

**CONFERENCIAS
MAGISTRALES**

PALABRAS CLAVE

Museo | Regeneración urbana |
Arquitectura | Rehabilitación | Turismo |

ARTE Y ARQUITECTURA

La naturaleza metamórfica que caracteriza al museo incide en las diversas crisis que ha padecido a lo largo de su historia, aunque fue con el cambio del siglo pasado cuando las vanguardias históricas se cuestionaron la concepción de la obra de arte y el modo de presentarla, lo que indirectamente originó una crítica a la institución museística encargada en esta época de exponer dichas obras. En este momento, dadaístas y constructivistas niegan el museo y el conocido manifiesto futurista, sin duda uno de los textos programáticos más virulentos contra la función social del museo, cuestiona su utilidad y pide que

sean incendiados y destruídos.

Luis Fernández-Galiano analiza la naturaleza cambiante del museo y distingue diez hitos fundamentales a la hora de reflexionar sobre su historia y los edificios que los albergan, partiendo desde la transformación del gabinete en museo hasta concluir con el surgimiento de la cultura de masas y los actuales museos-espectáculo. Un hecho que no debemos olvidar es la importancia que la arquitectura ha tenido en la consolidación, y por qué no, crisis del museo. El museo como lugar destinado a la conservación, presentación e investigación de objetos, necesita un edificio que albergue estas obras y contenga las dependencias para desempeñar sus funciones. Por ello la evolución de la arquitectura corre en paralelo con la evolución del concepto de museo y las distintas funciones que

* *Universidad de Granada.*

¹ *Este texto es un extracto actualizado de Bellido Gant, M^a Luisa: “¿Hacia dónde van los museos?”, en Gestión del Patrimonio. Museos y Educación. Gobierno de Canarias, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento Vega de Vega de San Mateo, Las Palmas de Gran Canaria, 2006.*

éste tiene asignado.

Desde mediados del siglo XIX encontramos discrepancias entre museólogos y arquitectos sobre la importancia del edificio arquitectónico. En esta época son conocidos los enfrentamientos entre Johan Martin Wagner y Leo von Klenze por el exceso de decoración interior en la Gliptoteca de Munich, o entre Aloys Hirt y Schinkel por el exceso de monumentalidad del Altes Museum en Berlín. Como vemos los excesos arquitectónicos no son privativos de esta última década, sino que surgen casi desde el origen del museo.

La evolución del arte y de los espacios expositivos refleja una estrecha relación entre ambas realidades. Estas relaciones sufren una crisis a partir de las exposiciones de los impresionistas que imponen una nueva relación de la obra con el muro, a través de una colocación más flexible y diáfana, sin interferencias en su visión y de las obras cubistas que exigen distintos ángulos de visión que afectan directamente a los espacios expositivos. La obra de Duchamp conlleva un cambio

sustancial, imponiendo una nueva manera de presentación. La obra de arte de las vanguardias se convierte en un objeto autónomo y surgen experimentos de exposiciones muy diversas entre los artistas de la Bauhaus, los constructivistas y los surrealistas.

Los museos que surgen con el Movimiento Moderno se van a caracterizar por su transparencia formal, la planta libre y flexible, la funcionalidad, la precisión tecnológica como elemento de identificación del destino del edificio, la neutralidad y la ausencia de mediación entre espacio y la obra que se expone. Estas características quedan de manifiesto en dos propuestas, la de Le Corbusier para el Museo de crecimiento ilimitado, de 1939, y la de Mies van der Rohe para el Museo para una ciudad pequeña, de 1942. De todas formas debemos señalar que estas premisas de caja opaca y transparente no siempre se llevaron a la práctica.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el Art Brut y el Nuevo Realismo exigieron un espacio expositivo más concreto,

realista, lleno de connotaciones, siguiendo una idea existencial de lugar y acomodándose en formas arquetípicas o arracimadas. Junto a estas obras, las creaciones de gran formato de los expresionistas abstractos norteamericanos como Jackson Pollock, van a transformar la escala del espacio expositivo.

Con la apertura en 1959 del Museo Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright (1943-1959) y la Galería Nacional de Berlín, de Mies van der Rohe (1962-1968), se inaugura un fenómeno que se prolonga hasta la actualidad, la realización de edificios de una gran espectacularidad arquitectónica, no exenta de polémica, pero que en algunos casos olvidan la funcionalidad propia que deben tener como museo.

