

EL CONCEPTO DE TRANSPARENCIA EN LA ARQUITECTURA MUSEAL ESPAÑOLA

Kumar Kishinchand López
Universidad de La Laguna
kumarkislo@gmail.com

El concepto de transparencia en la arquitectura museal española (Resumen)

El museo se construye desde su instauración sobre la utopía de la reunión de todos los productos del conocimiento humano. Esta noción queda introducida en el debate generado por la Revolución Francesa. Es aquí donde el museo se sitúa en el centro de las discusiones arquitectónicas generando a su vez las poéticas que guiarán hacia la concepción icónica de estos equipamientos en época contemporánea y actual. Del mismo modo, la titularidad pública que los museos obtienen a partir de este proceso revolucionario sienta el precedente de la gestión de los mismos, que hoy, y con el foco trasladado a España, revela defectos de transparencia, tanto en el diálogo arquitectónico como en el económico e institucional.

Palabras clave: museo, transparencia, España, arquitectura, institución.

Regarding transparency in Spanish museums architecture (Abstract)

Since the very founding of museums, these have been built around the utopia of collecting all human knowledge. This concept has its start in the discussions generated by French Revolution where museums architecture had a main role. This debate will eventually generate the iconic cultural-conceived buildings that architects are projecting nowadays. Likewise, the museums public ownership obtained due to these revolutionary processes established a management model that today, in terms of Spanish museology, is revealing transparency mistakes, both in contemporary architecture dialogs and in institutional and economical approaches.

Keywords: museum, transparency, Spain, architecture, institution.

El concepto de museo se ha ido desarrollando a lo largo de diversas fases históricas, cristalizando en la concepción pública y generalizadora que se genera durante la Revolución Francesa. Es en este momento cuando se dirime la creación de un ente educador y generalizador del conocimiento humano al trasladarse los fondos de colecciones reales al servicio del pueblo.

El afán enciclopédico y aglutinador de los intelectuales de este tiempo no solo tiene reflejo en un modelo cognoscitivo. A nivel artístico son varios los creadores que se preocupan por la creación de una tipología arquitectónica válida que ejerza como adecuado contenedor de obras de arte. Del mismo modo, comienza a tomar un interés relevante la concepción de museo como una construcción exenta que identifique a los núcleos urbanos en los que se inserta. En el territorio francés donde se asienta esta nueva cultura educativa, el museo se convierte en un elemento central del debate arquitectónico en el que se revisan varios de los tipos tradicionales de almacenamiento y exposición privada de piezas. Ello insertará al museo en el centro de todo debate arquitectónico posterior hasta nuestros días, proponiendo en arquitectura contemporánea la creación de iconos culturales para las ciudades como resultado del encargo de grandes proyectos a los grandes estudios tanto históricos como actuales.

Del mismo modo, la utopía de la acumulación integral del conocimiento humano en un edificio propugnado desde la Revolución lleva necesariamente aparejada una excelencia en la gestión de estos centros, que deberían haberse mantenido como instituciones transparentes a la ciudadanía con objeto de perpetuar la voluntad de establecer un canon educativo. Sin embargo, ello no ha tenido la continuidad deseada, el devenir de la economía y la cultura mundiales ha generado diversas deficiencias en la gestión y procesos de decisión de los museos, así como un gran número de dificultades en tanto diálogo con lo circundante, tanto físico -referido al territorio-, como humano.

El deseo de someter a una revisión crítica el caso español se debe a la significación que la Constitución otorgó a la cultura como representativa de la existencia de un régimen democrático basado en los derechos de tercera generación. El reconocimiento de los territorios y sus regímenes autonómicos quedaba asociado a territorio virtual compartido a través de la cultura.

Por otra parte, el sector español de los museos se encuentra en un momento de crisis de transparencia. Por un lado, los centros no explicitan debidamente todos los procesos administrativos que los construyen como adalides del conocimiento, generando extrañezas y corrupciones; y por otro, los edificios de nueva creación persiguen una iconicidad fácil y propia de una cultura del espectáculo.

El museo como utopía

Para entender la evolución histórica del modelo cognoscitivo que persigue el museo debemos remitirnos al texto fundamental de Tomás Moro donde describe a la isla de Utopía. Esta constaba de cincuenta y cuatro ciudades-estado, de entre las cuales destaca como principal Amaurotum, la capital fundada por el propio Utopos. Tomás Moro al hacer una breve semblanza cultural de todos estos territorios los unifica bajo un mismo lenguaje, tradiciones, costumbres y leyes¹. Esta paradoja de la unificación se manifiesta ya como una señal de identidad pública y tiene su reflejo en la arquitectura doméstica, concibiendo con las viviendas en una larga cinta, contando cada morada con un jardín trasero y puertas de fácil apertura. El concepto de propiedad privada no existe en Utopía. Todas estas construcciones son intercambiables. Los ciudadanos van variando su residencia entre el campo y la ciudad en un flujo equitativo que combina el trabajo de la tierra y los lujos de la plácida gran ciudad.

¹ More, 1964. Book II, p.59-66.

Moro hace reflejar en su modelo de ciudad ideal un modelo cognoscitivo imparcial e idéntico. Esta voluntad de hacer acopio de todas las virtudes humanas en el territorio es la generalidad que contiene el concepto específico de *museo*.

El inicio de la idea de espacio expositivo parte de los exvotos depositados en la Acrópolis de Atenas. Esto permitió la creación de un espacio en el que almacenar obra pictórica. En este primer instante ello era concebido como un depósito, un lugar sagrado y de respeto cultural. Con el devenir de la sociedad occidental se va implementando, especialmente en el Renacimiento, el concepto de coleccionismo individual destacándose en la clase noble que pretendía no solo ensalzar sus habilidades guerreras sino también apoyar su papel de mecenas e intelectual. Es aquí donde el pensamiento humano comienza a preguntarse por las excelencias de su propia mente, todavía apoyada por la mano divina.

Mucha de esta nueva voluntad se expresa en *El retrato de Federico de Montefeltro y su hijo Guidobaldo* (1474) ejecutado por el pintor español Pedro de Berruguete que no solo dignifica la figura del duque de Urbino y sitúa a su primogénito como el heredero de todas las dignidades, sino que coloca a la figura del duque como un intelectual de su tiempo. Colocado en el perfil en el que no pudiera apreciarse la pérdida de uno de sus ojos, el duque presume de habilidades de lectura merced a un grueso volumen situado sobre un atril. Simultáneamente, sus atributos de guerrero se hacen patentes en el yelmo que reposa en el suelo y en parte de su armadura, apreciable en la pierna izquierda extendida.

