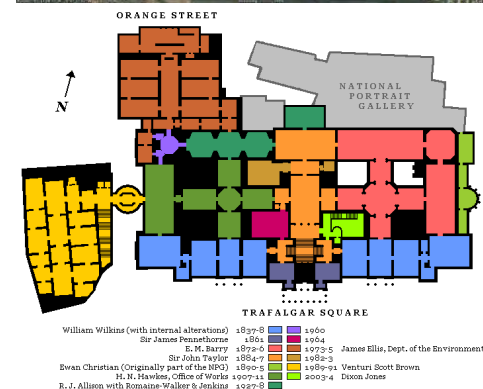
Múltiples ampliaciones y adiciones resultaron en la mayoría de los museos-manzanas en una distribución laberíntica y recorridos poco claros y muy agotadores, causando la necesidad de su reorganización profunda. Para conseguir la simplificación y sistematización de los recorridos expositivos, centralizar los accesos, unir los edificios autónomos y aprovechar mejor el espacio, en muchos casos se activaron los patios – con la construcción de grandes cubiertas acristaladas, desde la pirámide de I.M. Pei en el patio central del Louvre hasta la gran plaza cubierta del British en el lugar de su patio interior – y espacios subterráneos – del Louvre, Rijksmuseum, etc.

– Museo-contenedor

El museo-contenedor nace con la ocupación de un edificio existente o de nueva planta por varias instituciones museísticas, como en el caso del Palacio Chaillot (creando con sus alas, plazas y espacios subterráneos prácticamente todo un barrio, como el Grand Louvre) o **Beaubourg**, visualmente compacto, pero en conjunto con su plaza y, también, creciendo alrededor de ella.

– Museo-clúster / museo-archipelago

La manzana puede ser abierta y el museo fragmentado, constituido por una serie de pabellones o galerías físicamente separados, construidos gradualmente con el crecimiento de las colecciones – como el LACMA – o proyectados para interiorizar la estructura de la ciudad, como los casos más recientes del **Louvre** y Guggenheim en Abu Dabi, los cuales también crecen incluso a una mayor escala, del barrio.



⁵¹⁶ Cuyo complejo en Lavrushinsky pereulok comprende el Edificio histórico de la Tretyakovska galería (, renovado 1986-1989, arte del s. XI – principio del s. XX), el Corpus ingenieril (Инженерный корпус, 1989, exposiciones temporales), el Salón expositivo en los Tolmachí (Выставочный зал в Толмачах, exposiciones temporales) y el templo-museo de San Nicola en Tolmachí (храм Святого Николая в Толмачах, monumento de arquitectura del s. XVII).



THE GREAT COURT CELEBRATING THE NEW MILLENNIUM

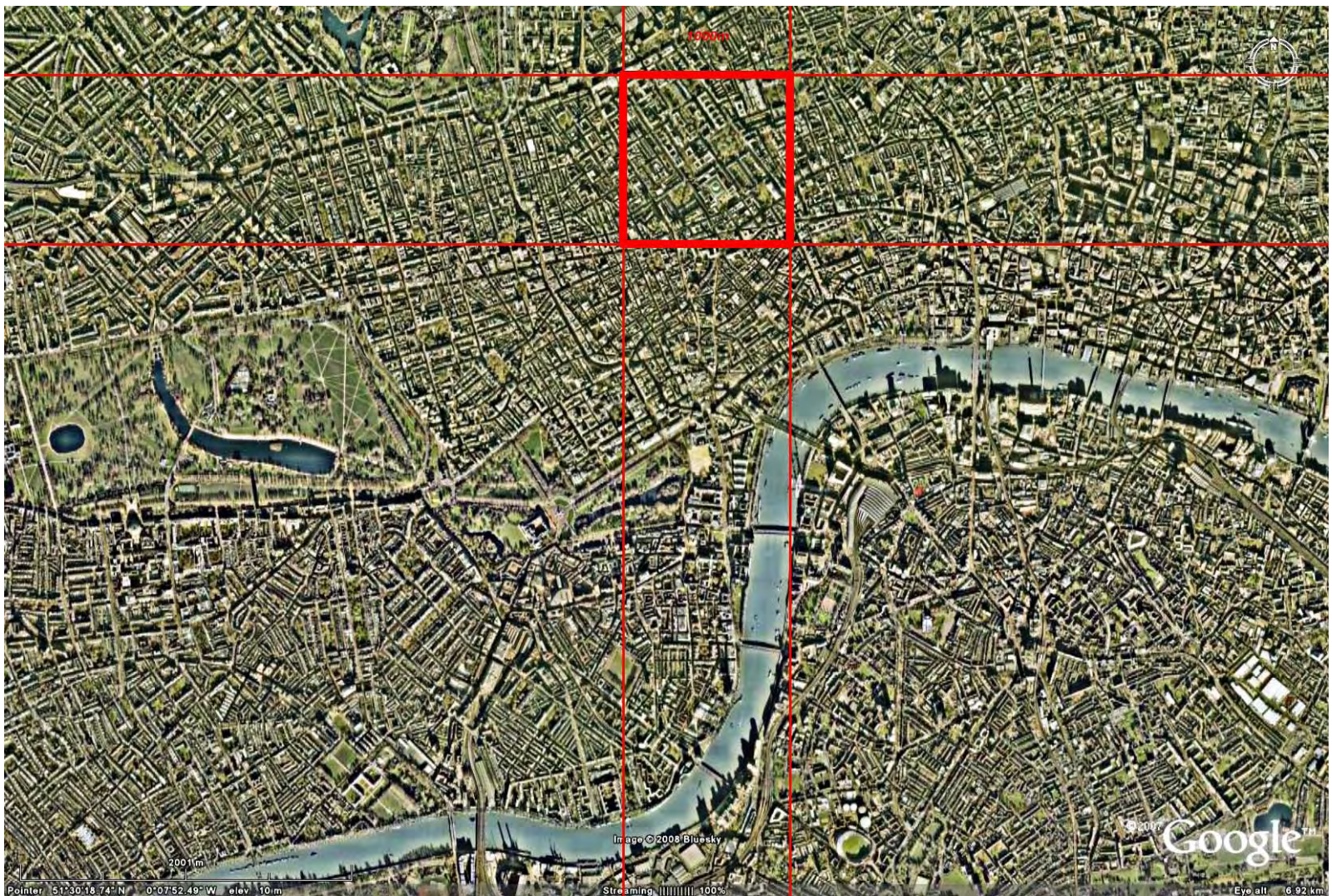
THE GREAT COURT CELEBRATING THE NEW MILLENNIUM

Box Office



Londres: **British Museum & “London Museum Mile”**

El Museo británico es un ejemplo extraordinario del museo enciclopédico, de su desarrollo continuo desde el siglo XVIII y de su transformación en las últimas décadas. Aquí se trata de un museo único que ha crecido durante su historia multiplicando los edificios y las colecciones, de las cuales cada una podría ser un museo particular, en una implotión extraordinaria, formando una configuración específica que aquí se llamará **museo-manzana**, y atrayendo el desarrollo de un **barrio de museos**.





Generador de Bloomsbury

El British Museum se convirtió en el generador de Bloomsbury, rodeado por la academia de la University of London y de otros centros de educación especializados en arquitectura y artes, tales como la Architectural Association (desde 1920 en la zona), Sotheby's Institute of Fine Art, la Aga Khan University London y la Royal Academy of Dramatic Art (1905), o Paul Mellon Centre for Studies in British Art (1996).

Directamente enfrente del museo, en Bloomsbury Village, especialmente en la Museum Street, ocurre todo un renacimiento, con muchas librerías anticuarias y modernas, marchantes de bellas artes y numismática, diseñadores de textil, fotógrafos, galerías y especialistas del arte que buscan maneras de restablecer el área como centro de excelencia para las artes.⁵¹⁷

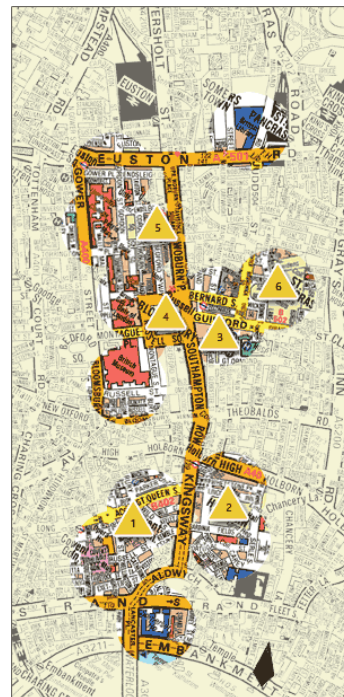
Lo que más interesa, la fuerza de su magnetismo ha atraído muchas otras instituciones culturales, dispersas en su alrededor. Recientemente hay un intento de promoverlas como la **London Museum Mile**. En diferencia de la Milla de museos de Nueva York (o de la recién nombrada en Charleston), aquí no se trata de una calle o avenida, sino de una ruta que serpentea por el área histórica de Bloomsbury – un ejemplo claro de la estrategia de *routing*, utilizada para alzar interés en los sitios culturales e históricos del área menos conocidos y para dar a la zona una identidad específica y más fuerte.

Los museos y las instituciones culturales relacionadas con las colecciones en y cerca de esta ruta (del norte al sur, del Euston Road al Strand en el río Támesis) incluyen:

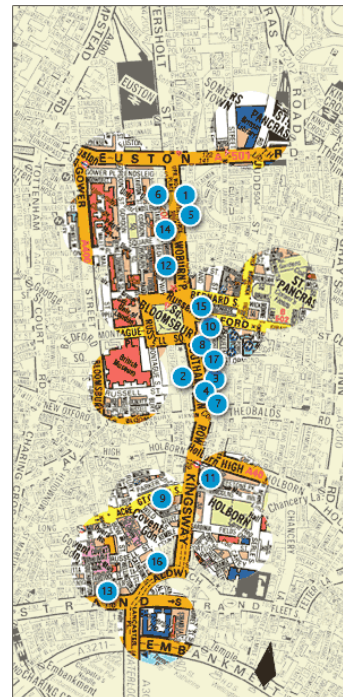
- British Library (1997)
- Wellcome Collection
- University College London museums and collections including:
 - Petrie Museum of Egyptian Archaeology
 - Percival David Foundation of Chinese Art / Gordon Square
- Foundling Museum
- Brunel Gallery, SOAS
- Charles Dickens Museum
- British Museum (1753)
- Cartoon Museum (2006)
- Sir John Soane's Museum / Lincoln's Inn Fields
- The Library and Museum of Freemasonry
- Royal Opera House (1732, re 1809, re re 1858, RE 1996/2000)
- Hunterian Museum at the Royal College of Surgeons (2005) / Lincoln's Inn Fields
- Theatre Museum
- London's Transport Museum (los 70, re los 90, re re 2007)
- Somerset House, incluyendo:
 - Courtauld Institute of Art
 - Gilbert Collection > trasladado a V&A
 - Hermitage Rooms (cerrado en 2008)
 - Embankment Galleries (2008)