El Guggenheim de Nueva York, la obra cumbre de la carrera de Frank Lloyd Wright, supuso el triunfo del diseño arquitectónico sobre la funcionalidad propia de un museo. Muy criticado en su momento por la audaz solución del arquitecto, con planta helicoidal y rampa descendente, se adelanta



1

1. Interior Museo Guggenheim de Nueva York. Foto de Leslie Holder, recuperada de Unsplash.

dieciocho años a la tipología de museo-espectáculo que representa el Centro Georges Pompidou. De todas formas no todas las obras que se realizan en este momento responden a esta secuencia. Podemos destacar la obra de Louis Kahn que aún a perfección arquitectónica con eficacia funcional, destacando el Museo Kimbell, en Fort Worth, Texas (1966-1972) y el Centro de Arte Británico de Yale, en New Haven, Connecticut (1969-1974).

La inauguración en 1977 del Centro Pompidou supone un hito fundamental a la hora de explicar los cambios que el museo ha sufrido a lo largo del siglo XX. Cambios motivados por la propia evolución del arte contemporáneo, por las transformaciones sociales acontecidas en la sociedad postindustrial y por el surgimiento y afianzamiento de las nuevas tecnologías de la comunicación que han dinamizado extraordinariamente el mundo actual.

El centro, obra de Renzo Piano y Richard Rogers y creado a iniciativa del presidente del que toma su nombre, se utilizó para que París recuperara

su vocación de capital cultural y consiguiera el protagonismo perdido desde hacía tiempo en favor de otras ciudades europeas, pero sobre todo norteamericanas. Se trata de un complejo ingenieril de vidrio y metal con la estructura interna visible, decorado por los grandes tubos de colores de las instalaciones o las escaleras mecánicas. Esta recreación de una refinería, situada en un barrio marginal y populoso de París, como el Marais, quería desacralizar el arte y hacerlo más accesible, de acuerdo con la corriente populista y democrática afianzada con la revolución cultural del mayo del '68.

Si en 1974 el Consejo Internacional de Museos (ICOM) dio una nueva definición de museo como institución permanente al servicio de la sociedad, durante los años ochenta del siglo pasado vamos a vivir una expansión inusitada de estas instituciones. Los museos se ponen de moda, y así todo país, ciudad o localidad por pequeña que fuera quería tener un museo, preferiblemente de arte contemporáneo, para afianzar su papel dentro de la sociedad cultural y de ocio

que caracterizó a ese final de milenio y como instrumento de regeneración urbanística y social.

Durante los años ochenta y noventa la variedad de experiencias museísticas es inagotable. Así encontramos museos históricos que emprenden grandes campañas para su ampliación junto con la construcción de museos de nueva planta, pequeños museos descentralizados que conviven junto con grandes complejos museísticos o museos-espectáculo frente a museos donde prima el programa museográfico sobre la arquitectura. Un panorama de gran variedad que podemos interpretar como un momento de euforia y crecimiento de la institución, pero también como una fase de crisis profunda y de ausencia de perspectiva donde el museo está probando distintos modelos en su intento por encontrar una concepción que responda a sus intereses y a las necesidades de la sociedad contemporánea.

En este contexto vamos a detenernos en algunas de las experiencias más interesantes. Comenzamos por las

políticas de ampliación que efectuaron muchos museos que necesitan incorporar nuevos servicios y funciones a la institución con el consiguiente problema de adaptar un edificio, normalmente de carácter histórico, a las nuevas exigencias museográficas. Ante esta situación los gestores deben resolver dos cuestiones: cómo continuar el lenguaje arquitectónico de una época pasada y la obra de otro autor, y cómo ampliar un espacio preexistente sin tergiversar su estructura tipológica. Estos problemas se han planteado cuando se ha tenido que ampliar museos emblemáticos como el Louvre, por I.M.Peii; el Guggenheim, de Frank Lloyd Wright por Charles Gwathmey; el Whitney, de Marcel Breuer por Michael Graves; el Kimbell Art Museum, de Louis Kahn por Romaldo Giurgola; la Tate Gallery por James Stirling, la National Gallery por Robert Venturi o el British Museum por Norman Foster.

Ante esta situación se pueden adoptar dos posturas enfrentadas. Por un lado, se puede efectuar una operación de crecimiento añadiendo e integrando partes similares a las existentes sin

que se noten las diferencias, una posibilidad que aunque bastante utilizada no suele ser muy bien acogida por los arquitectos que quieren dejar claramente su huella en el edificio. Dentro de este caso podemos señalar la ampliación de la National Gallery de Londres por Robert Venturi, la ampliación del Chicago Art Institute por Hammond, Beeby y Babka (1982-1988), el conjunto del Instituto Canadiense de Arquitectura en Montreal de Peter Rose y Erol Argun (1989), el edificio del MoMA en Nueva York de César Pelli (1977-1984) ó la ampliación de la Fundación Miró de Barcelona, realizada por Jaume Freixa (1987-1988).