La figura del de Urbino también entronca con los próceres de otra de las grandes repúblicas italianas. La familia Médici es conocida unánimemente por su labor de mecenazgo y por la construcción de la *Galleria degli Uffizi* (1560-1581), una de las primeras fábricas en el mundo concebidas únicamente para la exposición de obras de arte, remitiendo a una tipología de deambulatorio en forma galería que se desarrollará en su mayor grado de excelencia en la galería de Francisco I del Castillo de Fointaineblau² (1528), combinando las logias abiertas italianas, con los largos pasillos que servían a los nobles como elementos de conexión entre las alas de sus palacios así como de lugares de ejercicio y paseo en los momentos del año de climatología adversa.

Esta acumulación de piezas de arte va desarrollándose con el avance de los tiempos trasladando el foco temporalmente a la corona británica. Lord Elgin logra apropiarse de las metopas de la Acrópolis y John Soane inaugura en su propia casa y fruto de sus viajes, un gabinete de curiosidades en el que el arquitecto comienza a preocuparse por la iluminación de las piezas destinada a su contemplación, modificando el espacio a tal efecto.

A pesar de la apertura de las colecciones del British Museum a un público restringido, el auténtico fin de las colecciones privadas se fecha el 10 de agosto de 1793. El museo, inaugurado por los postulados de la Revolución Francesa se concibe como un “espacio público, abierto a todos, didáctico”³, se pretende mostrar un orden reconocible para el pueblo, ensalzando determinados valores cívicos o nacionales. Con la inscripción de este primer centro en el Palacio del Louvre se inserta una nueva poética arquitectónica museística más allá del templo y la galería. Comienzan las preocupaciones porque el museo sea un edificio exento con relevada importancia en la ciudad y se retoma la utopía de la unificación del conocimiento anunciada en Moro.

² Muñoz Cosme, 2007.p.44

³ Ibid. p.111

Con la forja de este nuevo espíritu surgen dentro de la arquitectura francesa determinados creadores que se impregnan de este deseo utópico de producir un canon general y único. Influenciados por las teorías del abate Laugier, que defendía la naturalidad intrínseca de la arquitectura, se fueron desarrollando los postulados teóricos que posibilitaron la aparición de la arquitectura parlante de la cual Etienne-Louis Boullée fue uno de sus máximos representantes. Ya miembro destacado de la Academia de las Artes Francesa, continuó su labor en el recién creado Institute Français revolucionario.

Boullée ya había comenzado el debate de la concepción de los equipamientos culturales con la creación de una Biblioteca para el Rey, de orden gigante y con un amplio espacio central de conversación y debate, así como una intrincada cubierta acasetonada rematada por un lucernario de proporciones titánicas. Sus preocupaciones entroncaron directamente con el museo de arte con el proyecto del *Museo destinado a contener las estatuas de los grandes hombres*. Boullée introduce la idea de cuatro pórticos de entrada y la ejecución de un templo central, estableciendo un paralelismo con el origen del museo como espacio cultural y con la idea del recorrido de la galería tradicional⁴, apoyado por la amplitud de los espacios proyectados.

La adscripción pública de los museos de arte generada a partir de este momento, traslada la gestión de las colecciones desde la clase noble, utilizada para su propio beneficio y lucimiento ante sus invitados, a la nación. Esta nueva creación de los denominados Templos del Conocimiento⁵ y la ejemplificación de determinados “valores cívicos o nacionales”⁶ sientan el precedente de la necesidad de una gestión adecuada y excelente de los centros, que los hagan dignos de tal responsabilidad.

La arquitectura museal del espectáculo. Transparencia y opacidad.

La arquitectura en sí misma adquirió tras este período histórico el papel de una actividad cualificada justificada en razón de su función social. Este reconocimiento vinculado al funcionamiento de las sociedades contemporáneas ha supuesto una constante en la identificación de las metrópolis. Sin embargo, al remitirnos a la época actual este se revela como paradójico y se concreta en los casos de diversos museos y centros de arte contemporáneo.

Como requisito inicial, se debe hacer una relación preliminar de estos espacios expositivos con la arquitectura contemporánea del s.XX. Esta comienza con las propuestas de Le Corbusier para el *Mundaneum* de Ginebra (1929) que darán lugar a una de sus piezas más célebres: el *Museo de Crecimiento Ilimitado* que, en esencia persigue la creación de módulos flexibles que faciliten cualquier tipo de programa expositivo. Esto fue llevado hasta el límite en la *Neue Nationalgalerie* (1961-68) de Mies van der Rohe, donde la planta libre no impone ninguna norma y facilita cualquier proposición, pero cuyo exceso de luz natural provocó que los comisarios tendieran a la realización de muestras en la planta baja semienterrada, inicialmente concebida como espacio de almacenamiento del edificio.

A medio camino de estas dos piezas, se encontraría el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York de Frank Lloyd Wright (1959), donde el recorrido es dictaminado por el

⁴ Kaufmann, 1980. p.103

⁵ Muñoz Cosme, 2007. p.109

⁶ Ibid.p.111

arquitecto: una espiral descendente al modo del centro citado de Le Corbusier, en este caso sobre una base circular, que obliga a una nueva experiencia contemplativa y que se combina con iluminación natural procedente de la gran cubierta circular.

Tras la muerte del Movimiento Moderno en arquitectura y de sus maestros, de los que solo sobrevivió el camaleónico Phillip Johnson, la disciplina sufre un fuerte cuestionamiento que la escinde en tardo y postmodernismo. Sus motivaciones son varias, desde el referencialismo y el contextualismo, hasta un diálogo extremo con el cliente o la propia desaparición de la figura del arquitecto. Lo cierto es que la actualidad arquitectónica es heredera de estos debates y muchos de sus creadores ejecutan nuestros paisajes urbanos en base a estos cuestionamientos.

El arquitecto ha superado hoy muchas de las trabas de la imagen arquitectónica para ganar una libertad absoluta motivada por el avance monstruoso de la tecnología de construcción. Los proyectos presentados se conciben como imágenes poéticas para las ciudades, que las demandan con ahínco. Estos colman todas las expectativas de un estudio de arquitectura que parece instalarse ahora en el terreno siempre pantanoso de la *Gesamtkunstwerk*, no tanto por la práctica ya extendida de que los propios arquitectos como diseñadores de los objetos interiores de sus grandes obras sino, porque la disciplina avanza hasta quedar estructurada como constructora de la identidad urbana.

La importancia de la construcción de equipamientos culturales, tanto icónica como socialmente, se añade a la arquitectura hecha para grandes eventos deportivos, para la construcción de nuevas sedes de instituciones oficiales y a las enormes terminales de transporte. Todo ello supone hoy un filón para los estudios como elementos potenciadores de su producción. No obstante, el tipo de construcción que nos ocupa tiene una doble significación en tanto contenedor de piezas, ya sea efímeras o permanentes, representativas del tiempo y de la cultura del lugar que habitan.

Sirven para ilustrar el desarrollo de las poéticas arquitectónicas actuales en materia de museos y centros de arte los paradigmas del Centro Georges Pompidou de París, ejecutado por Richards Rogers y Renzo Piano y la Ópera de Sidney de Jørn Utzon.