Museos



Plazas



Hoteles

⁵¹⁷ Bloomsbury Online: "The Intellectual and Cultural Heart of London", <http://www.bloomsburyonline.net/home.html> (Consulta: 21/03/2007)

Así la London Museum Mile, llamada así o no, conecta algunos de los museos y de las galerías de Londres, tanto los más famosos como los menos conocidos, y sus colecciones diversas:

Aquí se pueden ver las colecciones fabulosas dentro del British Museum y de la British Library, explorar las galerías en la Somerset House, visitar al hogar extraordinario de Sir John Soane o descubrir más sobre las artes dramáticas en el Theatre Museum y en la Royal Opera House.⁵¹⁸

La caminata pasa también por seis plazas interesantes, del Covent Garden al parque infantil Coram's Fields, las cuales son una característica histórica de la urbanización de terrenos de los Duques de Bedford (triángulos amarillos en el esquema): La versión simplificada de *piazza* en Covent Garden, planificada por Inigo Jones en los 1630, abre camino a un tipo específico inglés – square – del área verde ajardinada destinada a los vecinos, rodeada por los edificios más o menos uniformes, que sirvió como un módulo en la expansión subsecuente de Londres, donde no existía interés en grandes plazas monumentales de tipo continental.⁵¹⁹

El atractivo turístico de la ruta no ha pasado desapercibido por los emprendedores, formándose una gran aglomeración de hoteles (círculos azules en el esquema) y mostrando de la manera más obvia la fuerte interconectividad entre cultura, ocio, turismo y comercio.⁵²⁰

Fundación: El museo nacional

El British Museum alberga una de las colecciones más grandes de la historia cultural de la humanidad, pero, a diferencia de sus contemporáneos, no tiene origen en las colecciones reales ni se ubica en un palacio noble. Desde sus principios este museo ha sido concebido como un nuevo tipo de institución - un museo nacional y público, fundado por la decisión del Parlamento y gobernado por un cuerpo de administradores representantes del mismo. Sus colecciones así pertenecen a la nación, con acceso libre para “todas las personas estudiosas y curiosas”, lo que, por cierto, al principio requería un permiso especial y era restringido a los señores nobles, pero fue la base de una orientación futura hacia la investigación, educación y disfrute público.

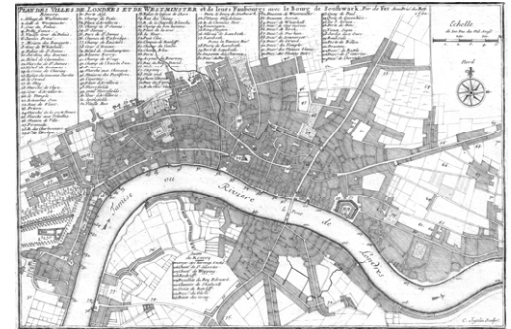
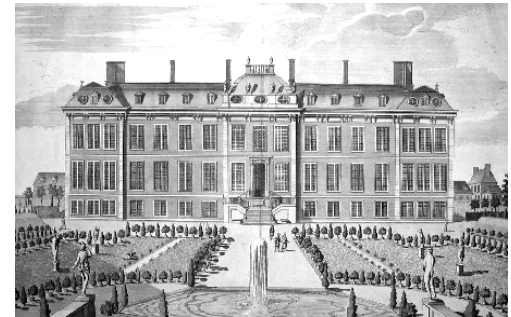
Carácter dual: Educación pública

El museo se establece en 1753 como “museo universal”, de cuatro “colecciones de la fundación” - del legado de Sir Hans Sloane, de la biblioteca Cottoniana, juntada por Sir Robert Cotton, de la biblioteca Harleian - la colección de los Earls de Oxford y de la Biblioteca real, que se las ensambla más tarde, en 1757. Tal origen en gabinetes de curiosidades y bibliotecas define su otra característica especial – su único carácter erudito y dual del museo y de la biblioteca nacional, hasta su separación al final del siglo XX.

Entre dos centros de poder

Su lugar lo ha decidido el cuerpo de administradores, eligiendo y adquiriendo no la Buckingham House, donde luego se construiría la Buckingham Palace, sino la Montagu House, la mansión más bella del final del siglo XVII en Bloomsbury en West End, un distrito aristocrático de moda que a principios del siglo XVIII comenzó a declinar suavemente a un enclave más de la clase media. Parece que esto fue en la línea cívica y parlamentaria de la propagación de cultura del British Museum, estableciendo hasta hoy la zona como uno de los tres polos céntricos de Londres – el polo de ocio y compras, negocio y administración, alta educación, teatros comerciales y atracciones turísticas, en medio camino entre Westminster, la sede del poder político nacional, y la City, la sede civil y financiera.

Así el British Museum se ubica en el tejido urbano y ocupa gradualmente una manzana, mientras los museos que le siguen forman un barrio, un tapiz cultural que hay que investigar y conocer – sin ejes monumentales, orden representativo ni espacios públicos ceremoniales desde los cuales se podían contemplar en toda su majestad los museos-palacios.



La propuesta de ocupación de la manzana entera en 1906, nunca concluida por falta de dinero.

⁵¹⁸ Museum Mile London, 2007, <http://www.museum-mile.org.uk/> (Consulta: 21/03/2007)

⁵¹⁹ Hall, Thomas: *Planning Europe's Capital Cities. Aspects of Nineteenth Century Urban Development*, London: E & FN Spon, an imprint of Chapman & Hall, 1997, pp. 22, 24

⁵²⁰ “Bloomsbury provides a haven of tranquility for your stay in London's West End and is within walking distance of the hustle and bustle of Oxford Street, Regent Street and Bond Street, Covent Garden, Soho, Theatreland, and neighbouring Charlotte Street in Fitzrovia where you can find an amazing array of quality restaurants. The Brunswick Centre Bloomsbury re-opened to great acclaim in 2006 after an £18m refurbishment and is home to lots of fabulous new shops and restaurants. All this within 15 minutes walking distance.” Bloomsbury Online: “The Intellectual and Cultural Heart of London”, <http://www.bloomsburyonline.net/home.html> (Consulta: 21/03/2007)



Crecimiento

Al principio del siglo XIX las colecciones crecen gracias a varias donaciones y adquisiciones, coincidiendo con la influencia británica⁵²¹ en las zonas de gran interés arqueológico, e incluirán los expositos tan singulares como las esculturas egipcias y griegas, la piedra de Roseta y los Elgin Marbles que aún siguen en litigio. Con la donación de la biblioteca personal del Rey George III en 1822 surge con urgencia la necesidad de ampliación y la vieja casa de Montague gradualmente (1823-1850) se substituye por el famoso edificio neoclásico del arquitecto Sir Robert Smirke organizado alrededor de un patio interior⁵²².

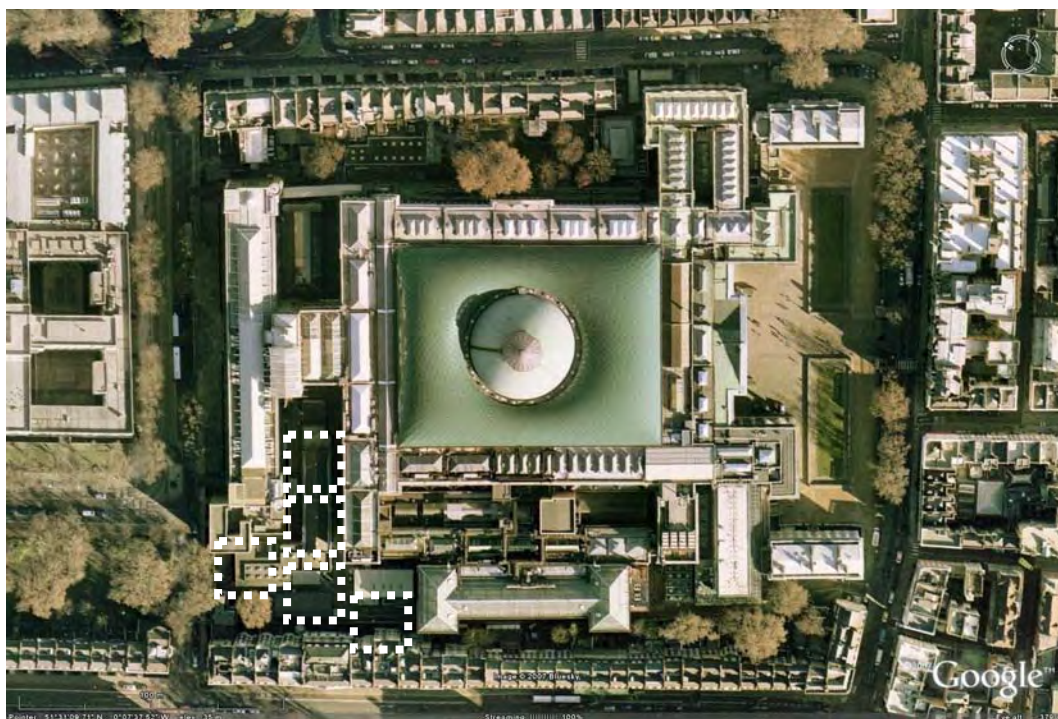
Para aprovechar el espacio valioso del rectángulo en el centro de su edificio, a petición del bibliotecario Panizzi, el hermano de Smirke, Sydney, erige en 1857 un cuarto de lectura circular, cuya cúpula de 42,6 m en diámetro era entonces la segunda bóveda más ancha del mundo, después del Panteón en Roma.

Implosión

Durante dos siglos y medio alrededor del patio central se van construyendo nuevas alas y galerías, para albergar las colecciones que crecían y se multiplicaban, debido a ideas ilustres, esfuerzo de los directores eruditos y expoliaciones - desde el principio el botín ha tenido un papel dominante en la evolución de museos.⁵²³

Explosión

Tal desarrollo del British Museum no ha provocado solo la implosión y ocupación de casi la totalidad de su manzana, sino también una explosión institucional: Las colecciones siguieron creciendo y formando las bases para la fundación de lo que hoy se llama Natural History Museum en 1887; sus colecciones etnográficas formaron en un periodo el Museum of Mankind en Piccadilly, y luego también la biblioteca del museo y sus colecciones de manuscritos y libros se consolidarán como la Biblioteca nacional.



⁵²¹ "thanks to enthusiastic kleptomaniacs after the Napoleonic Wars", como lo nota cincamente Fodor's Review: "British Museum", Fodor's Travel, 2007, http://www.fodors.com/world/europe/england/london/entity_97056.html (Consulta: 21/03/2007)

⁵²² con la fachada concebida según ejemplo del templo de Atenas Polias en Priene en Asia Menor y con el pedimento sobre la entrada principal adornado con las esculturas alegóricas de sir Richard Westmacott, instaladas en 1852 que representan el progreso de la civilización, la idea que guiaba la fundación del museo

⁵²³ Sudjic: *The Edifice Complex*, 2005, pp. 190-191

Del museo nacional a la plaza pública

El desarrollo más reciente del British Museum lo marcan dos momentos. En 1972 el museo organiza la exposición temporal de los Tesoros de Tutankhamun, la más exitosa de la historia británica, atrayendo a 1.694.117 visitantes e iniciando el fenómeno de *blockbuster* exposiciones. En el mismo año un acto del parlamento establece la separación de la British Library del Museo. El edificio de la biblioteca se construirá próximo al museo, junto a la estación St. Pancras, donde los libros se trasladarán en 1997.