Por otro lado se puede proyectar un edificio nuevo, una arquitectura que destaque por su contraposición. Dentro de este caso podemos destacar las propuestas de I.M.Pei para la National Gallery, de Washington, o la remodelación del Louvre, la intervención de James Stirling en la Staatsgalerie de Stuttgart, o las adiciones de Richard Meier (1982-1985) en el Des Moines Art Center, de Eiel Saarinen.

Junto a estas intervenciones, que podemos considerar clásicas dentro del proceso de ampliación de los museos debemos destacar otros ejemplos como la ampliación del Guggenheim, de Nueva York por Charles Gwathmey y el proyecto de ampliación del Museo Brooklin por Arata Isozaki y James Stewart Polshek, también en Nueva York.

La arquitectura que se está realizando en la actualidad responde a un lenguaje arquitectónico grandilocuente y espectacular, lo que muchos teóricos llaman la arquitectura del espectáculo para referirse a unos contenedores en ocasiones vacíos y que se aproximan más a las escenografías de Disney que a los objetivos que debe perseguir un museo.

Este colosalismo espectacular propio de finales del siglo XX y los inicios del siglo XXI se encuentra espléndidamente representado en el Centro Getty de Los Angeles, de Richard Meier, y en el Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank Gehry, que se han convertido en el símbolo de los museos-espectáculo y en el mejor ejemplo de la relación

entre la industria cultural y la sociedad mediática.

Pero junto a la crítica que podemos expresar ante estos museos-espectáculo donde prima el continente frente al contenido también podemos preguntarnos qué le pasa al arte contemporáneo que necesita de una escenografía espectacular para atraer a los visitantes, ¿será acaso que el arte que se exhibe en estos museos se está alejando demasiado del espectador o que la sociedad mediática está suprimiendo el goce individual e íntimo del espectador que sólo se conmueve ante el espectáculo grandilocuente y en ocasiones trivial?

Los museos en la sociedad postindustrial. La regeneración de las ciudades europeas

El desenvolvimiento de los museos en la sociedad postindustrial estuvo marcado por la inauguración en 1977 del Centro Georges Pompidou, como hemos comentado más arriba, que supuso un cambio en la concepción de esta institución y que abre una nueva

etapa caracterizada por la irrupción en la sociedad de masas y la consideración del arte como espectáculo, y, al igual que otras manifestaciones culturales, como una vertiente más de la sociedad de consumo. Esta nueva etapa llega a su cénit con la inauguración en 1997 del Museo Guggenheim, de Bilbao, que es para muchos el último gran museo del siglo XX.

Pero junto a esta arquitectura del espectáculo, los museos también se van a convertir en elementos dinamizadores de la sociedad y ante la atracción de visitantes, se van a utilizar como regeneradores de zonas marginadas de la ciudad. Hoy en día es cada vez más frecuente encontrar impresionantes edificios de una espectacularidad apabullante en lugares caracterizados por la conflictividad social y por el entorno degradado. El museo se convierte así en palanca de cambio de estas zonas y en elemento aglutinador de las transformaciones.

Hemos comentado cómo la inauguración del Centro Georges Pompidou supuso una inflexión en

la evolución de los museos y en su conceptualización como institución abierta a la sociedad. Al margen de los datos sobre la construcción del centro debemos situar este complejo cultural dentro de un contexto mucho más amplio que se produce a partir de los años setenta, momento en el que el museo se convierte en una pieza clave dentro de la sociedad civil postindustrial en la que el sector servicios, información, comunicación, diseño, cultura y ocio, ocupan un lugar preferente.

La ciudad postindustrial aborda su terciarización, fenómeno que debe relacionarse con el aumento del tiempo de ocio y el creciente movimiento turístico; un turismo que sustituye su carácter masivo e industrial por alternativas que valoran los aspectos culturales y ambientales. Las industrias culturales cada vez tienen un mayor peso, en estrecha relación con la expansión del mercado del arte y con la consolidación de los circuitos internacionales de grandes exposiciones.

Los años setenta del siglo pasado

marcan el inicio de la política de reconversión de las ciudades donde algunas de ellas han optado por los edificios culturales. En esto ha incidido la propia identidad europea basada más en la importancia de las ciudades que de los países, surgiendo la Europa de las ciudades, en la que cada una de ellas debe competir por afianzar su identidad, siendo fundamental para ello el enriquecimiento de su identidad con complejos culturales y especialmente museos.