En el primer caso, la obra fue ejecutada entre 1971 y 1977 y se configura como el inicio de una segunda estética de la máquina⁷ en la arquitectura del siglo XX. Del mismo modo, enlaza con una interpretación biológica que sitúa todo el entramado de tuberías de servicios y diferenciaciones de usos en colores como las venas y las arterias del cuerpo humano⁸. Este entramado oculta a su vez el muro acristalado, la auténtica fachada que otorga tanto al visitante como al espectador la posibilidad de observar e ignorar ser observados.

La plaza construida en el Pompidou para dignificar la construcción supone también el comienzo de la apertura de las denominadas *ágoras* modernas que posibilitan el encuentro y el diálogo entre los transeúntes. La obra comienza así a expandir su terreno y no solo a remitirse al hecho de la visita sino a que sea posible acudir al lugar ignorando la función del edificio que la preside, tomándolo como un objeto de contemplación, o que el espacio se signifique como un lugar de discusión.

⁷ Jencks, 1982. p.60

⁸ Jencks, 1983. p.380.

Por su parte, la Ópera de Sidney (1959-1973), contradice de modo directo todos los postulados del funcionalismo expresivo⁹ aprehendidos hasta el momento. El conjunto no expresa la totalidad de los usos para los que fue concebido en ninguna de las visiones de sus fachadas. El concepto de la metáfora visual en arquitectura queda inaugurado en forma de gajos de naranja o palomas emprendiendo el vuelo. Lo cierto es que se termina erigiendo como una de las primeras grandes obras maestras de la arquitectura contemporánea por la unicidad de su estructura y la influencia que tuvo sobre numerosos arquitectos. Del mismo modo también se consagra la práctica del sobrecoste sistemático en la producción amén de las tensiones producidas entre el arquitecto y la administración a tenor de los métodos de trabajo. Todo ello acabó con el distanciamiento del propio creador de la obra en 1968, sentando un peligroso precedente.

La inmediatez en la creación icónica de la arquitectura contemporánea espoleada por estos dos ejemplos, genera la persecución del *slick-tech*, la tecnología depurada y pulida, disfrazada de ecología o de discurso artístico. Del mismo modo, se produce un no-diálogo entre la imagen del edificio y su actividad real, tanto actividades como procesos de decisión. La opacidad al respecto de las mismas se sitúa en el terreno contrario a la flexibilidad de los espacios creados y a una hipotética permeabilidad con el exterior físico.

Esta concepción de identidad desde la arquitectura lleva aparejados un sinfín de valores simbólicos que han hecho que el discurso del arquitecto se vaya volviendo tortuoso e identificable a partes iguales. Su retórica conecta con el valor *líquido*, preconizado por el sociólogo polaco Zigmunt Bauman. En esta modernidad líquida “cada uno de sus momentos dura sólo un rato hasta que llegue el próximo”¹⁰. Esta dictadura de la imagen efímera y de fácil consumo describe una sociedad del espectáculo que “se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece. La actitud que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido por su forma de aparecer sin réplica”¹¹. De esta manera, y en el terreno que ocupa a este texto, se generaliza la construcción de hitos arquitectónicos dentro de las tipologías de mayor difusión citadas anteriormente. Todo ello debe entenderse además desde la concepción de un modelo productivo en el que la imagen de marca se ha establecido como fundamental para los grandes estudios de arquitectura. Este concepto se ha trasladado desde una identificación profunda con el territorio hasta una descentralización completa que comienza con la pérdida completa del papel del trabajador tradicional y que se sustenta con el exceso de información constante emitido desde los *mass media*¹².

El artefacto arquitectónico queda de esta manera concebido por una parte como una imagen altamente identificable de la ciudad y como un ente transformador de la geografía de la misma por otra. Sin embargo, debe señalarse que en base a este positivismo espectacular, esta arquitectura aparece sin un adecuado proceso de decisión que lo vincule con los deseos y necesidades de sus habitantes.

Con ello se establece paradoja utópica en tanto el tradicional papel del museo público como fuente de conocimiento queda sepultado. Ello queda ilustrado en el concepto de transparencia, tanto arquitectónica como económica de estos centros.

⁹ Jencks, 1984. p.44

¹⁰ Bauman, 2007. p.22

¹¹ Debord, 1998.

¹² Sennett, 2000.

El concepto de transparencia en la arquitectura museal española

Esta noción de transparencia explicitada en el anterior apartado para el ámbito arquitectónico general toma una doble perspectiva al aplicarse en una geografía concreta.

El término puede entenderse desde diversas perspectivas, pero fundamentalmente obedece a la correspondencia entre lo fenomenológico arquitectural y lo institucional. En lo tocante a España, el país ha sufrido varios casos de corrupción y mala gestión artística a muy altos niveles. Estos han afectado la percepción de la clase política y han dictado el devenir de la misma. Lo cierto es que han dificultado de modo patente la construcción continuada y completa de un discurso artístico conjunto que sea sentido por el ciudadano. En consonancia, un importante sector del mundo del arte se ha movilizado en aras de una mayor transparencia institucional y económica de estos centros.

Entidades como Fundación Compromiso y Transparencia o el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) han elaborado en estos últimos años índices de transparencia en base a la información aportada por cada centro en las páginas web.

El deseo de ambas instituciones es, sobre todo, tratar de dirimir las operaciones de compraventa realizadas por los museos así como los aspectos concretos en los que se gasta el dinero público que les es otorgado. Desde un punto de vista externo al sector, puede resultar baladí preocuparse por el gasto de un museo de arte contemporáneo. Con todo, se debe tener en cuenta que, por ejemplo, el presupuesto de 2014 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue de 33.452.069 €¹³, una cantidad nada desdeñable, incluso cuando ésta se ha visto reducida en un 2,64% con respecto al ejercicio anterior.

No se quiere expresar en este texto que las cantidades actualmente percibidas por nuestros centros culturales sean suficientes para desarrollar su labor. Al contrario, es lícito creer que no lo sean puesto que, en tiempos de una recesión económica galopante que se soluciona con recortes a lo público, el sector cultural es el que más accesorio se percibe por las autoridades.

Con todo, la creciente actividad de mercado que rodea al arte, y en particular al contemporáneo, hace que se deba plantear un seguimiento concreto de todas las operaciones realizadas con dinero público, así como una particular limpieza en los procesos de selección de los cargos y la presentación de sus proyectos. No en vano, muchos de estos museos fueron concebidos como adalides de la modernización de sus respectivas comunidades autónomas a raíz de la democracia y muchos otros como la punta de lanza de la innovación de la cultura artística en todo el país.

Conforme a lo citado, se debe señalar que el panorama es particularmente desolador. En las últimas evaluaciones realizadas por el IAC en materia de transparencia, 2013 y 2014, solo dos centros aprobaron el corte, el propio MNCARS y Artium, contemplando una selección de 50 centros de arte contemporáneo.