Después de años de negligencia del gobierno, a mediados de los 90 a las instituciones culturales importantes de Gran Bretaña inesperadamente se ofrece la disponibilidad de subvenciones a través de una nueva lotería nacional, y el British Museum, a pesar de su reputación de estudioso, exótico y ambivalente a su imagen gracias a los tesoros suficientes para atraer al público multitudinario, no podía dejar pasar esta oportunidad.

Esta coincidencia de dinero y espacio disponibles se aprovecha para despertar al gigante durmiente y en una fusión de conservación e innovación transforma el edificio neoclásico, relativamente poco destacado entre los monumentos europeos, en uno de los espacios públicos más importantes de Londres.⁵²⁴

While the Louvre in Paris solved its comparable problem by creating a new circulation space beneath its massive courtyard, topped by I.M. Pei's pyramid, the British Museum has instead covered its rather smaller court, to create a magnificent central space leading directly into the galleries on each side.

In contrast to the controversy that surrounded the Louvre pyramid, this space at the British Museum has been created with no loss of what was there before. The courtyard was never previously open to visitors, and was filled in with storage, but became available as space following the move of the British Library to its new building. In fact, as part of the Foster project the area in front of the museum entrance was turned from an employees' car park into lawn, so the available outside space for visitors has actually increased.⁵²⁵

Interiorización de la ciudad

Desde el punto de vista urbanístico, su importancia extrema yace justamente en esta creación del espacio público/semipúblico:

Como una plaza cultural, el Patio también resuena más allá de los límites del museo, formando un nuevo acoplamiento en la ruta peatonal de la British Library al Covent Garden y al río. Para complementar esta arteria cívica, el patio anterior del museo se ha liberado de los coches y se ha restaurado para formar un nuevo espacio público. Como el Great Court, está abierto al público a partir de la primera hora de la mañana hasta la tarde, creando un espacio ameno importante para Londres.⁵²⁶

Reorganización del sistema museístico y nuevo crecimiento

Tal orientación hacia formación de los espacios públicos en lugar de los expositivos fue especialmente criticada durante la crisis económica del museo, pero ya las próximas aberturas dieron lugar también a nuevas galerías. Las colecciones etnográficas, que temporalmente fueron contenidas en el Museum of Mankind en Piccadilly, en Burlington House, ahora han vuelto a Bloomsbury a la nueva Sainsbury galería en el ala norte, y el Departamento de Etnografía se ha renombrado el Departamento de África, de Oceanía y de las Américas.

El museo sigue creciendo, y en 2001 a los 8 millones de objetos que forman la colección permanente del museo se han añadido otros 6 millones de objetos de la Wendorf Collection de Prehistoria egipcia y sudanesa, expuestos en el Departamento del Egipto y Sudan Antiguo. Así el British Museum hoy se ha convertido en uno de los museos más grandes del mundo, en un área de más de 75,000 m² del espacio expositivo, con casi cien galerías abiertas al público y 2 km de exposiciones y planes de crecer aún más, con la nueva ampliación según el proyecto de Richard Rogers⁵²⁷ revelado en 2009, braveando a la crisis económica global.



⁵²⁴ Esta nueva liberación del espacio en el patio central - vaciado del contenido y de la misión - permitió al museo abarrotado con los expositivos y visitantes respirar y realizar un gran proyecto de reconstrucción y reorganización, mejorando el sistema de circulación y dando lugar al Queen Elizabeth II Great Court en el centro del British Museum. Es la plaza cubierta más grande de Europa, abierta en diciembre de 2000 y diseñada por los arquitectos Foster and Partners y los ingenieros del Buro Happold, en cuyo centro sigue la Reading Room, ahora con su colección de libros sobre historia, arte, viajes y otros temas relevantes para el museo, abierta a todo el público, y desde el 2006 transformada también en un espacio para exposiciones temporales.

⁵²⁵ Glynn, Simon: "British Museum Great Court", *Galinsky Guide*, 2004, <http://www.galinsky.com/buildings/britishmuseum/index.htm> (Consulta: 21/03/2007)

⁵²⁶ Foster & Partners: "Great Court at the British Museum: London, UK, 1994-2000", memoria del proyecto. <http://www.fosterandpartners.com/Projects/0828/Default.aspx> (Consulta: 21/03/2007)

⁵²⁷ i.e. Rogers Stirk Harbour + Partners, los cuales ganan el concurso en 2007



El caso del British Museum es muy específico y demuestra varios asuntos que se repiten en muchos otros ejemplos, en diferente medida.

El British fue el primer museo nacional, sobre cuya fundación y ubicación en el contexto de Bloomsbury decidió el parlamento británico, trazando su desarrollo dual del museo y de la biblioteca nacionales.

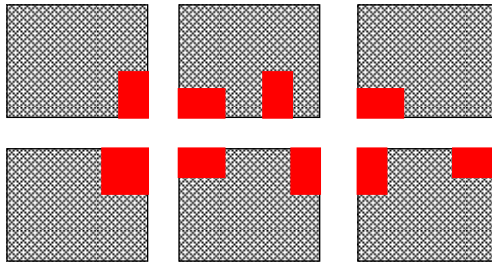
La aglomeración del museo sucedió aquí en tres niveles:

- el museo mismo creció en un organismo enorme, ocupando casi una manzana entera de la ciudad donde era ubicado el edificio inicial y convirtiéndose así en el tipo de **museo-manzana**, en una implosión sin precedente, y transformando en el final del siglo XX su gran patio interior en un **espacio público** en la ausencia de otro espacio del cual orientarse y contemplar el museo.

- una **explosión institucional**: El crecimiento y la diversificación de sus colecciones enciclopédicas universales dieron luz a otros museos nacionales especializados: el Museo de la historia natural se estableció en 1887, durante treinta años algunas de sus colecciones etnográficas formaron el Museo de la humanidad en Piccadilly, y sobre todo era famoso por albergar el museo nacional y la biblioteca nacional hasta su separación nominal en 1973 y la mudanza física final de la Biblioteca británica al nuevo edificio en 1997,

- en el tercer nivel, la vecindad entera se ha convertido en una concentración extraordinaria de universidades, teatros y óperas, tan bien como museos más pequeños y las galerías, creando un barrio cultural nombrado recientemente la **Milla de museos** de Londres.

> museo – espacio público



CALLE DE MUSEOS

Lo que define una calle y la distingue del camino y de otras carreteras son los edificios perimetrales que determinan su perfil y la interacción del público. La calle de museos es un producto de la ciudad contemporánea en el cual los edificios que definen el flujo de la calle y la interacción de la gente en ella son museos. Entre los ejemplos más elocuentes pertenecen la Milla de Museos de Nueva York, Paseo del Arte de Madrid y la Calle Montcada de Barcelona, donde se juntaron algunos de los museos más importantes de estas ciudades y del mundo.

En diferencia de otros espacios públicos, la calle es una línea, no superficie. Su dinámica - el elemental estado urbano -, paso, movimiento y flujo unen los museos en un conjunto. El contacto entre los museos y la ciudad aquí se multiplica en una variedad de soluciones: su reducción al plano de fachadas, porches y antejardines de la Quinta avenida, los patios interiores de los palacios medievales barceloneses y el sistema de plazas madrileñas.

Nueva York: **Museum Mile**

“Las grandes ciudades exhiben sus tesoros culturales en las filas en serie, como en la Milla de Museos de la Quinta avenida: el Frick, el Met, el Cooper-Hewitt, el Guggenheim, todos encadenados como las divisiones en uno de los *envelopments* del General Schwarzkopf.”⁵²⁸

Barcelona: **Calle Montcada**

En la calle Montcada de Barcelona, en el clúster de museos que hereda el enclave de los palacios medievales, se establece la más pura relación museo-calle en su duro contacto en las fachadas de piedra, suavizada luego detrás de los portones en los espacios semi-públicos de los patios antiguos convertidos en foyeres abiertos de los museos.

Madrid: **Eje Recoletos-Prado – Paseo del arte**

El Paseo del arte de Madrid, como está mostrado, es solamente una parte del amplio conjunto urbanístico de los paseos Recoletos y el Prado, donde se ubican tanto la mayoría de los museos y las plazas más bellas madrileñas, como las instituciones políticas, administrativas y financieras en su entorno.

El clúster de la calle Montcada y el Paseo del Arte ganan su definición urbanística clara con los cambios políticos y sociales en los años noventa que se reflejan directamente en la forma y función de sus ciudades.

A esta famosa tríade se ensamblan numerosas aglomeraciones de museos en las ciudades de todo el mundo, frecuentemente en sus calles y avenidas principales, como la Macquarie Street en Sidney. Los nombres históricos de las calles a menudo ceden lugar a los nombres publicitarios: El nombre **milla de museos** conecta muchos museos, de Bonn⁵²⁹ a Charleston⁵³⁰ vía Londres. En Linz se transforma en la **Kulturmeile**⁵³¹ igual que en Chicago, donde los museos, teatros y universidades de la Michigan Avenue a lo largo de Grant Park se unen en la asociación **Culture Mile** como estrategia de branding internacional. En Philadelphia se llama **Avenue of the Arts**, en Los Angeles – **Miracle Mile**, en Louisville – **Museum Row**, mientras el eje principal del South Kensington en Londres auténticamente lleva su nombre **Exposition Road**.



⁵²⁸ Brookhiser, Richard: “Miles From Museum Mile”, *City Journal*, Summer 1991, Urbanities, <http://www.city-journal.org/article02.php?aid=1598> (Consulta: 26/08/2009)

⁵²⁹ Bonn: **Museumsmeile**. En el centro de Bonn también se ha formado un foco museístico. En la llamada Museumsmeile (Milla de museos), cinco importantes museos de Bonn atraen anualmente 2,5 millones de visitantes de toda la Alemania y el extranjero. La Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bundeskunsthalle) es uno de los museos más visitados de Alemania, superado en los años 2000 solamente por el Deutsches Museum en Munich. Junto a ella se ubican el Kunstmuseum, que muestra ante todo al arte alemán contemporáneo y una importante colección de August Macke y otros expresionistas, y la Haus der Geschichte, dedicada a la historia de la Bundesrepublik Deutschland. Los complementan el Zoologisches Forschungsinstitut und Museum Alexander König de historia natural, el Deutsches Museum Bonn para investigación y tecnología contemporánea y la ifa Galerie.