En este panorama no es suficiente que las ciudades ocupen un primer o segundo puesto en el nivel económico. Es fundamental tener importantes recursos culturales (arquitectura de calidad, circuitos comerciales artísticos, museos, galerías, restos arqueológicos, oferta musical, medio ambiente cuidado, espectáculos teatrales). A partir de los años setenta los museos han desarrollado una nueva sensibilidad urbana. No son sólo monumentos, que era el atributo de los museos del siglo XIX, sino que se configuran como focos urbanos integrados en el lugar, que articulan las diversas piezas ya existentes y que

configuran incluso espacios al aire libre.

En esta nueva Europa de las ciudades debemos destacar dos casos emblemáticos: Frankfurt y París. La ciudad de Frankfurt se había convertido tras la Segunda Guerra Mundial en la capital económica de la República Federal Alemana y albergaba la sede del Bundesbank, pero a partir de los años setenta se comprobó que necesitaba recuperar su identidad y que los negocios, la industria y la banca no lo estaban consiguiendo. Así el Partido Socialista Alemán propuso una política de creación de una red de museos, propuesta que llevó a la práctica la Democracia Cristiana, partido que ganó las elecciones municipales de 1978.

En dicha operación se han creado más de una docena de nuevos museos de tamaño medio situados a lo largo de la ribera del Main y articulados en torno a villas de principios de siglo. Se iniciaron las inauguraciones en 1984, con el Museo Alemán de Cine, de Helge Bofinger and Partners y el Museo de Arquitectura, de Oswald

Mathias Ungers. En 1985 se inauguró el Museo de Artes Decorativas, de Richard Meier y en 1987 el Portikus, un pabellón de exposiciones diseñado por Deutsch y Dreissigacker. En 1989 se inauguró el Museo Judío y el Museo de Arqueología e Historia Antigua, de Joseph Paul Kleihues. En 1990 se terminó la ampliación del Museo de Escultura Antigua, de Scheffer y Warschaner, el Museo Postal, de Gunter Bennis and Partner y la ampliación del Instituto de Arte Städel, de Gustav Peichl. En 1991 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Richard Meier y de ese mismo arquitecto, en 1994, el Museo Etnológico.

El caso de Frankfurt es paradigmático del interés por parte de la clase política por recuperar un espacio urbano a través de la instalación de edificios de carácter cultural y concebir la regeneración de una ciudad a través de una infraestructura que atraiga a un turismo cultural, capaz de sacar a la ciudad del ambiente de decadencia y apatía en que se encontraba.

El caso de Frankfurt no es único, salvando las distancias algo parecido

ha pasado recientemente en España en la ciudad de Málaga que ha pasado de ser la capital de la Costa del Sol, con un turismo fundamentalmente de sol y playa, a convertirse en un referente de ciudad de museos. Para ello se han inaugurado en los últimos años 37 museos, la mayoría concentrados en el centro histórico.

Junto a Frankfurt, París también ha adoptado a finales de los setenta una política de relanzamiento de su infraestructura cultural. Esta política se vio reforzada por los grandes proyectos promovidos por Mitterrand y el partido socialista francés -el mismo partido que inició la política de Frankfurt-. Entre ellas podemos destacar la ampliación y transformación del Louvre por I.M.Pei, el nuevo museo del siglo XIX en la Gae d'Orsay (1986) de Gae Aulenti, el Instituto del Mundo Árabe y un gran núcleo de cultura y ocio como el Parque de la Villette con la Ciudad de las Ciencias y la Industria, el Gran Hall para exposiciones temporales y la Ciudad de la Música.

Junto a este programa se ha llevado a cabo una política de descentralización

que ha potenciado la existencia de centros culturales y museos de arte contemporáneo en todo el territorio francés, se ha fomentado el intercambio de colecciones y la cesión de obras desde los fondos de París hacia las ciudades menores. Caso significativo es la inauguración de dos sedes del Museo del Louvre fuera de París, en Lens (Francia) y en Abu Dabi (Emiratos Árabes).