Por su parte, en la última evaluación realizada por la Fundación Compromiso y Transparencia, en 2015 se citaba al Museo Guggenheim de Bilbao, EsBaluard, Museo

¹³ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El museo en cifras: Informe de la subdirección de gerencia [en línea] Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/memoria/2014/205-228.pdf>> [2 de marzo de 2016]

Nacional del Prado y Artium¹⁴ como los centros más transparentes para esta organización. Sin embargo, los criterios de ambas organizaciones difieren en tanto que la primera citada dota de una mayor importancia a los aspectos económicos y administrativos del centro y la segunda a la muestra de sus actividades. No obstante, sí puede apreciarse una única coincidencia entre ambas evaluaciones: Artium, un verdadero ejemplo para el resto de centros de arte contemporáneo.

La tendencia natural es creer que una institución transparente puede cambiar la concepción heredada en etapa contemporánea de los centros: “lo que los cementerios son a los vivos, los museos lo son a la vida del arte: lugares donde se ponen objetos inanimados, muertos”¹⁵. La arquitectura es una de las vías que ha abordado este problema, con mayor o menor acierto, con el objeto de crear entes vivos y cambiantes, alejados de las viejas taxonomías, pero también ha contribuido al estancamiento de la propia imagen proyectada de los centros, ofreciendo nula conversación con los núcleos urbanos en los que se inserta.

Para ejemplificar todo lo citado, se han seleccionado arquitecturas e instituciones que han contado en su construcción participación pública. El caso de la marca Guggenheim puede resultar confuso, pero debe tenerse en cuenta la inclusión inicial de las instituciones estatales en el proyecto lanzadera de remodelación de la Ría de Bilbao.

Del mismo modo, se han escogido varias remodelaciones de edificios preexistentes: CaixaForum, adecuación para un espacio museístico de arte contemporáneo de la antigua Central Eléctrica del Mediodía y su entorno; y el Museo Thyssen-Bornemisza, remodelación y ampliación del palacio neoclásico de Villahermosa, cuya construcción data del siglo XVIII, así como la ampliación del Museo del Prado, que conllevó la reforma del Claustro de los Jerónimos.

La metodología empleada para el análisis de las edificaciones ha sido una evaluación artística de sus fachadas, las caras visibles que se relacionan con lo circundante y una apreciación acerca de las soluciones planteadas en proyecto, destacándose los aspectos que tienen que ver con los espacios de paso. A todo ello se añade una relación final de lo físico con lo dialéctico es decir, una conclusión parcial en la que se relaciona la arquitectura con los valores de transparencia económica y comunidad característicos de las piezas que albergan y el impacto en la construcción de la identidad de la ciudad en la que se insertan.

TEA Tenerife

Este centro cultural y museo de arte contemporáneo inaugurado en el año 2008 plantea la creación de un discurso cultural que en lugar de proyectarse hacia el exterior se invierte hacia el interior.

Los arquitectos Herzog & de Meuron concibieron tres volúmenes en los márgenes del Barranco de Santos de Santa Cruz de Tenerife para el concurso del inicialmente llamado Instituto Óscar Domínguez. El programa fue progresivamente ampliándose hasta contener al

¹⁴ Compromiso Empresarial. Museo Guggenheim Bilbao, Artium, Es Baluard y Museo Nacional del Prado, los más transparentes. *Compromiso empresarial*. [Edición digital] 3 de julio de 2015 URL: <<http://www.compromisoempresarial.com/carrusel/2015/07/museo-guggenheim-bilbao-Artium-es-baluard-y-museo-nacional-del-prado-los-mas-transparentes/>> [2 de marzo de 2016]

¹⁵ Bauman, 2007. p.44

Centro de Fotografía Isla de Tenerife, el museo de arte contemporáneo propiamente dicho, una biblioteca, salas polivalentes, etc.

El resultado final se distribuye en torno a tres espacios abiertos que ilustran los distintos usos: en el margen superior, hacia el Mercado Nuestra Señora de África, un gran patio en pendiente y que va expandiéndose al paso conduce a las salas de exposición y, mediante una gran rampa, hacia la vertiente del Barranco de Santos. En esta, se desarrolla el gran muro perforado que sirve de pantalla para la biblioteca y cuya decoración se perpetúa en las salas. Colindante a la Avenida San Sebastián un patio ornamental decorado supone el segundo espacio libre mientras que la tercera abertura corresponde a un ingreso lateral destinada al acceso privado al Centro de Fotografía y a enmarcar la entrada a los servicios administrativos y privados. Puede accederse al centro por este mismo cauce, pero solo para acceder gratuitamente a la biblioteca y a la cafetería.

Los grandes muros horadados de hormigón autocompactante que sirven como reclamo principal del edificio amenazan la solidez de una estructura que vuelca toda su amabilidad hacia el patio triangular de entrada descrito que se enmarca en dos grandes muros cortina que permiten apreciar el estudio de las personas presentes en la biblioteca, del mismo modo que estas observan el tránsito hasta la puerta de entrada de cualquier transeúnte. Todo ello se conecta con una poética de una actualidad abrumadora: la sociedad de la visualización extrema.

Por su parte, la fachada de la Avenida San Sebastián y el Mercado oculta también un gran muro cortina que linda con la biblioteca. Un gran plano inclinado de hormigón lo oculta de la vista exterior. Este precede al patio decorado citado que, sin embargo es intransitable. Una negación de la relación del edificio con el exterior, un vacío oscuro e inservible incluso en lo puramente decorativo.

No obstante, el discurso planteado por los arquitectos ha servido en buena medida para revitalizar la zona puesto que ha llevado aparejado una reforma de casas históricas circundantes así como una limpieza del entorno del vecino Museo de la Naturaleza y el Hombre. La ciudad ha recuperado, o al menos adecentado, un núcleo poblacional desatendido. Todo ello contrasta con la imagen que el centro proyecta, como una gran roca instalada en el lecho del barranco seco.

Lo descrito ha de sumarse al factor institucional: el centro no tiene director oficial desde el año 2011 cuando Javier González de Durana abandonó el cargo. Su rumbo queda marcado por el Cabildo de Tenerife con su Director de Cultura, Educación y Unidades Artísticas, José Luis Rivero, antes director artístico del Auditorio de Tenerife, a la cabeza. Todo centro de arte contemporáneo que se precie debe convocar un concurso –nacional, al menos– para la plaza vacante, dando la oportunidad a nuevos proyectos de revitalizar el ambiente artístico local. Cualquier otra solución motiva el despotismo¹⁶.

¹⁶ En el momento de escritura de esta comunicación, TEA Tenerife se encuentra en proceso de selección de gerente y el propio José Luis Rivero ha anunciado la posibilidad de una designación, por métodos aún por conocer, de un director artístico.