⁵³⁰ Charleston: **Museum Mile**. Una coalición de museos y sitios históricos a lo largo de Meeting Street en Charleston, SC - un tramo de casi justamente una milla donde se acumulan el Children’s Museum of the Lowcountry, el Charleston Museum, el Gibbes Museum of Art, la South Carolina Historical Society, el Old Slave Mart Museum, la Washington Light Infantry etc. – empieza de promoverse desde 2007 como Museum Mile para llamar la atención de los visitantes y transformarse en una de las atracciones claves y zonas reconocibles de la ciudad, como King Street o Market para la escena de shopping y restaurantes.

⁵³¹ Linz: Donaulände o Kulturmeile

La Capital europea de Cultura en 2009, Linz, conecta su nuevo Lentos Art Museum (2003) con el auditorio más importante de la ciudad, Brucknerhaus, en el parque lineal a lo largo del Danubio llamado Donaulände o la Kulturmeile (Milla cultural), el lugar del mayor festival de artes digitales, Ars Electronica Festival del renovado Ars Electronica Center (AEC). // Shopping Mile // Cultural Mile Association

METROPOLITAN MUSEUM HISTORIC DISTRICT

5 AVENUE

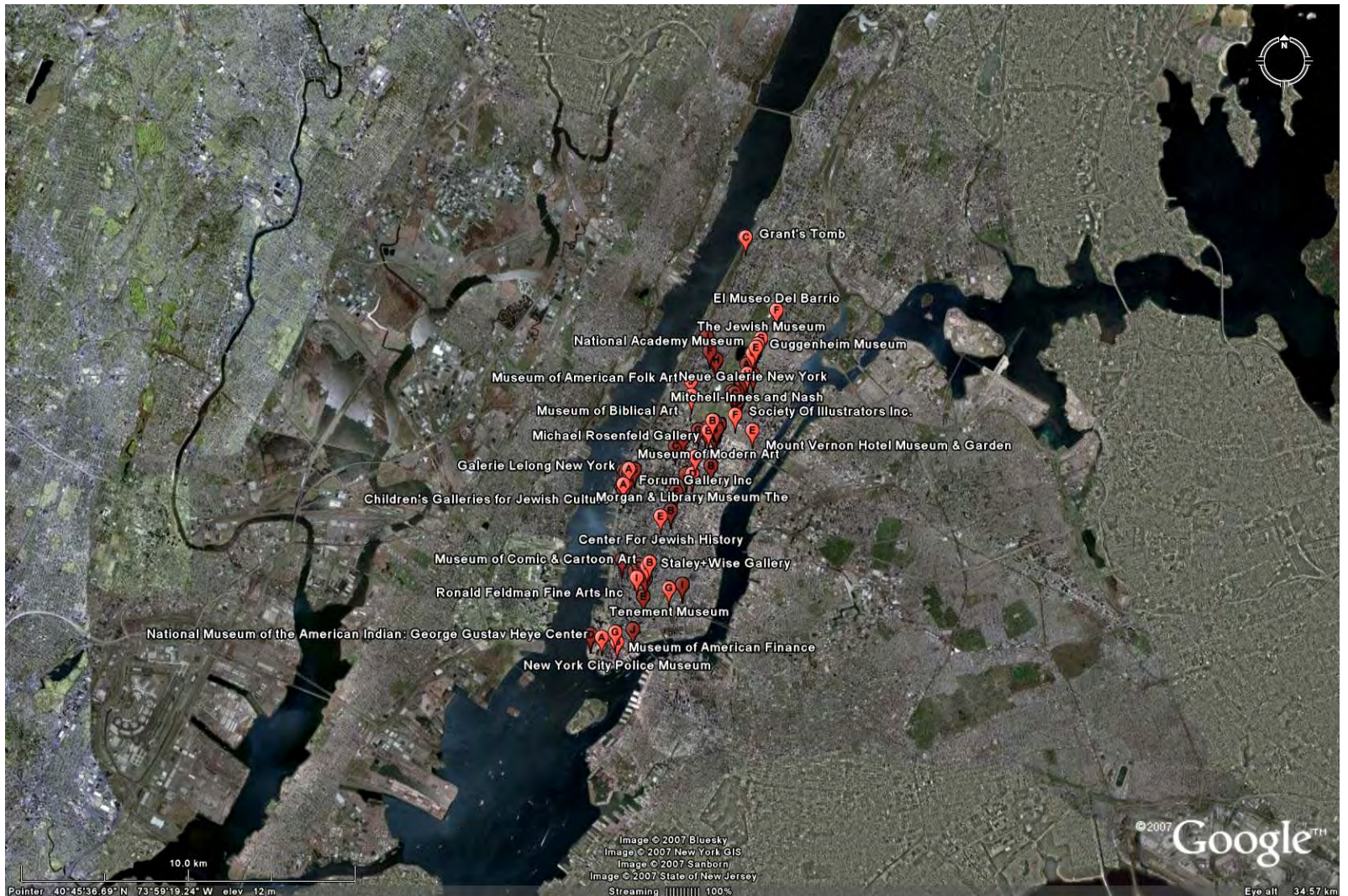
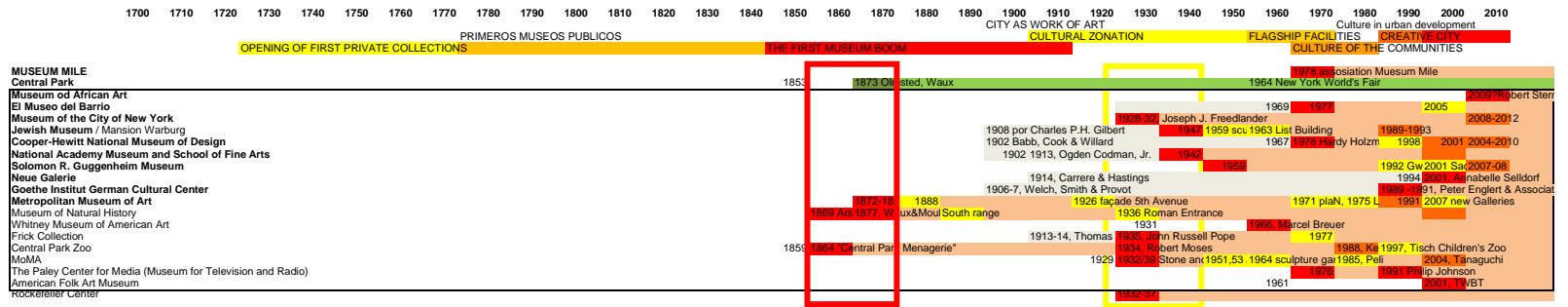
MUSEUM MILE

METROPOLITAN MUSEUM HISTORIC DISTRICT

E 86 S

Nueva York: Museum Mile

En algo más de una milla de la Quinta Avenida a lo largo del Central Park, la Museum Mile (Milla de museos) de Nueva York concentra verdaderos tesoros culturales y ejemplos de la arquitectura más distinguida de la ciudad, convirtiéndose por su importancia, influencia y magnitud incluso en la palabra común que designa clúster de museos en general.



Los museos ubicados en la Upper Fifth Avenue formaron en el año 1978 un consorcio y organizaron el festival cuya misión era aumentar la visibilidad, presencia y número de visitantes de sus instituciones culturales en la época de la crisis fiscal de los 70. Debido al éxito del consorcio y del festival, convertido en una tradición de gran alcance, la Ciudad de Nueva York señaló oficialmente la Quinta Avenida de la calle 82 a la 105 como la "Milla de museos", fortaleciendo la posición del área como uno de los recursos culturales principales de la ciudad.

Oficialmente, la Museum Mile la constituyen:

- **Metropolitan Museum of Art** (82nd Street),
- **Goethe Institut New York/German Cultural Center** (83rd Street),
- **Neue Galerie New York** (86th Street),
- **Solomon R. Guggenheim Museum** (89th Street),
- **National Academy Museum and School of Fine Arts** / Huntington Mansion (89th Street),
- **Cooper-Hewitt National Design Museum** / Carnegie Mansion (91st Street),
- **Jewish Museum** (92nd Street),
- **Museum of the City of New York** (103rd Street),
- **Museo del Barrio** / Heckscher Foundation (104th Street).

Este clúster sigue fluctuando, transformándose y creciendo⁵³². En 2003 lo abandona por falta de espacio en su edificio histórico

- International Center of Photography (94th Street).

En cambio, para 2009 está prevista la inauguración del primer nuevo edificio museístico después de cinco décadas, en una plaza al final de Central Park, simbolizando el encuentro de Museum Mile con Harlem.⁵³³

- **Museum of African Art** (110th Street).

Otros museos en esta área incluyen:

- **Whitney Museum of American Art** (75th St. and Madison Ave.)
- **Frick Collection** (70th St.)
- **Central Park Zoo** (64th Street)

y el clúster de museos creados alrededor del MoMA:

- **Museum of Modern Art** (54th Street)
- **American Folk Art Museum** (54th Street)
- **The Paley Center for Media** (Museum of Television and Radio, 52nd St.),

los cuales urbanística- y funcionalmente forman parte de esta aglomeración, aunque no pertenecen a la asociación Museum Mile, o en algunos casos no están en la avenida misma.

También de otro lado del parque esta concentración de museos la apoya y diversifica el complejo de 25 alas y pabellones interconectados del

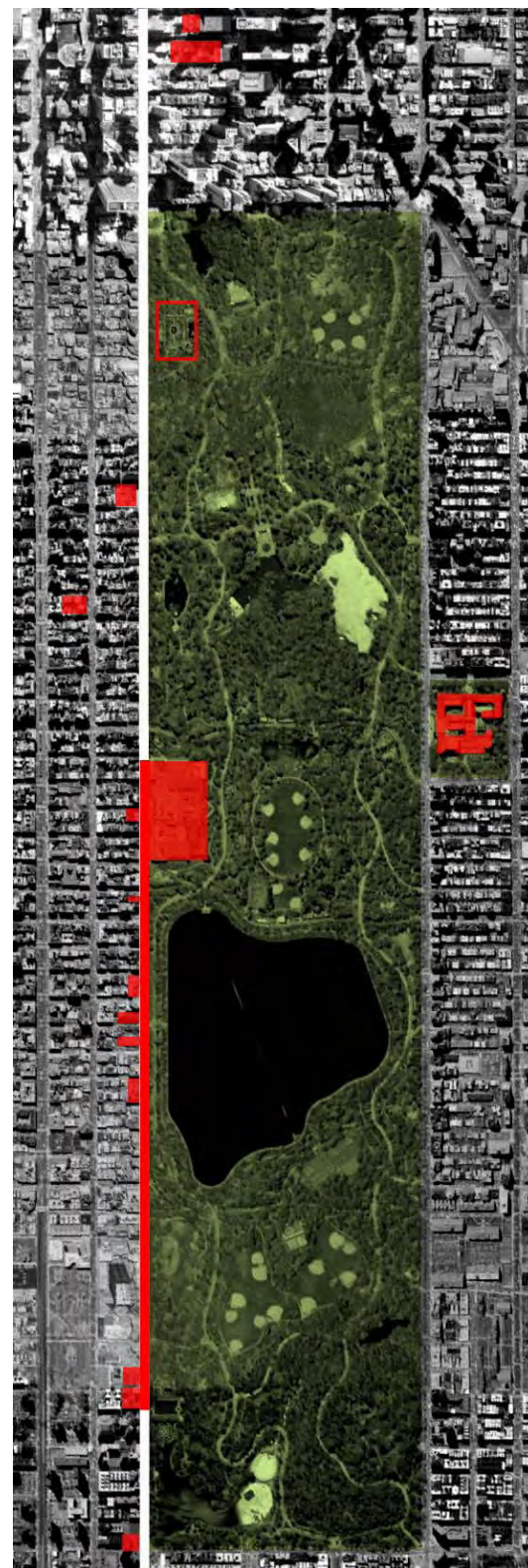
- **American Museum of Natural History** y su nuevo
- **Rose Center for Earth and Space**

compartiendo con el Met la historia y la relación con Central Park.