En Gran Bretaña, Glasgow, Manchester, Birmingham y Liverpool -en 1988 se inauguró la Tate Gallery en el Albert Dock- están mejorando su infraestructura cultural aunque es, sin duda, Londres la ciudad que más está apostando por esta renovación. En esta ciudad se llevó a cabo el proyecto Millennium. Se trató de la celebración de una serie de actos y eventos con motivo de la entrada en el nuevo milenio. Dentro de este proyecto se incluye la construcción de un espacio de ocio y cultura llamado La Cúpula de Greenwich, consistente en la regeneración de una zona industrial emplazada cerca del río Támesis, en unos terrenos de una antigua fábrica de gas. El conjunto, obra de Richard

Rogers, consta de una enorme carpa semirrígida que alberga en su interior espacios expositivos, culturales, salas de conferencias... al estilo de los centros culturales actuales.

Junto a este ambicioso proyecto, Londres también ha experimentado otras reformas importantes en algunos de sus museos más emblemáticos como la intervención de Norman Foster, en el British Museum o la recuperación de una antigua central eléctrica para la nueva sede de la Tate Gallery junto al Támesis, obra de los suizos Herzog y de Meuron y que se denominó Tate Modern para distinguirla de la Tate Britain.

La Tate Modern se emplaza en una central eléctrica terminada por sir Giles Gilbert Scott en 1963 compuesta por una colosal estructura metálica forrada de ladrillo. Este edificio ha sido transformado por Herzog y de Meuron aprovechando sus impresionantes dimensiones y la rudeza de sus interiores y superponiendo un cuerpo horizontal de vidrio que aligera la mole del edificio. Este proyecto se encuadra dentro de los proyectos urbanísticos

que se desarrollan en Londres en torno al Milenio y que intentan regenerar el centro monumental de la ciudad y recuperar zonas degradadas de las orillas del Támesis. Se pretende que la Tate Modern sea el motor de cambio del distrito de Southwark, apoyada por nuevas infraestructuras de comunicación como una estación de metro y una pasarela sobre el río.

La utilización de museos y centros culturales en la regeneración de la ciudad es un fenómeno que también se experimenta en España a partir de los años ochenta. En esta época hay una verdadera fiebre constructiva y todas las Comunidades Autónomas quieren ubicar un museo, fundamentalmente de arte contemporáneo, en alguna de sus ciudades. En este proceso debemos mencionar la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) (Richard Meier, 1994) ubicado en El Raval en la Ciutat Vella, un barrio marginal de la ciudad, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (Alvaro Siza, 1994) o el Museo del Agua en Murcia (Juan Navarro Baldeweg, 1988), aunque sin duda ha sido la inauguración del Museo

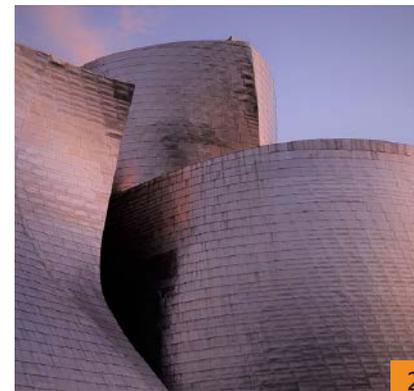
Guggenheim, en Bilbao, el edificio que ha tenido más proyección social en los últimos años. Junto con el Centro Georges Pompidou, es uno de los museos que más literatura ha generado y más expectativas ha levantado tanto a nivel económico, social, político, arquitectónico y museográfico. De todas formas no debemos olvidar que este museo es sólo la punta del iceberg de un proyecto muy ambicioso de recuperación de una zona marginal de la ciudad -incluso se puede afirmar que se trata de la recuperación de toda una ciudad- a través de la construcción de edificios de carácter cultural. Está estructurado en torno a Bilbao Ría 2000 y Bilbao Metrópoli 30. Junto al museo se han realizado el Palacio de Congresos y de la Música Euskalduna, de Federico Soriano y Dolores Palacio, la ampliación del aeropuerto de Sondika y la pasarela Zubi Zuri, por Santiago Calatrava, el metro, de Norman Foster y la pasarela Euskalduna, de Javier Manterola, todo dentro del proyecto Abando-Ibarra. También está prevista la recuperación de otras zonas de la ciudad a través de los proyectos Ametzola y Variante Sur y de la zona metropolitana con el

proyecto Galindo.

Otro caso interesante en España es la construcción de la Ciudad de las Artes y las Ciencias en Valencia, proyecto que se inició en 1998 cuando se inauguró el Hemisférico, obra de Santiago Calatrava. El Hemisférico está emplazado en el centro del conjunto y está concebido para proyectar películas en sistema Omnimax y proyecciones planisféricas habituales en un planetario.