Información disponible en GALÁN, Verónica. TEA volverá a tener un director artístico. «Cultura». *La opinión* [Edición digital] Sección Cultura. 24 de marzo de 2016. URL <<http://www.laopinion.es/cultura/2016/03/24/tea-volvera-director-artistico/664130.html>>

Asimismo, la página web del centro contiene nulas menciones al equipo e incluso carece de información detallada de su actividad. El hermetismo pétreo de la institución se refrenda en su proyección arquitectónica.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía plantea una disyuntiva entre la corrección de su página web, en la que pueden rastrearse la gran mayoría de actividades económicas y administrativas de los últimos años, con la postura estética adoptada por la reforma ejecutada por Jean Nouvel e inaugurada en 2004.

El centro es la punta de lanza del arte contemporáneo en España, el medidor de su salud, el museo que más visitantes genera por año, pero también es el depositario de uno de las soluciones espacialmente más confusas. El ágora concebida por el arquitecto francés como espacio distribuidor supone la cara más visible de su reforma, ya que aquella que remite a la calle Atocha es una negación completa de cualquier diálogo.

El arquitecto sitúa la conexión de esta nueva al del centro en torno al tono rojizo de las azoteas de Madrid replicado en la cubierta. Esta produce, sin embargo, una penumbra constante en la *piazza*. Esta extrañeza se refrenda con la desnaturalización del *Brushstroke* de Roy Lichtenstein, que se asemeja a una figura animal más que a un icono del movimiento pop.

La interrupción del espacio de tránsito por la pieza escultórica parte la posible relación entre la cafetería, la entrada al museo y al centro de estudios. Ello sería posiblemente llevadero si en su concepción global la altura no generara murallas alrededor del transeúnte, encerrándolo entre los tres módulos presentes. Resulta llamativo no haber decidido ganar espacio a la calle Atocha y haber configurado una auténtica plaza abierta ya que el recorrido interior planteado queda sujeto a los horarios de apertura del museo. Por tanto, la concepción de este espacio como semi-público solo se significa en la posibilidad de acudir al auditorio o a la cafetería sin pagar la entrada del museo.

Por otra parte, la transparencia institucional reflejada en su web encuentra una réplica poética en la posibilidad de observar el despacho del director del centro desde varios puntos de esta semi-plaza. Ello dota al conjunto de una nueva posibilidad de redención al ganar en altura, presuponiendo que la relación que Nouvel haya planteado inicialmente se ejecute en la amplia terraza. Pero el andar es débil en la última planta, demasiado frágil para caminar alegremente. Genera vértigo a pesar de estar a cubierto.

Se perpetúa aquí la fotogenia por encima del diálogo. La construcción de una identidad propia como museo en lugar de la alteridad de una ciudad dialogando con sus equipamientos culturales. Se descentraliza y se desubica. Incluso la decisión de separarlo unos centímetros del edificio Sabatini hace pensar en una unión inconsistente y no deseada.

Museo Guggenheim Bilbao

Una idoneidad icónica similar a la del caso anterior la posee el Museo Guggenheim y el efecto embriagador que generó sobre la ciudad de Bilbao. El consorcio público Bilbao Ría 2000 posibilitó no solo la construcción del museo sino la del puente sobre la ría de César Pelli y la renovación del metro de Bilbao, obra de Norman Foster.

A pesar de la oposición de la comunidad artística local, entre los que se incluía el artista Jorge Oteiza, la marca fue penetrando en la ciudad, en buena medida gracias a la labor de promoción de la Sala Rekalde, aprobándose el proyecto en 1991 en un concurso restringido al que solo concurrieron tres estudios: Arata Isozaki, Coop Himmelb(l)au y el propio Gehry, sin ninguna presencia local. Thomas Krens, director de la Fundación Solomon R. Guggenheim, se afanó en que el proyecto estuviera a la altura del debate generado, dotándolo de un presupuesto de 250 millones de dólares.

El elección del jurado fue la propuesta del arquitecto americano de origen canadiense, Frank Gehry que concibió su obra como un “gran casco de barco a orillas del río”¹⁷ forrado en placas de titanio, cada una con dimensiones irregulares, explicitando de este modo su deseo de situarse lejos de las convenciones arquitectónicas.

La distribución espacial interior del edificio se organiza en torno a un amplio atrio de 300 metros cuadrados tras pasar por el vestíbulo y el extraordinario volado acristalado que lo precede en el exterior. Este espacio central es el núcleo organizador de las 19 galerías que alberga el museo, a las que se accede mediante un sistema de rampas, ascensores acristalados y torres de escaleras. Sus espacios interiores se debaten entre la regularidad y la curvatura, destacando de entre todas ellas la denominada *Galería Pez*, un amplio espacio expositivo contenido en el mayor volumen exterior, de 130 metros de largo por 30 de ancho.

El atrio se configura como el único espacio clarificador de toda la planimetría, cuyo recorrido es confuso y apelotonado, de escasa señalización. Se ha comparado frecuentemente la rotundidad de su fachada con la obra del escultor Richard Serra, del que el museo Guggenheim de Bilbao atesora una de sus gigantescas obras. Irónicamente, es esta pieza la que parece ser la única que se adhiere perfectamente a las zonas de exposición concebidas.

El método de concepción arquitectónica de Gehry, que puede observarse con toda claridad en el documental *Sketches*, elude toda concepción previa del arquitecto puesto que se trabaja desde la forma hacia la estructura y no al revés. El arquitecto junto con sus diseñadores, ejecutan armonías formales, siempre con el titanio como protagonista, combinados con los planos. El proceso culmina con la intervención de un programa informático; el célebre CATIA, que precisa los cálculos estructurales y que fue usado por primera vez en la obra citada.

Esta nueva noción tecnológica genera un espacio colaborativo entre el arquitecto, el constructor y el cliente que hoy es modelo. Si bien no se discute su capacidad de trabajo, se cuestiona la habilidad de Gehry para entroncarse con valores más allá de los relativos al ego y al bolsillo.

Hal Foster defiende la existencia de una relación entre el arte y la arquitectura¹⁸. Gehry vendría a representarse en la obra de Damien Hirst o de Jeff Koons, cuyo *Puppy* da la bienvenida al visitante desde 1997. Se trata de un productor nato de iconos brillantes y resbaladizos que en algún momento de su producción, contribuyó a la liberación de ciertos corsés de la disciplina, pero que perpetúa hoy una misma fórmula.

¹⁷ Muñoz Cosme, 2007. p.329

¹⁸ Desarrollado en amplitud y detalle en Foster, 2013.

Sería injusto no admitir el triunfo de numerosos artistas a raíz de esta clase de trabajos, Warhol como paradigma, pero la transformación del terreno no puede verse sometida a políticas de marca que explicitan sus actividades como publicistas.