El **Rockefeller Center** entre la Quinta y la Séptima avenida (47th -51st St.) es la continuación lógica de esta avenida de museos, donde la industria cultural penetra y se mezcla con el reino de negocios.

⁵³² Vogel, Carol: "Inside Art - A Larger Format", *The New York Times*, November 12, 1999, section E, p. 36, New York edition. <http://www.nytimes.com/1999/11/12/arts/inside-art.html> (Consulta: 26/03/2008)

⁵³³ Según la directora del museo, Elsie McCabe, en Taylor, Kate: " 'Museum Mile' Expands", *The New York Sun*, February 9, 2007, Arts+ section, <http://www.nysun.com/arts/museum-mile-expands/48312/> (Consulta: 26/03/2008)



Riqueza, lujo y arte

En respuesta al crecimiento, la congestión y una extrema carencia de espacios abiertos, a mediados del siglo XIX se decide crear el **Central Park** en el corazón de Manhattan como un bosque urbano parecido al Bosque de Bolonia en París o Hyde Park en Londres. En este punto donde se establece el contacto más íntimo con la naturaleza en la ciudad, hasta el principio del siglo XX se forma el Millionaire's Row de las mansiones ricas y convierte la Quinta Avenida en un símbolo de la riqueza de Nueva York.

En paralelo con la construcción del parque se fundan y abren los primeros museos públicos de la ciudad, el Metropolitan Museum of Art, el Museum of Natural History y el Central Park Zoo, señalando el principio de la historia de museos a lo largo de sus márgenes. Durante el siglo XX se desarrolla en forma lineal una de las concentraciones más importantes de cultura del mundo, apreciada tanto por sus colecciones valiosas como por la arquitectura de las mansiones históricas y de los edificios modernos rompedores, como el Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright del año 1959. La Fila de millonarios se transforma en la Milla de museos en un círculo sociológico, económico y cultural que en esta avenida de Manhattan concentra los símbolos de riqueza, el lujo y el arte.⁵³⁴

Densidad cultural

El **Metropolitan Museum of Art** es uno de tres museos más grandes de la historia universal del arte, el **MoMA** del arte moderno, el **Guggenheim** es el más famoso, el **Whitney** organiza uno de los más importantes bienales de arte, **Frick** y **Neue Galerie** son unos de los más preciosos museos pequeños, **Cooper-Hewitt** el único museo nacional americano de diseño⁵³⁵, mientras las riquezas del **American Museum of Natural History**, de otro lado del parque, acentúan la importancia y múltiples facetas de este centro mundial de cultura.

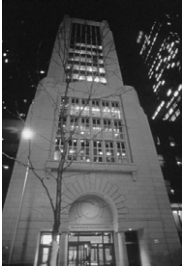
Dinámica

En un flujo continuo y en el pulso rápido de esta ciudad, los museos se abren, cierran, vienen y se van. Los que se quedan se transforman, amplían, renuevan o cambian de lugar. Los nuevos recuerdan como empezaron los viejos, introduciendo nuevos temas y atmosferas en la diversidad cultural. Tal dinámica de museos en apenas dos kilómetros dentro de una avenida ejemplifica el atractivo que en sí condensa la Milla de Museos: una avenida que es la esencia de la metrópolis paradigmática, un enorme parque central y una densidad de museos en su aglomeración espontánea que hibridan los modelos y tipos, compran y venden terrenos, edificios y derechos de aire como magnates inmobiliarios, se entretienen entre rascacielos de negocio y hoteles de lujo, ignoran su arquitectura o la convierten en la razón de su éxito. En la Milla de museos se revelan diferentes historias, de una ciudad, su vida, su arquitectura y sus museos, y las relaciones que entre sí establecen.



⁵³⁴ La Upper East Side (59th- 96th Street y Fifth Avenue-East River) contiene las viviendas, escuelas privadas y clubs sociales más exclusivos de la ciudad. Madison Avenue es alineada por las tiendas en moda, y la Fifth Avenue por los museos prestigiosos.

⁵³⁵ Times Topics: "Cooper-Hewitt National Design Museum", The New York Times, 2008, http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/organizations/c/cooperhewitt_national_design_museum/index.html?inline=nyt-org (Consulta: 25/03/2008)



1. Paley Center



2. Folk Museum



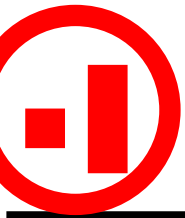
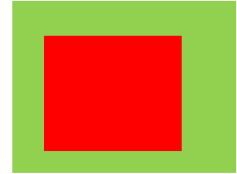
3. MoMA



4. Central Park Zoo



5. Museum of Natural History



A. Frick Collection



B. Whitney Museum



C. Goethe Institut New York



D. Neue Galerie New York



E. Solomon R. Guggenheim Museum



F. National Academy



6. Rose Center



7. Metropolitan Museum of Art



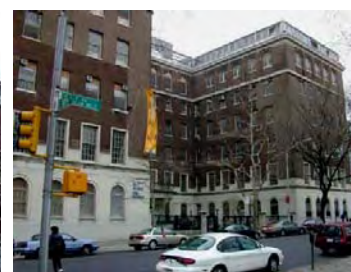
G. Jewish Museum



H. Cooper-Hewitt
National Design Museum



I. Museum of the City of New York



J. El Museo del Barrio



K. Museum of African Art



Doble condición urbana: museo-calle y museo-parque

La Milla de Museos básicamente es la margen sureste del Central Park, en la cual sus museos están en una ambigua relación urbana – con la calle y con el parque – manifestada en una gran variedad de formas.

La relación museo – parque se refleja en todos los beneficios de la presencia acogedora y relajante de Central Park: en las vistas desde los museos, en el gran espacio para descanso, contemplación y socialización entre visitas a los museos. En el contraste urbano entre lo lleno y lo vacío, entre lo rápido de la avenida y lo lento del museo y del parque, el Met y el Zoo crean una especie de filtro permeable.

En otro lado de la avenida, formando la fachada urbana de Central Park, los museos establecen una serie de relaciones con la calle.

Fachadas

En la calle el contacto entre cualquier edificio y el peatón no se desarrolla en las superficies de los espacios abiertos, sino en la verticalidad de las fachadas, principalmente en la zona de la planta baja, a través de sus aberturas, escala, materialización: La fachada es el medio que comunica su función, muestra el contenido, emite el mensaje y la ideología, llama la atención.

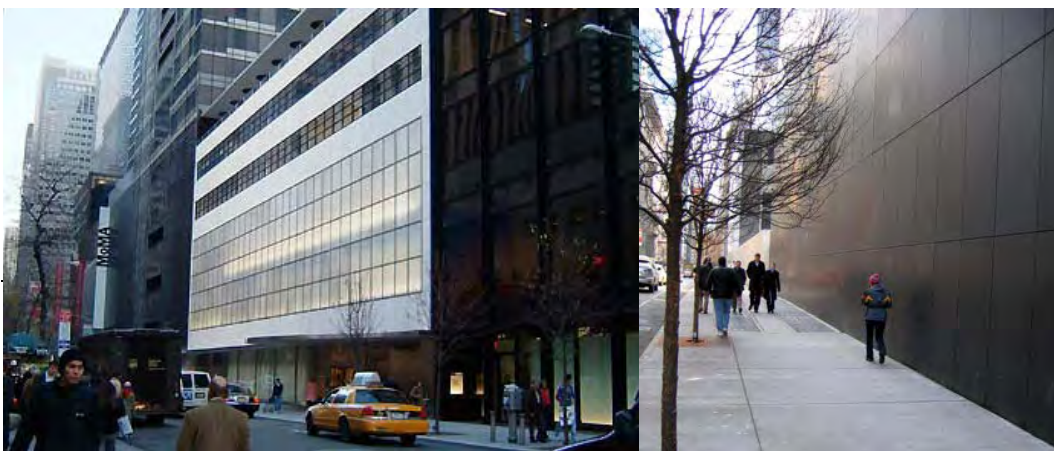
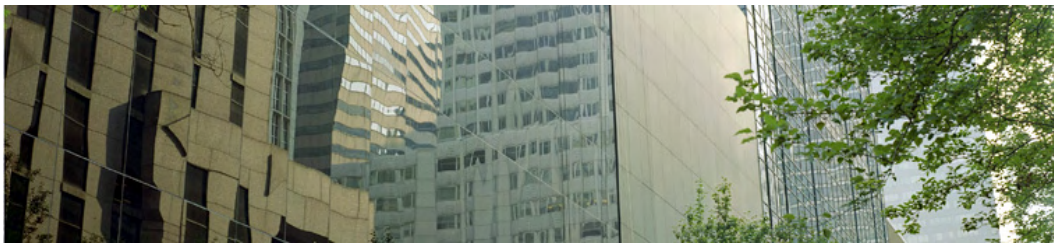
Los espacios expositivos requieren en la mayoría de los casos las paredes sin ventanas. El desafío para el arquitecto en diseño del exterior es superar este impedimento, particularmente difícil cuando la fachada esta apenas centímetros alejada de peatones en la acera.⁵³⁶

Entradas y foyeros

La Neue Galerie recrea el espíritu de la secesión vienesa en plena Nueva York ya a partir de su entrada y el logotipo en las placas artesanas con su nombre. La National Academy en el numero 1083 tiene una fachada estrecha y sus inauguraciones se desrman a la acera de la avenida invitando a descubrir la profundidad. La Carnegie Mansion llama con su cobertizo, en diferencia del MoMA que continúa su relación conflictiva con la ciudad en las fachadas minimalistas.

Alejamiento de la regulación, en un repertorio tradicional de escaleras, antejardines y porches:

Formación de las plazoletas de entrada y de las amplias escaleras de piedra (delante del Met), el lugar preferido para encuentros y *peoplewatching*.