Esta ciudad está compuesta por el Palacio de las Artes, el Hemisférico, el Umbral, el Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, el Teatro de la Ópera y el Oceanógrafo, este último realizado por el estudio de Félix Candela. En la actualidad es el Museo de las Ciencias, el edificio más emblemático. Consta de tres plantas que albergan exposiciones interactivas y un importante departamento que desarrolla el Museo en Internet que facilita la conexión y acceso a la información a través de la red.

Vemos cómo el impulso generado por los planteamientos culturales del mayo francés junto con el desarrollo



2



3

2 y 3. Visuales Exteriores del Museo Guggenheim de Bilbao.

de un turismo cultural capaz de acercar los fenómenos artísticos a grandes masas de población han incidido en la configuración de un nuevo tipo de museo más acorde con la sociedad postindustrial en la que la demanda cultural y el ocio van de la mano y en la que el museo se ha convertido en una institución capaz de guardar y conservar la cultura, además de generarla. Pero el museo en su diálogo con la ciudad se incorpora a los proyectos de planificación estratégica y, como consecuencia, se convierte en un elemento activo para el desarrollo, ligado a un sector servicios en el que la hostelería, la promoción cultural y el consumo permiten generar numerosos puestos de trabajo y hacer socialmente rentable la creación de infraestructuras culturales.

Sin embargo en los últimos años están surgiendo voces muy críticas con estos proyectos que se vinculan con propuestas especulativas dentro de las ciudades, en algunos casos, y que en otras generan un proceso de gentrificación muy preocupante al desplazar a los habitantes tradicionales de esas zonas de la ciudad que son ocupadas por nuevas clases sociales

con un mayor nivel económico. Este proceso está provocando la pérdida de identidad de las ciudades, sobre todo de los centros históricos, en beneficio del turismo.

Ante este rápido panorama por los museos, sólo no queda por señalar, que la institución museística es el reflejo de la sociedad en que se inserta. Y nuestra sociedad actual está marcada por la artificiosidad más absoluta y la cultura más elitista, por la espectacularidad efímera y los contenidos de calidad, por los desafíos tecnológicos y la revalorización del mundo artesanal y tradicional... y todo esto tiene cabida en nuestros museos.

BIBLIOGRAFÍA

BELLIDO GANT, M^a L. (2015). *Lecturas indisciplinadas. Arte, literatura y museos entre España y América*. Pamplona-Buenos Aires: Ulzama Ediciones-CEDODAL-Fundación Ortega y Gasset-Universidad de Granada.

(2006). “¿Hacia dónde van los museos?”, en: AA. *Gestión del Patrimonio. Museos y Educación*

(81-97). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, Ministerio de Cultura, Ayuntamiento Vega de San Mateo.

BURT, J. (1991). “Museos crecederos. El Guggenheim y el Mass MoCA”, en *Arquitectura Viva*, nº 16, 8-11.

FERNANDEZ-GALIANO, L. (1998). El arte del museo. *Av. Museos de Arte*, nº 71, 4-8.

GARCÍAS, J.C. (1997). “El arte del ingeniero. Dos siglos de high tech y tecnocracia en el Pompidou”, en *Arquitectura Viva*, nº 55, 70-71.

HERNÁNDEZ PEZZI, C. (2018). Turismo ¿truco o trato? *Málaga: La catarata*.

(2017). *Alternativas a la ciudad caótica*. Teruel: Muñoz Moya Editores.

JANUSZCAK, W. (2000). La orilla de hoy. *La Nación*, 28 de mayo de 2000.

LIBESKIND, D. (1996). “Pliegue espiral. Ampliación del Museo Victoria & Albert, Londres”, en *Arquitectura Viva*, nº 50, 42-45.

VERDU, V. (2001). Museos divertidos. El País, 17 de junio de 2001.

PALABRAS CLAVE

Monumento conmemorativo |
Urbanismo | Cementerios | Latinoamérica
| Siglo XIX | Siglo XX |

BREVES CONSIDERACIONES HISTÓRICO- ARTÍSTICAS

La escultura en Latinoamérica durante el siglo XIX se caracterizó por el descenso paulatino en la producción de la tradicional escultura religiosa barroca heredada de la época colonial y la introducción y proliferación de la estatuaria conmemorativa, de carácter secular e índole público, vinculada a los proyectos de ornamentación de las ciudades. Dentro de dicho espectro consideramos también a los monumentos de carácter funerario, realizados con el fin de perpetuar la

memoria de los fallecidos.