En este sentido, una visita a la página web del centro permite acceder a un amplio catálogo de actividades pasadas, próximas y futuras, así como toda clase de informaciones para la visita. Sin embargo, nunca se encontrará un balance presupuestario o una memoria de actividad económica. El deseo de identificación ciudadana con el centro, más allá de su brillante imagen, choca contra el casco del barco, repeliendo cualquier deseo de información más allá de sus exposiciones de repercusión mediática mundial. Todo ha acontecido con el positivismo sin posibilidad de réplica característico de la sociedad del espectáculo.

Resulta claro el enorme impacto que para la ciudad conllevó la construcción del centro. Sin embargo, como paradigma del producto arquitectónico, siempre permanecerá la duda de si un proyecto enraizado en lo local como se demandaba, no hubiera sido más efectivo. Lo cierto es que la marca encandila a las instituciones locales y adquiere así un estatus superior al resto. Esta postura de franquicia artística se ha visto, además, replicada en la ciudad de Málaga, donde la marca Pompidou ha hecho su aparición estelar recientemente.

MACBA

Otro de los grandes ejes del arte contemporáneo nacional es la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona cuyo proyecto fue encargado a Richard Meier en 1987. Este fue concebido a partir de un gran cuerpo central acristalado en fachada, acompañado por volúmenes prismáticos y un cuerpo irregular extendido hoy como espacio de exposición. El muro cortina asume el papel de entrada general, relegando el resto de secciones privadas hacia el margen derecho del centro. De este modo, el enorme vano condiciona toda la distribución y crea un espacio de reunión interior previo a la entrada a las salas de exposiciones distribuidas en tres niveles.

Junto a la abertura de su fachada principal, Meier dispuso una serie de perforaciones laterales que iluminan los accesos, configurados en rampa, además de vanos cenitales. El arquitecto hace aquí de fiel intérprete de los postulados de Le Corbusier en lo que ha sido llamado un “joyero cristalino”¹⁹: un volumen blanco que mediante los grandes ventanales de su fachada, permite la entrada de la luz a raudales.

Con todo, Meier no previó suficientes metros lineales para los espacios expositivos. El edificio fue duramente criticado y la propia confusión generada por el diseño se tradujo en una mezcla de competencias entre instituciones por la significación propia del museo y de su patrimonio. Solo en 1998, con la designación de Manuel Borja-Villel como director, responsable hoy del MNCARS, se estableció la línea clara de adquirir patrimonio dedicado a la historia de la región, amén de obviar las corrientes menores del arte internacional para insertar al MACBA en una posición de excelencia en lo tocante a museos de arte contemporáneo.

El museo ha conocido un despegue constante y sostenido que es reflejo de una modernización y actualización constantes. Más allá de la transparencia de su página web, parcialmente completa pero no del todo aceptable según los estudios de IAC y Compromiso y

¹⁹ Holo, 2002.p.185

Transparencia, MACBA presenta una particularidad que lo distingue de todos los centros españoles citados hasta ahora: la configuración de su plaza dignificadora sí es hoy un espacio de reunión espontánea y deseada. En ella se acumula una gran cantidad de *skaters* de Barcelona, creando un amplio tejido joven social y virtual, del mismo modo que sus alrededores permanecen abiertos a cualquier transeúnte. Es cierto que el espacio llega a parecer invadido por estos colectivos pero la definición de *ágora* se cumple: se ignoran los horarios del museo para acudir a su plaza.

La poética de la fachada de MACBA revela, en resumidas cuentas, una conexión parcial, un paso a un lado de la tendencia cultural general española tras un conflicto inicial. Se produce una penetración de lo local en el propio museo que no interfiere en su actividad profusa, además de proyectar la sensación de estar atento permanentemente a reformularse. Posiblemente, ello no sea consecuencia directa de la obra de Meier sino a un intercambio progresivo de identidades con lo circundante.

CaixaForum Madrid

La dialéctica museal toma aquí un nuevo cariz en esta pieza ejecutada por Herzog & de Meuron. Para ello, se toma el edificio decimonónico de la Central Eléctrica del Mediodía con el objeto de construir un nuevo centro de arte contemporáneo, inaugurado en 2008.

A tal efecto los arquitectos emplearán una solución similar a la ya perpetrada en el edificio central del Fórum de Culturas 2004 en Barcelona, donde se establece una estancia cubierta por el propio edificio a ras de suelo que sirve como acceso al resto de estancias. En el caso de CaixaForum, el espacio se distribuye en los niveles superiores con la recepción, la tienda y las salas de exposiciones; mientras que los sub-sótanos se destinan al auditorio y las salas polivalentes. Ambas construcciones juegan con el elemento acuático en esta planta a nivel de calle. En el Fórum los “espejos-agua”²⁰ producen el reflejo del sujeto mientras deambula. En Madrid el elemento se hace presente en la plaza semipública construida bajo el recinto y que queda a su vez replicado en el exterior con el jardín vertical de Blanc y la fuente poligonal.

El tránsito desde el *plein air* hasta la penumbra de la entrada es, sin lugar a dudas, la sensación de estar penetrando en los cimientos del edificio. A fin de cuentas, la intención final es hacer levitar la fábrica para desarraigarla de lo circundante a pesar de que los arquitectos tomaron la decisión mantener buena parte de la estructura original de la central eléctrica, desarrollando una volumetría superior translúcida y decorativa.

El conjunto es en sí mismo un vaciado del original, prolongado según las exigencias del programa. Los arquitectos exhiben una habilidad notable en la distribución de los núcleos de comunicación: la entrada se soluciona con escaleras de amplio tiro y huella que rebajan la fatiga del transeúnte, mientras que el vaciado del núcleo principal de comunicaciones recorre todas las plantas. En la ascensión puede apreciarse como el edificio va mutando desde la opacidad de la fábrica inicial, cuyos vanos se encuentran ahora tapiados, hasta el tamizado de la luz ejecutado por las placas metálicas que permiten un recodo de vista frontal en la cafetería de la planta superior.

En su conjunto, la fábrica parece no haber perdido su uso anterior de mecanismo de producción. El espacio exterior, en apariencia acogedor, es un trampantojo que sirve como

²⁰ Sánchez Vidiella, 2007. p.166

llamada para el transeúnte que, ignorante, se introduce en un bloque que no transpira y que pretende construir una atmósfera lejos de lo circundante. En lugar de abordar el problema del complicado diálogo existente entre el Paseo del Prado y las calles Alameda, Almadén y Gobernador, CaixaForum se retrae y se eleva artificialmente, renunciando a toda conversación.

Asimismo, la actividad museística de este espacio es públicamente explicitada en las páginas web, tanto del espacio tratado como el ubicado en Barcelona, pero toda la información económica o administrativa se aglutina en Informe Anual del Gobierno Corporativo de la Fundación La Caixa²¹, escindida de CaixaBank, que recoge desde 2013 todos los activos financieros en virtud de la nueva ley de cajas. A pesar del desglose de los miembros de su Patronato y la actividad derivada de la Fundación, en el informe no se explicita información detallada acerca de los costes de las grandes exposiciones producidas.