⁵³⁶ Rybczynski, Witold: "Street Cred. Another way of looking at the new MoMA", *Slate Magazine*, 2005, March 30, Architecture: What we build, <http://www.slate.com/id/2115870/> (Consulta: 24/03/2008)



Jardines y patios anteriores

El Museo del Barrio busca su identidad y un público más amplio en el rediseño de su patio anterior y creación de un lobby transparente⁵³⁷. Esta transformación no resuelve su problema fundamental de carente espacio expositivo, pero su nueva presencia audaz “da al museo más flexibilidad en la programación de eventos y crea un lugar de acopio social más eficaz”, introduciendo el espacio de la Fifth Avenue en el museo y señalando claramente su lugar y contenido. La Frick Collection mantiene su entrada noble sumergida en el verde, igual que el Museum of New York City, creado según modelo de las mansiones coloniales.



Jardines interiores y de esculturas

El MoMA esconde de la ciudad su espacio más bello, el jardín de esculturas, detrás de una valla, mientras el Cooper-Hewitt mantiene un dialogo con la calle a través de sus rejas antiguas.

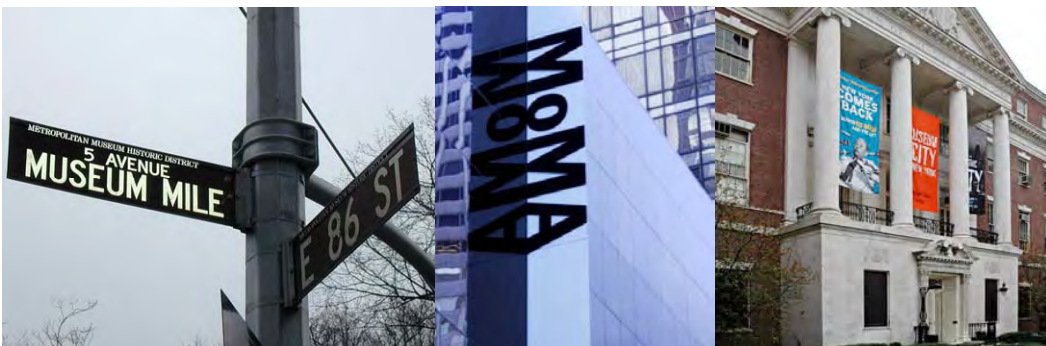


Escaparates/ Ventanales (o su ausencia)

La comunicación con la ciudad (o su falta) se consigue tanto con las tradicionales herramientas arquitectónicas como con nuevos medios artísticos y publicitarios:

Logos / Señales

Para captar la gente, los museos usan la lógica de las tiendas de lujo, y al revés, acercándose en la arquitectura.



Arte y diseño en la calle

Incluso en el contacto limitado a la fachada, los museos exhiben sobre ellas el arte, como el mejor medio de comunicación de sus programas y contenidos: La fachada de Cooper-Hewitt decorada para la llegada del verano: Design. Art. Now. La proyección sobre la fachada del Guggenheim.

Los museos intentan hacerse más presentes y menos austeros, aplicando tonos festivos y exponiendo las instalaciones artísticas, para atraer al público de diferentes generaciones e intereses. Al mismo tiempo, estas fachadas “virtuales” ponen su arquitectura en segundo plano y aprovechan el lugar y la exposición a los flujos importantes de la gente para propio marketing.



⁵³⁷ El proyecto de Gruzen Samton, premiado por su Excelencia en Diseño por la Art Commission of the City of New York.

Complejidad espacial y tipológica

Estas relaciones incluso en el espacio limitado de una calle resultan en una complejidad en el plan programático, público y espacial.

Programa / temas

La Milla de museos su atractivo enorme se debe a una gran concentración de los museos prevalentemente del arte. Las grandes colecciones enciclopédicas del Met, Guggenheim, Whitney y MoMA las complementan los eminentes pequeños museos y sus colecciones particulares dedicadas al arte o el diseño - americano, latinoamericano, judaico, austro-alemán, folclórico, académico.⁵³⁸ La National Academy Museum and School of Fine Arts, como enfatiza su nuevo nombre, se destaca entre ellos por su función dual que a la escuela da un carácter único y fortalece el museo.⁵³⁹

Los museos del contenido científico y natural, como el Zoo y el Museo de Historia Natural, se orientan al entorno del Central Park y ligan íntimamente a sus espacios ajardinados. Aunque no pertenecen al consorcio Museum Mile, pertenecen a este espacio cultural, ampliando la escala de temas de la avenida e introduciendo la componente cultural y pedagógica en la atmosfera de ocio en el parque.

Solamente el Museum of the City of New York sale de estos dos marcos, presentando la crónica de la ciudad en una multiplicidad de maneras.

Arquitectura

Los museos en la Milla de museos siguen las dos vías comunes en la elección de edificios, albergados en la mayor parte en los edificios significantes de nueva planta o en las bellas mansiones históricas, gracias a las donaciones filantrópicas. El Museo del Barrio es la única excepción, en el edificio masivo de un orfanato anterior compartido con diferentes organizaciones⁵⁴⁰, que se convierte en un centro cultural para Spanish Harlem mostrando la irrelevancia de la arquitectura ante “la belleza y la energía de la cultura latinoamericana”⁵⁴¹ y la importancia de su lugar en la 5ª Avenida.

Museos-continentes

El primario núcleo museístico de Nueva York lo formaron el Central Park Zoo y los “museos-continentes” neoclásicos del Metropolitan Museum of Art y del Museum of Natural History, que crecieron en grandes complejos por sí mismo, unidos por el Central Park. Junto a sus colecciones extraordinarias, esta omnipresencia del parque y la socialización y el *peoplewatching* en la escalera del Met se consideran por sus usuarios como su mayor calidad.

★★★★★ Love it!

Felt like typical New York, and the best part was that Central Park was right outside.

By A Yahoo! User⁵⁴²

⁵³⁸ Frick se destaca con una colección de muy alta calidad de pinturas de viejos maestros, Jewish Museum se dedica “al alcance y a la diversidad de 4.000 años de arte y de cultura judía”, National Academy Museum tiene una de las mayores colecciones públicas del arte Americano de sus miembros de los siglos XIX y XX, etc.

⁵³⁹ Ubicado en una mansión Beaux-Arts del fin-de-siecle, cambia el nombre en 1997, intentando en su plan de preservación y reorganización integrar mejor la escuela y el museo, y sus tres diferentes edificios – según su directora Dr. Blaugrund.

⁵⁴⁰ Desde el City Parks Department hasta una escuela con cientos de estudiantes.

En 2002 el Museo del barrio - que tiene solamente unos 700 m2 (7500 pies cuadrados) de espacio expositivo, menos que algunos apartamentos exclusivos de Nueva York - había esperado ampliarse al edificio del Museum of the City of New York una manzana al sur. El museo de la ciudad iba a moverse al Tweed Courthouse cerca del City Hall. Pero esa barajadura inmobiliaria se derrumbó cuando el alcalde Michael R. Bloomberg decidió utilizar el edificio Tweed para una escuela pública y el Departamento de la educación de la ciudad.

⁵⁴¹ The American Institute of Architects New York Chapter: “Gruzen Samton: El Museo del Barrio Expansion Breaks Ground”, *eOculus*, 20 Dec 2005, <http://www.aiany.org/eOCULUS/2005/2005-12-20.html> (Consulta: 25/03/2007)

⁵⁴² Random choice, Metropolitan Museum of Art, New York City, NY - Yahoo! Travel.htm



Central Park Zoo

Los museos de arte son los más visitados, los más simbólicos y los más convenientes para marketing, pero no son únicos. A pesar de la antigüedad que tiene como la primera institución museística en esta zona y a pesar de su dirección en la 5ª Avenida, el jardín zoológico de Central Park no está recogido en la Milla de Museos oficial ni en sus acciones. Esta visión limitada, repetida también en Madrid, empobrece el consorcio y muestra una miopía publicitaria. Sin embargo, el Zoo esta allí, repitiendo urbanísticamente la posición del Met y atrayendo casi un millón de visitantes al año con su brillo renovado.



Museos-mansiones

Con la oleada de donaciones, iniciativas privadas y aberturas de los 1930 en la Gran depresión, en esta avenida se cultivó una serie de llamados pequeños museos en las mansiones de la Millionaire's Row, las imitaciones de los palacios europeos en diferentes estilos históricos, desde la Frick Collection, ubicada en su propio hogar, la anterior residencia de Henry Clay Frick⁵⁴³, y el Jewish Museum, en la elegante mansión familiar de los Warburg en el estilo del castillo gótico francés, hasta la National Academy y la Morgan Library, en un ímpetu en el cual incluso el nuevo edificio del Museum of the New York City se construye según modelo de la mansión colonial.

Bendición mezclada: **Cooper-Hewitt National Design Museum** (91st Street)

La espléndida Beaux-Arts mansión con jardín, construida en 1901 para el magnate de acero Andrew Carnegie, en la cual está ubicado desde 1976 el Cooper-Hewitt National Design Museum, sintetiza la “bendición mezclada” de estas villas para los museos de la Milla. Además de la exquisita ubicación en la Quinta avenida frente a Central Park, este edificio tiene una elegancia atractiva del viejo mundo y la intimidad de un hogar familiar⁵⁴⁴, pero carece del espacio para la muestra o almacenaje de su colección permanente y, aún más, de los amplios espacios abiertos para grandes exposiciones,⁵⁴⁵ creando la imagen de un museo soñoliento enredado por su edificio adornado del fin-de-siecle.



A lo largo de años y varios proyectos de extensión, para mantener la ubicación y la mansión y resolver las necesidades espaciales del museo, se adquirieron las casas urbanas en East 90th Street⁵⁴⁶, donde se reubica(rá)n la biblioteca y la administración, y se creó la Agnes Bourne Bridge Gallery entre ellas y la mansión. Abandonando la idea ambiciosa de excavar tres plantas subterráneas que unirían bajo el jardín los edificios separados y proporcionarían espaciosas galerías contemporáneas para exponatos tan grandes como coches o veleros, el museo decide aprovechar al máximo el espacio disponible y liberar la mansión para las funciones públicas - la exposición y la educación - trasladando las obras almacenadas, laboratorios y centro de investigación fuera del complejo. El potencial de Arthur Ross Terrace and Garden se explota apenas para las exposiciones al aire libre, el café y D.J. Summer Sessions, como oportunidad para alcanzar un demográfico más ancho.⁵⁴⁷

Menos es más: **Neue Galerie New York** (86th Street)

La Neue Galerie, al revés, invierte las limitaciones en su ventaja. El primer museo abierto en Nueva York en el siglo XXI - para dedicarse al arte alemán y austríaco de principios del siglo XX⁵⁴⁸ - en una impecablemente renovada Beaux-Arts mansión en la Quinta avenida, con apenas 450 m2 de espacio expositivo⁵⁴⁹ - menos que muchas galerías de Chelsea - muestra que menos todavía puede ser más. En la “era inquietante de expansionismo y de espíritu emprendedor de museos”⁵⁵⁰ el principio “más es mejor” ha causado una extensión de muchos museos más allá de su arte y su misión - lo más prominente en el caso del vecino Guggenheim. El rigor y enfoque de la Neue Galerie en su estrecha articulación programática, sinergia del interior y de los exponatos y equilibrio entre las artes plásticas y decorativas captan en una espléndida aislación el espíritu del modernismo mitteleuropeisch confirmando que lo pequeño puede ser mejor para el visitante, para la obra del arte y para la cultura que ella representa. Pero, ante todo, los principios de la Neue Galerie son un recordatorio útil “de la manera de la cual comenzaron casi todos los museos de Nueva York fundados en la primer mitad del siglo XX, incluyendo el Guggenheim”⁵⁵¹, de los pequeños primeros pasos y grandes logros de las pasiones individuales.