La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la “urbanización” simbolizando a la vez el “adelanto cultural” de los mismos, promovió a “los próceres” considerados dignos de ser imitados, y expresó emblemáticamente “la obra pública” de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades. A la ejecución de obras públicas se añadieron el trazado de avenidas, parques, alamedas, etc., en consonancia con la visión “higienista” del XIX en cuanto a la necesidad de que las ciudades poseyeran esos espacios verdes; así la naturaleza se “domesticaba” con trazados y plantas “exóticas”, ámbitos en los que los monumentos habrían de cobrar notoria importancia, a semejanza de las urbes europeas.

* Universidad de Granada

¹ El presente ensayo es un extracto adaptado y actualizado de nuestro libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.

La ciudad fue concebida como un “*gran panteón*”, a través del nomenclátor de calles, avenidas, plazas y barrios, convirtiéndose gradualmente, parafraseando a Víctor Hugo, “*una crónica escrita en piedra*”, y los monumentos en verdaderos “*poemas épicos*”. La urbe, pues, fue convirtiéndose en una suerte de lección pública de historia, donde las arquitecturas historicistas y los monumentos afirmaron sentidos de identidad y pertenencia. Los temas del pasado fueron utilizados como metáforas para el presente, y la idea de la nación se construyó más con discursos literarios y visuales que a través de la vida cotidiana, y en especial recurriendo a las escenificaciones, fueran estas fiestas, inauguraciones de monumentos u otros actos solemnes.

Si dicha centuria estuvo marcada por la industrialización del monumento conmemorativo, el XX tendrá como una de sus características principales (siempre debatible o matizable) la pérdida de venerabilidad de los mismos. En América, la importancia de lo conmemorativo ha mantenido una sólida vigencia en el sentir de los



1. La Habana, Cuba. Fotografía del autor.

gobiernos y de muchas instituciones y otros colectivos ciudadanos; “*estatuomanía*”, “*arcomanía*” y “*plaquetomanía*” son términos aun válidos para expresar esta manera de sentir el espacio público.

El período de mayor fiebre monumentalista en el continente, aproximadamente se sitúa en los años que van de 1890 y hasta 1940. Esta lógica por supuesto no excluye el período anterior ni los años posteriores; en estos últimos se manifestará un interés menor por las conmemoraciones escultóricas dándose paso a testimonios de mayor envergadura donde la arquitectura jugará un papel esencial cambiando decididamente la forma de erigir monumentos de homenaje. Esta política se acentuará en los períodos caracterizados por las dictaduras militares, muy proclives a recurrir al bronce, el mármol y la piedra para autoglorificarse, las más de las veces solapándose con el recuerdo de los grandes próceres de la historia; en esto nunca existió una marcha atrás en nuestro continente.

El monumento y sus mutaciones estéticas. De las rigideces del Clasicismo a las libertades de la Modernidad

No está de más tener presente como idea básica que la emancipación de las naciones americanas debe en gran medida sus conceptos y su simbología a la Francia revolucionaria de 1789. El paso del neoclasicismo a América no estará tan vinculado a la contemplación de “*lo antiguo*” como a dicha faceta revolucionaria, manifestándose el estilo como símbolo de la libertad. Prototipos del clasicismo como las figuras aisladas y de pie que señala Carlos Reyer, con expresión ausente y anatomías y ropaje propias de modelos antiguos, no serán la tónica predominante en la estatuaria americana, más proclive a que los héroes aparezcan acompañados por una o varias alegorías. Es cierto también que la “*fiebre monumentalista*” prendió con fuerza traspasado el meridiano del XIX, cuando en Europa los arrebatos del romanticismo y luego los exagerados detallismos del realismo habían reemplazado a la “*limpia geometría estática*” y a las “*clámides y peplos*” propias de lo clásico, como diría José Antonio Gaya Nuño; Javier

Maderuelo hablaría de una “*disolución del clasicismo*”.

El último tercio de la centuria y las primeras del XX marcaron en América, para los escultores locales pero más aun para los europeos, una de las etapas más propicias para la expansión estatuaría. Los enormes expendios en bronce y mármol, inéditos hasta entonces e insuperados después, potenciaron la nueva imagen urbana y facilitaron a los artistas amplias posibilidades de amasar grandes fortunas, y alcanzar una fama que fue carta de presentación de suficiente validez como para presionar a los comitentes de monumentos a la hora de controlar sujeciones y exigir mayores libertades. A veces se alcanzó pero otras no. La estética clasicista, con variantes contemporáneas, siguió teniendo vigencia aunque ya para finales del XIX se imponía aquel exacerbado culto al detalle, marcado por los debates de rigor histórico que eran propios asimismo de la pintura de historia. El carácter documental que se le suponía a la obra acabada, como síntesis visual de hechos y personajes históricos que el artista de turno había concretado -muchas

veces en colaboración estrecha con un historiador versado en la materia que le amparaba en lo empírico y le controlaba posibles desviaciones-, exigía la conversión de aquella en testimonio fidedigno y casi definitivo. La obra iba a ser a partir de entonces el documento de documentos. A manera de las grandes composiciones de historia, el monumento incorporaría en sus pedestales relieves con escenas alusivas a los hechos históricos vinculados al personaje o al suceso conmemorado.