La Fundación La Caixa se encuentra bajo protectorado del Ministerio de Economía y Competitividad que “tiene por objeto velar por el correcto ejercicio del derecho de fundación y por la legalidad de la constitución y funcionamiento de las fundaciones, prestando servicios de apoyo, impulso y asesoramiento”²², con lo que la relación estatal que en un primer momento pareciera inexistente por deberse a un ente nacido directamente de una caja de ahorros, queda establecida, pero no controlada. Con este análisis se defiende la adecuación arquitectónica a esta titularidad confusa, expresada por los arquitectos en la piel decorativa de acero corten que cubre los niveles superiores, haciendo penetrar la luz solo en su justa medida, no permitiendo más claridad que la penumbra, el *leitmotiv* de la construcción y de la institución.

Museo Thyssen, Museo del Prado

En la Milla del Arte madrileña se encuentran ejemplos de esta reiterada falta de transparencia entendida como la ejecución escultórica de espacios interiores ejemplificada en dos reformas del arquitecto navarro Rafael Moneo.

Para estos casos citados, se debe extraer de la noción de mundo líquido de Bauman y del cambio de modelo productivo y urbanístico de las ciudades capitalistas, ejemplificado por Sennett, para introducir el concepto de fluidez espacial, como un componente básico de la arquitectura y de su comprensión.

Este término ha recorrido los casos citados en tanto interrupciones e inutilidades espaciales. Sin embargo, en estos dos nuevos estudios. En el Museo Thyssen-Bornemisza y el Claustro de los Jerónimos del Museo del Prado se acudirá a una noción de indeterminación espacial en tanto pérdida situacional, acompañada de una cierta cualidad de lo absurdo.

²¹ Fundación Bancaria Caixa D'estalvis i pensions de Barcelona, “la Caixa”. Informe anual corporativo de las fundaciones bancarias [en línea] Barcelona, Fundación la Caixa, 2015. Disponible en: <http://www.fundacionbancarialacaixa.org/deployedfiles/lacaixa.com/Estaticos/PDFs/Home/Info_corporativa/Informe_anual_gobierno_corporativo/informe_anual_gobiernocorporativo_2014.pdf> [29 de marzo de 2016]

²² Protectorado de Fundaciones. Ministerio de Educación Cultura y Deportes [en línea] URL: <<http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/fundaciones/informacion-general/protectorado.html>> [29 de marzo de 2016]

En el Museo Thyssen, el arquitecto navarro acometió la reforma del palacio neoclásico de Villahermosa, que data del s.XVIII, respetando las puertas de entrada originales para dar acceso a un amplio atrio que aglutina una alta diversificación de usos. En el margen derecho, precedido por el mostrador de información y el guardarropa, se encuentra el acceso a las exposiciones temporales ejecutado en una elegante curva. Sin embargo, la concepción de este segmento favorece el apelonamiento en la espera de los asistentes a las diferentes muestras amén de solapar la entrada a la cafetería del centro.

Del otro lado, en el margen izquierdo, se ubica un amplio acceso a la tienda del centro, las taquillas y una escalera que desciende a un nuevo espacio de exposiciones, generalmente gratuito. Del mismo modo, se aglutina otra escala de escaso peldaño hacia otro reducido espacio de acceso gratuito junto con la salida de las salas destinadas a la colección permanente. De estos tres pequeños módulos descritos, el que presenta una mayor fluidez de tránsito es aquel que tiene que ver con la tienda y el acceso a la muestra secundaria citada.

No obstante, a pesar de ciertas dificultades encontradas en lo descrito, lo que resulta particularmente flagrante es el fastuoso espacio central, largamente halagado, concebido por Moneo. Este no es más que un vulgar embudo que en su recorrido sirve para ilustrar los antiguos retratos reales, una vista de Madrid atribuida a Van Kessel y el *Paraíso* de Tintoretto como telón de fondo. La entrada al centro se va comprimiendo progresivamente hasta quedar expresada en un pequeño mostrador. Esta poética del empequeñecimiento se ve perpetuada en el segmento inmediatamente posterior que conduce hacia el auditorio del centro y que se dibuja en un pasillo tortuoso.

Así, el pretendido relato creado por la luz cenital de este atrio y la amplitud del recorrido prometido termina en un vulgar engaño y un núcleo de comunicaciones innecesariamente pequeño en relación con la afluencia de personas que visitan diariamente las colecciones permanentes del centro. Se destila un simple deseo de lucimiento por parte de Moneo ya que en cuanto la reforma se enfrenta a problemas reales, esto es flujo de personas, genera errores flagrantes de tránsito.

El desconcierto provocado por Moneo no se restringe únicamente al Museo Thyssen. Se aprecia una solución de similar calado en la ampliación del Museo del Prado a partir del lado sur del edificio original de Villanueva. Esta llevó aparejada la restauración del Claustro de los Jerónimos, convertido acertadamente en galería de escultura.

Lo que ocupa este análisis es, sin embargo, el módulo de entrada a este edificio de nueva planta. El paso queda marcado en el exterior por otra elegante curva que conduce al visitante hacia el portal de entrada. Una vez en el interior, un espacio indeterminado aglutina control de seguridad, restaurante, tienda y acceso a las exposiciones temporales, por un lado, y permanentes, por otro.

Moneo decide con esta ampliación romper deliberadamente el eje longitudinal del edificio decimonónico, acompañando longitudinalmente su recorrido y situando las nuevas salas de exposición en un ángulo no perpendicular al edificio original.

La planta de la ampliación no presenta *a priori* ninguna falla particular pero, la mezcla excesiva de usos produce una indeterminación espacial engorrosa y pesada. Lo único que se desea es escapar hacia las salas de exposición. Al localizar las escaleras mecánicas se entiende rápidamente que estas conducen a *alguna parte* y que hacia allí es donde uno debe dirigirse.

Es cierto el devenir del ser humano como ser espacialmente transitorio no debe ni tiene por qué estar debidamente señalado, pero la incertidumbre que se genera en determinados artefactos arquitectónicos, como es el caso, no provoca más que nerviosismo, un cierto hastío y una búsqueda casi desesperada de orientación.

En el caso del reflejo social e institucional de ambos museos. Estos se encuentran en un término medio en su cara más accesible. Lo cierto es que la página web del Thyssen sigue mejorando año a año y la del Museo Nacional del Prado, fiel a su importancia, ha sido citada por la Fundación Compromiso y Transparencia como una de las webs más transparentes de los centros analizados.

Conclusiones

En primer lugar debe señalarse que el eje madrileño conocido como la Milla del Arte reúne varios de los centros tratados: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Caixaforum, Museo Thyssen y Museo del Prado en una línea que comienza en Ronda de Atocha y que continúa por el Paseo del Prado. Un recorrido que podría extenderse hasta el final de Paseo de Recoletos y el Museo Arqueológico Nacional con lo que se da una idea fundamental de la construcción identitaria de la ciudad como depositaria de muchos de los grandes museos presentes en territorio español.