⁵⁴³ industrialista de carbón y acero de Pittsburgh

⁵⁴⁴ Carnegie erige la casa de 64 habitaciones para “los que dependen de él” en el terreno de 32 parcelas como primer “príncipe mercante” en esta zona alejada, rocosa y pobre que se convertirá en una de las calles más elegantes del mundo, <http://ndm.si.edu/100/carnegie/location.htm>

⁵⁴⁵ Pogrebin, Robin: “Cooper-Hewitt Museum Chooses a More Modest Growth Design”, *The New York Times*, May 25, 2006, Arts section, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9507EED113EF936A15756C0A9609C8B63> (Consulta: 25/03/2007)

⁵⁴⁶ la McAlpin-Miller House en 9 92st Street, comprada por Sra. Carnegie para su hija Roswell Miller, y la McAlpin-Fox House en 11 91st Street

⁵⁴⁷ Laurie Olivieri, PR del Cooper-Hewitt, en Drake, Monica: “Summer Sessions”, *The New York Times*, August 3, 2007, Arts section: Spare Times <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DEFD91131F930A3575BC0A9619C8B63>, <http://www.nytimes.com/2007/08/03/arts/03wspare.html> (Consulta: 26/08/2009); el espacio se explota también comercialmente, para bodas y banquetes.

⁵⁴⁸ 1890 to 1940; en Vogel, Carol: “Inside Art. A New Museum for Modernism”, *The New York Times*, November 12, 1999, section E, p. 36, New York edition, <http://www.nytimes.com/1999/11/12/arts/inside-art.html> (Consulta: 26/03/2008)

⁵⁴⁹ i.e. 4.300 pies cuadrados y una ocupación máxima de 375 personas

⁵⁵⁰ Smith, Roberta: “Art Review: A Museum Finds Small Is Beautiful”, *The New York Times*, November 16, 2001, section E, p. 29, New York edition. <http://www.nytimes.com/2001/11/16/arts/art-review-a-museum-finds-small-is-beautiful.html> (Consulta: 24/03/2008)

⁵⁵¹ Ibid.

Museos-manifiestos

Con la fundación del MoMA y del Whitney y la construcción del Rockefeller Center en los mismos 1930, la misma Quinta avenida y la misma pasión por la modernidad, Nueva York se convierte en el nuevo centro de arte del mundo occidental. El museo adquiere su nuevo papel como instrumento de promoción del Estilo internacional y descubre nuevas direcciones del desarrollo, evolucionando en los 60 y los edificios del Guggenheim, Whitney y MoMA en un símbolo de la expansión de metrópoli y de la dominación de la arquitectura moderna.

La prueba reversa del poder de la arquitectura.⁵⁵² **MoMA**

En la esquina de la inevitable Quinta avenida con 57th Street, en 1929 se abre el **Museum of Modern Art (MoMA)** en la planta XII del Heckscher Building, como el primer museo dedicado exclusivamente al arte moderno. Su misión no fue limitada solamente a las artes plásticas - el museo tenía un impacto crucial también a la promoción de la arquitectura moderna en América incluso antes de la construcción de su edificio actual, comenzando con la gran muestra "Arquitectura moderna: Exposición internacional" organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932.

Puesto que la arquitectura es una de las artes en las cuales está interesado profundamente, su propio edificio tuvo que servir como evidencia pública de sus objetivos e ideales. Así, el diseño... se convirtió, en toda la verdad, en una parte de la colección del museo - la única parte permanentemente e indefinidamente en la exhibición.⁵⁵³

En diferencia de los museos de la Milla que mantienen el diálogo con el parque, el MoMA, con el cual este clúster en realidad se termina, tuvo siempre una problemática relación con la ciudad en su ubicación permanente entre dos calles en lugar de la avenida. Su sede, erigida en 1939 por Philip Goodwin y Edward Durell Stone, fue un manifiesto de la estética del Estilo internacional, pero no de su urbanismo. Este edificio al menos tenía un gran foyer en vidrio para comunicar con la ciudad, pero las extensiones sucesivas, cada una con sus meritos - en la creación de uno de los lugares más bellos y contemplativos de arte como el Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden de Philip Johnson en 1953 o de la base económica para su crecimiento como la Museum Tower de Cesar Pelli en 1984 - contribuyeron a cada vez mayor separación entre el arte y la ciudad.

Es irónico que el MoMA tiene un poder tan impresionante sobre la imaginación colectiva de Manhattan, y a la vez una relación tan tímida con la ciudad real, evitando un compromiso más agresivo con la condición urbana contemporánea (cuyas propias mutaciones han impulsados tantos de los artefactos contenidos con seguridad dentro de sus paredes). Su localización en el corazón de la gran metrópoli del siglo XX es grotescamente sub-explotada.⁵⁵⁴

Hace cuarenta años MoMA era un espacio íntimo, en proporción con las obras de arte de su tiempo. La Segunda guerra mundial movió muchos límites en la creación artística, incluyendo los dimensionales, y en el número de visitantes, y la intimidad se convirtió en la claustrofobia. La última ampliación y reorganización en ocasión de los 75 años del MoMA dio la mayor oportunidad desde la fundación de redefinir el museo mismo - su comprensión del arte moderno y su articulación en la forma construida.⁵⁵⁵

La propiedad casi completa de una gran manzana de Manhattan implica responsabilidades urbanas más grandes. El jardín de esculturas ofrecía oasis en el MoMA modesto, temprano; mantenerlo no es suficiente.⁵⁵⁶

La mayoría de las propuestas en el charrette se centraba en el establecimiento de un mejor contacto con la ciudad, indicando al jardín de esculturas como posible respuesta. Aunque el "complejo entero se integra mejor en la ciudad con nuevos boquetes visuales y con las entradas en las calles 53 y 54"⁵⁵⁷, esto es quizás el aspecto más conflictivo del proyecto realizado por Joshio Taniguchi. No llega a crear "un oasis público, una "isla" de la cultura en el centro de la Metrópoli"⁵⁵⁸ que proponía OMA, ni consigue "abrir el Museo a la vida del barrio", atrayendo al paseante "por el espacio abierto del jardín", como proponía Dominique Perrault⁵⁵⁹. Lo que Taniguchi indudablemente logra, en la tradición en la cual el MoMA siempre "ha utilizado arquitectura como instrumento de autoexpresión y de la regeneración", es expresar su renovada dedicación a lo nuevo en el arte, traduciendo refinadamente la estética y las ideas de la moderna ortodoxa en la arquitectura contemporánea que se "funda en el cityscape y forma, con sus tesoros, una catedral invisible".⁵⁶⁰

⁵⁵² Koolhaas, Rem, Dan Wood et al./OMA: "M(oMA) Charette Book", Rotterdam/New York, (1997) 1999, unpublished, p. 52

⁵⁵³ Talbot Hamlin, review in *Pencil Points*, 1939, citado en: Koolhaas/OMA: "M(oMA) Charette Book", (1997) 1999, p. 29

⁵⁵⁴ Koolhaas/OMA: "M(oMA) Charette Book", (1997) 1999, p. 95

⁵⁵⁵ MoMA: "Charrette Program", 1997, citado en: Koolhaas/OMA: "M(oMA) Charette Book", (1997) 1999, p. 24

⁵⁵⁶ Koolhaas/OMA: "M(oMA) Charette Book", (1997) 1999, p. 134

⁵⁵⁷ Glynn, Simon: Museum of Modern Art, Galinsky, 2005, <http://www.galinsky.com/buildings/moma/index.htm> (Consulta: 24/03/2008)

⁵⁵⁸ Koolhaas/OMA: "M(oMA) Charette Book", (1997) 1999, p. 134

⁵⁵⁹ MoMA: "Dominique Perrault: Architect's Statement", *Toward the New MoMA: Building Project / Charette*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, <http://www.moma.org/expansion/charette/perrault.html> (Consulta: 23/07/2007, 26/08/2009 removido)

⁵⁶⁰ Updike, John: "Invisible Cathedral. A walk through the new Modern". *The New Yorker*, November 15, 2004, http://www.newyorker.com/archive/2004/11/15/041115crat_atlarge?currentPage=all (Consulta: 24/03/2008)



Para dar vida a la fachada, Taniguchi la trata con varios tipos de vidrio: transparente, sinterizado o translúcido, pero la vista de la calle la ocultan las cortinas o la superficie lechosa u opaca. Su arquitectura minimalista tiene el máximo impacto a lo largo de la Calle 54, donde está la mayor parte de la nueva construcción. Las paredes ciegas de cinco plantas, revestidas en negros paneles modulares, cortan la acera "con la finalidad de una guillotina" y una brutal ausencia de escala. La entrada del foyer, que pudo haber sido una oportunidad para humanizar esta composición implacable, es una ranura utilitaria, la imagen del espejo de la siguiente puerta de descarga de camiones.

Como antes, el jardín de esculturas de Philip Johnson está separado de la calle por una pared. Hay dos lugares donde las acristaladas puertas de seguridad permiten al transeúnte de ver algo, pero el efecto de 60 metros ininterrumpidos de aluminio corrugado es extremadamente desagradable, como una temporal valla publicitaria utilizada en una obra, pero sin carteles y afiches.

Según Rybczynski: "Street Cred", 2005

Solomon R. Guggenheim Museum (89th Street)

En 1959 se abre uno de los museos más famosos de Nueva York, el Solomon R. Guggenheim Museum, en su icónico edificio rampado de Frank Lloyd Wright, conocido tanto por su arquitectura como por las obras maestras del arte moderno y contemporáneo. Criticado por ignorar el contexto urbano y la función expositiva del museo, Wright repite el deseo de singularidad de las mansiones anteriores y elige esta ubicación por la misma razón, la proximidad de la naturaleza en la ciudad "sobreconstruida, sobrepoblada y sin méritos arquitectónicos".⁵⁶¹ En diferencia de las mansiones y museos antiguos, rompe con las reglas de estilos establecidos y abandona la rigidez y rectilinearidad de la moderna creando un edificio que es a la vez escultura y arquitectura, en acuerdo con la nueva monumentalidad en el "corazón de la ciudad".

En la precisamente definida matriz urbana de Manhattan, Guggenheim respeta las regulaciones horizontales que definen frentes de las calles, unificando con la cornisa del entresuelo diferentes cuerpos del edificio. En la zona de planta baja se aleja de la avenida y libera espacio ampliando la acera para recibir a los visitantes y a los curiosos, mientras que a través de su volumetría se convierte en uno de los símbolos de Nueva York.