La particularidad de todo ello es la preeminencia en los casos estudiados de una reforma sistemática de espacios que en un primer momento no tuvieron como principal motivación ser contenedores de arte. Ello no quiere decir que resulte ilegítimo, pero sí que la modificación del diálogo inicial de estas construcciones con la ciudad de Madrid ignora al núcleo urbano actual, tratando de construir utopías que, por ejemplo, en el caso del Reina Sofía, niegan la apertura a la calle Atocha mediante el refugio en un ágora interior; en Caixaforum, se evita todo contacto con lo circundante para facilitar la cualidad escultórica de la construcción; mientras que en las reformas de Moneo se producen utopías interiores, vergeles de espacio indistinguible.

De todo ello se desprende una generalizada iconización de la arquitectura contemporánea realizada para equipamientos culturales en el caso español. Bachelard advierte que “la imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven”²³. Para el autor francés, y su deseo de establecer una metafísica de la imaginación, esto supone un lenguaje liberador. En el caso de la disciplina arquitectónica que nos ocupa en lugar de construir, resta significados a proyectos que avanzan cada vez más en responsabilidades y atribuciones urbanas.

Es precisamente la imagen la que conduce al *imperio de lo efímero* citado por Bauman y a las concepciones de una sociedad líquida, puesto que la cultura visual se ha convertido en un aspecto intercambiable y en una oda continua a la viralización. Ha de generarse un doble debate que genere discusiones adecuadas acerca de la inserción de equipamientos arquitectónicos que reflejen la identidad de una ciudad y de un país. Del mismo modo, su gestión administrativa tiene que ser foco de excelencia dadas las grandes inversiones que se realizan para el levantamiento de estas fábricas. Para ello, no existe mejor vía que la más

²³ Bachelard, 2000. p.10

absoluta transparencia en la actividad de estos centros que posibilite una evaluación completa y que evite casos de corrupción vinculados al arte y sus instituciones relacionadas.

La selección de los ejemplos vistos obedece a una inclinación constante hacia la homogeneización especular globalizada. La disciplina arquitectónica como escenario y contenedora de las artes visuales y performativas debe comprender que se encuentra en un frágil equilibrio que la orienta hacia un mero producto de consumo y que perpetúa la construcción de identidades individuales en lugar de colectivas. No en vano, “la actual fase de la modernidad se caracteriza no ya por eliminar las cosas sino por hacerlo continua y obsesivamente”²⁴. Este cambio constante no garantiza satisfacción de ningún género salvo para Narciso. Un cambio por un cambio. Esta es la virtud del clima social y artístico actual. No existe ninguna garantía de que al hacer fluctuar el estilo, este produzca mayor calidad, y lo cierto es que se percibe una *mélange* exagerada de estilos por arquitecto.

La reflexión, con todo, no es unidireccional. No solo atañe al *Pritzker-system* de la arquitectura contemporánea consigo mismo, sino que también ha de hacer reflexionar sobre la escasez de oportunidades que encuentran propuestas locales en la solución de problemas que les atañen más directamente que al resto. Ello entronca con la forja directa de una identidad que preconizaba Sennett: la alteridad se constituye como un valor *demodé*, la inmediatez del tiempo exige resultados igual de inmediatos.

Lo que debe provocar la reflexión deseada es que esta premura impuesta no va ligada con la calidad de las producciones arquitectónicas o la excelencia en la gestión de centros públicos, sino con el número de visitantes que permitan sufragar una política cultural que avanza a la deriva entre grandes ideas, profesionales y clases formadas y dirigentes que la conciben como accesoria y, lo que es aún más peligroso, como un servicio para sus intereses personales.

Estos artefactos arquitectónicos son utopías construidas, opacas, sin capacidad de conversación y deudores de una estética de producto. Todo ello traspasa lo eminentemente arquitectónico hasta insertarse en lo institucional, produciendo entidades que no explicitan debidamente sus actividades en la mayor plataforma de información compartida del mundo. La relación entre ambas es la voluntad de no compartir e igual que el sujeto contemporáneo, fabricarse una identidad en base a ciertas imágenes espectaculares. De esta manera, se produce una desconexión en las capacidades críticas de la urbe, que sigue asistiendo impasible a la modelación de sus expresiones culturales en bienes globalizables, y de sus contenedores en hitos inútiles, encajados en la caduca poética de las *catedrales de cristal*.

Este análisis parte del propio museo como utopía y a su vez de como desde las poéticas arquitectónicas e institucionales se fomenta la participación ciudadana en estos organismos, que han quedado desde tiempo ilustrado al servicio de la colectividad, de modo superficial. Por mucho que el carácter idílico de las primeras concepciones de la cultura como pública parezcan hoy imposibles tomando la variedad actual de perspectivas artísticas y sociales, los museos y centros y tratados son representantes de una utopía paradójica doble en la que, tanto su arquitectura como su actividad económica ocultan su auténtico carácter y motivo fundamental de existencia. Ocultos tras la niebla del espectáculo y de la opacidad se insertan, sin embargo, a placer en el territorio. La reflexión que debe generarse es por tanto la de la necesidad de una transparencia estatal absoluta y la de un cambio de paradigma en la

²⁴ Bauman, 2007. p.60

arquitectura contemporánea destinada a espacios culturales que la aleje de la cultura *mainstream* y la inserte en una conversación constante con la urbe.

Bibliografía

BAUMAN, Zigmunt. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Ediciones sequitur, 2007.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. [en línea] Paris: Ed. Ivrea-Champ Libre, 1967, 1998, traducción para el Archivo Situacionista Hispano. <<http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>>

FOSTER, Hal. *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turner Publicaciones, 2013.

HOLO, Selma Reuben. *Más allá del Prado: Museos e identidad en la España de la democracia*. Madrid: Ed.Akal, 2002.

JENCKS, Charles. *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1982.

JENCKS, Charles. *Movimientos modernos en arquitectura*. Madrid, Ed. Blume, 1983.

JENCKS, Charles. *Arquitectura posmoderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1984.

KAUFMANN, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1980.

MORE, Thomas. *Utopia*. New Haven, London: Yale University Press, 1964.

MUÑOZ COSME, Antonio. *Los Espacios de la Mirada. Historia de la arquitectura de los museos*. Gijón: Ed.Trea, 2007.

SÁNCHEZ VIDIELLA, Álex. *Atlas de arquitectura contemporánea*. Barcelona: Loft Publications, 2007.

SENNETT, Richard. *Capitalism and the City*. Artikel [en línea]. Karlsruhe: ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Vortrag im Rahmen des Symposiums cITY. Daten zur Stadt unter den Bedingungen der Informationstechnologie, 11 de noviembre de 2000. <[http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$1513](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$1513)>