A la obra maestra de la moderna tardía se añade en 1992 la controvertida torre rectangular de Gwathmey Siegel and Associates Architects, repitiendo en su discreta apariencia las formas cúbicas de los rascacielos alrededor y proporcionando espacios expositivos más convencionales. En 2001, la adición del Sackler Center for Arts Education con el Peter B. Lewis Theater, completa el museo-clúster de Wright, cuyo edificio original se reforma en 2007-2008.⁵⁶²

Whitney Museum of American Art (75th St. x Madison Ave.)

El Whitney Museum of American Art⁵⁶³ tiene una de las mejores colecciones del mundo de arte americano del siglo XX y una extraordinaria selección de arquitectos entre sus proyectistas: a Breuer, Gluckman, Koolhaas y Piano⁵⁶⁴. Por ahora, solamente el edificio de Marcel Breuer está construido - en 1966 en la Madison Avenue, a una manzana de la Milla de museos, donde se traslada el museo en su migración hacia el Norte desde una de sus casas temporales de otro lado de la Quinta avenida, en la calle 54, liberando espacio para la futura extensión del MoMA. Igual que Wright en el Guggenheim, Breuer decide distinguir la institución de su contexto; igual que Wright, Breuer elige la invertida forma zigurática que simboliza el crecimiento de la metrópoli; igual que Wright, Breuer es profundamente moderno y atemporal al mismo tiempo.

Separándose sutilmente de sus vecinos residenciales, Breuer con su escultural forma escalonada logra aprovechar el espacio modesto para las galerías flexibles en las plantas superiores creando a la vez la piazzetta de entrada que aspira a los visitantes y la vida urbana en el museo. Considerado como sobrio, pesado e incluso brutal a la hora de su inauguración, impregnada con el optimismo futurista de la Exposición mundial neoyorquina de 1964, el edificio de Breuer ahora se aprecia como atrevido, fuerte e innovador, reconoce como uno de los edificios más notables de Nueva York apartado de las tendencias pasajeras e identifica con el acercamiento del Whitney Museum al arte.

Manhattan Manifest: Rockefeller Centre

Los rascacielos del **Rockefeller Centre** construidos en los 1930 como un complejo pionero de mezclado uso comercial, cultural y público donde se instalaron los iconos de la industria cultural americana, Radio City Music Hall, estudios NBC, RCA, RKO Pictures y Time Magazine (e incluso el MoMA 1937-1939), anuncia un modelo de aglomeración vertical al cual repetirá el vecino Lincoln Center⁵⁶⁵ en los 60 y los museos aceptarán de la forma más habitual apenas a finales del siglo XX. Ubicado en el centro de Manhattan, entre la Quinta y la Séptima avenida (47th -51st St.), **Rockefeller Center** marca el punto donde la Museum Mile encuentra el City.



⁵⁶¹ Frank Lloyd Wright

⁵⁶² Vogel, Carol. "Guggenheim Reviving Its Main Asset: Itself." *New York Times*. June 10, 2004, Arts section, <http://www.nytimes.com/2004/06/10/arts/design/10GUGG.html>; Pogrebin, Robin; "The Restorers' Art of the Invisible: Meet the New Guggenheim, Same as the Old Guggenheim (but Better)," *New York Times*. September 10, 2007, Art & Design, <http://www.nytimes.com/2007/09/10/arts/design/10gugg.html>; Park, Haeyoun: "Face-lift for an Aging Museum," *New York Times*, April 16, 2007, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9900E2DA113FF934A25757C0A9619C8B63> (Consultas: 26/08/2009)

⁵⁶³ fundado por Gertrude Vanderbilt Whitney en 1931

⁵⁶⁴ Plan for the Whitney Expansion, 2002

⁵⁶⁵ Lincoln Center for the Performing Arts is a 16.3-acre (61,000 m²) complex of buildings in New York City which serves as home for 12 arts organizations: Chamber Music Society of Lincoln Center, Film Society of Lincoln Center, Jazz at Lincoln Center, Juilliard School, Lincoln Center Theater, Metropolitan Opera, New York City Ballet, New York City Opera, New York Philharmonic, New York Public Library for the Performing Arts, School of American Ballet, and Lincoln Center for the Performing Arts, Inc.

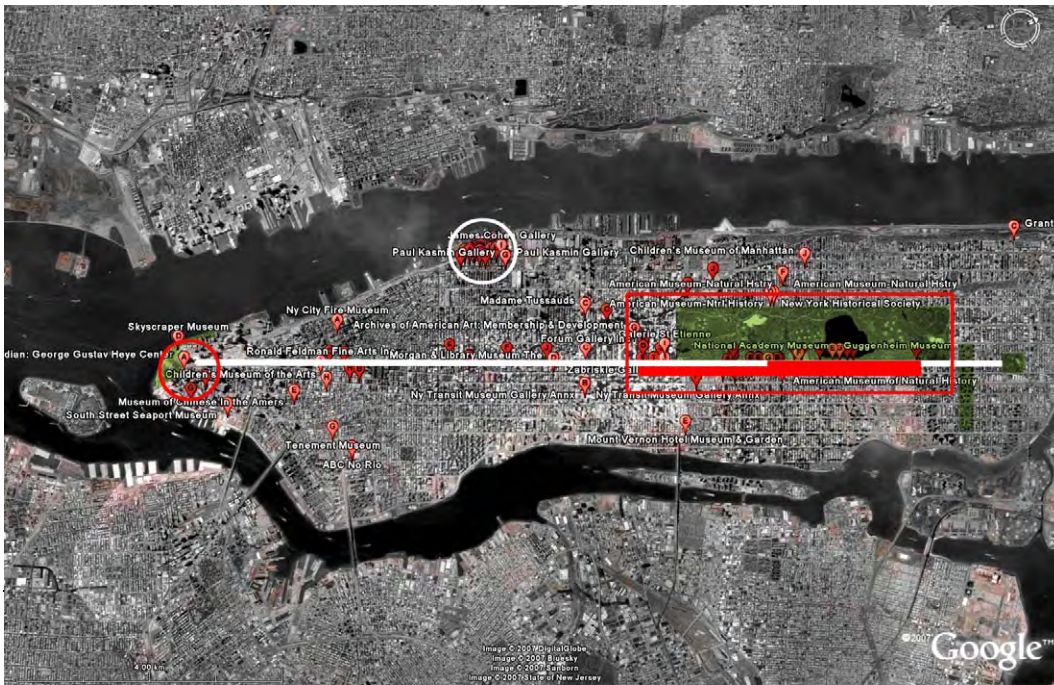
Urbanismo

A la par con la aglomeración de museos, tanto de nueva planta como en las mansiones anteriores, crecen sus colecciones y funciones aumentando las necesidades espaciales y causando en las sucesivas ampliaciones y adaptaciones la formación de organismos complejos de los museos-manzana, como Frick y MoMA en la matriz racional de Manhattan, y de los universos museísticos del Metropolitan Museum of Art y del American Museum of Natural History, en el entorno de los parques. Así unidos por la extensión del Central Park, el cual, sin embargo, no llega a ser un parque de museos, y el flujo de la Quinta Avenida, proporcionan un recorrido museístico en el cual físicamente se reconocen diferentes tipologías de los clústeres definidos:

- El **clúster lineal** de la Milla de museos - la "Avenida de museos" con los museos de todos tamaños y tipos urbanísticos,
- Los nudos como sub-clústeres: **museos-manzanas** del Met, Frick, MoMA.

Circuito urbano: Capital of the Twentieth Century

Atravesando diferentes distritos de Manhattan, la 5ª avenida cambia su carácter mostrando una sección de Nueva York como la metrópoli moderna quintesencial: los museos más famosos, las universidades más prestigiosas, las tiendas más caras⁵⁶⁶ y los rascacielos más icónicos⁵⁶⁷, para llegar como West Broadway al extremo sur de la isla de Manhattan, donde corta el Ground Zero y termina en Batesea Park⁵⁶⁸.



¿La centralización o la red?

La decisión de Whitney de abandonar sus esfuerzos de dos décadas para ampliar el edificio de Breuer y abrir su satélite en el Meatpacking District entre las galerías y estudios de Chelsea, en el mismo lugar donde se planeaba un nuevo Guggenheim – y del mismo modo del cual el MoMA abre el MoMA QNS -, formará con Dia Center for the Arts (día Chelsea) un pequeño pero fuerte punto del arte institucional dentro del mayor centro comercial del arte. ¿Un nuevo clúster?

Clústeres de galerías:

Centros comerciales de arte

"El contemporáneo mundo del arte es, en estos tiempos, internacional. El nuevo MoMA todavía será solamente otra parada del tren de cultura, no obstante bastante espectacular. De la misma forma, West Chelsea es apenas la manifestación más reciente del mercado cultural. Hace quince años lo fue SoHo, hace cincuenta años 57th Street, hace ochenta la Rive Gauche en París.

De hecho, una diferencia principal entre hoy y esos tiempos anteriores es el hecho de que, mientras que los galeristas en West Chelsea pueden representar la mayor concentración de galerías contemporáneas, hay muchos otros grandes, viables centros de galerías contemporáneas alrededor del mundo, por ejemplo en Los Ángeles, Chicago, Londres, Colonia y Berlín. Por otra parte, el problema supuesto de "la más última tendencia" o, puesto de otra manera, el problema de la igualdad no es, yo pensaría, sobre la geografía tanto como está sobre la falta de colectores idiosincrásicos y la fuerza de las leyes del mercado. Afortunadamente, pienso que todos convendremos, parece que mucha arte buena siempre encuentra una manera de ser vista."

Deven Golden, en Cohen, David: "The New MoMA: a roundtable moderated by Aaron Yassin with Rocio Aranda-Alvarado, Deven Golden, Susan Jennings and Christian Viveros-Faune", *artcritical*, November 2004, <http://artcritical.com/yassin/moma.htm> (Consulta: 26/08/2009)

⁵⁶⁶ "a shopping street beside which the vaunted glories of London's Bond Street and Paris's Rue de la Paix seem dim", Maurice, Arthur Bartlett: *Fifth Avenue. The Leisure Class in America*, (New York: Dodd, Mead, 1918) New York: BiblioBazaar, LLC, 2007, p. 170
⁵⁶⁷ "Fifth Avenue From 59th Street to 42nd Street Fifth Avenue boasts numerous flagship stores of national chains. Perpetually mobbed with shoppers and tourists, Fifth Avenue is a virtual standstill during the Christmas shopping season, when Bergdorf Goodman, Saks, Cartier, Tiffany's, and Lord and Taylor put out their holiday displays." Wikitravel: "New York City/Manhattan", http://wikitravel.org/en/New_York_City/Manhattan (Consulta: 27/08/2009)

⁵⁶⁸ Flatiron Building, Rockefeller Center 1932-40, 1947-73; Trump Tower 1983
⁵⁶⁹ donde National Museum of the American Indian, Museum of Jewish Heritage etc. quizás formarán un parque de museos.