Con el avanzar del siglo XX veremos como la situación del monumento público va transformándose, y se produce la transición hacia una más marcada libertad creativa por parte de los artistas, aunque hasta épocas muy tardías, bien entrada la centuria, aun continuaron las situaciones de sujeción de estos a rígidas normas en encargos y concursos.

Los prestigios individuales ganados por los escultores que trajeron como consecuencia la conquista de libertades estéticas, permitió a los artistas recurrir cada vez más a menudo

a representaciones formalmente innovadoras y en buena medida divorciadas de las normas académicas y de la sumisión a la descriptividad. Se iría haciendo cada vez más decisivo el papel jugado por el escultor, disminuyendo las limitaciones impuestas por los comitentes, cuyo entendimiento de corte clasicista se vio ciertamente caduco ante la arremetida incontenible de las nuevas corrientes naturalistas y modernistas.

La expresión de “lo popular” como rasgo latinoamericano

El ámbito de “lo popular”, que en América adquiere una significación de enorme importancia, no puede ser soslayado dentro del análisis de las transformaciones estéticas urbanas y rurales. Acostumbrados como estamos a escribir historias del arte a través de reconocidos nombres y obras, por lo general obviamos en las investigaciones las obras anónimas o creadas por artistas y artesanos en regiones alejadas de los grandes centros artísticos. En América, históricamente, un alto porcentaje



2. Salvador de Bahía, Brasil. Fotografía del autor.

de las manifestaciones artísticas, y el monumento no es la excepción, es de carácter vernacular. Si nos pusiéramos a hacer recuento, veríamos con asombro que las conmemoraciones estatuarias son amplísima mayoría dentro del continente. Se trata de obras que por lo general adornan plazas y parques públicos en las ciudades del interior y sobre todo en los pueblos, aun cuando también existen ejemplos (ya hablaremos de alguno de ellos) en las propias capitales. Son monumentos cuya característica principal es su tinte o sabor popular, para dar una definición rápida y comprensible. De cualquier manera, y aunque sea en forma breve, queremos desentrañar algunos caracteres de estas esculturas, ya que creemos que es un patrimonio en muchas ocasiones de valía y que merece también la atención de quienes tengan a su cargo velar por las obras artísticas de nuestras naciones.

En buena medida las miradas provenientes de los centros considerados hegemónicos y cuya percepción del arte sigue cánones a veces demasiado estereotipados, ha optado por denominar a estas obras

bajo el rótulo de kitsch, un término utilizado desde un punto de vista despectivo en estos casos, y que a nuestro entender no es aplicable a todos los ejemplos por diferentes razones. Consideramos conveniente distinguir los aspectos e intentar el desafío de determinar algunas pautas para diferenciar "*lo kitsch*", es decir las obras que llevan consigo una clara carga de mal gusto, de lo que parte y se concreta desde otras intencionalidades y formaciones estéticas. A estas últimas creaciones se les ha adosado a menudo el término "*ingenuas*", pero nosotros nos inclinaremos también por denominarlas "*populares*", y que, en el caso de los monumentos conmemorativos, asume un papel despojado del carácter solemne de las "*grandes estatuas*", más en la concreción que en la intención. Otro término que se les ha venido aplicando en los últimos años, y que aun con las posibles observaciones que pudieran hacerse sobre él nos parece una reflexión interesante, es el de "*patrimonio modesto*".

En gran parte del continente, estas obras, insistimos, se dispersan por la

geografía urbana y sobre todo rural. Podríamos partir para su análisis, desde un punto de vista histórico-artístico, de la traslación de pautas estéticas que se fueron imponiendo en las ciudades por influjo de Europa desde las últimas décadas del XIX y que, ya en el XX, fueron paulatinamente asentándose en el interior; hasta podríamos hablar de una conversión de lo clásico en típico o folclórico, como diría Carlos Monsiváis. El gusto por la monumentalización de los próceres y los hechos históricos primero, y luego la de personajes más vinculados con la etapa de “*democratización*” de las esculturas que trajo consigo la presencia estatuaría de otros personajes o colectivos, se transmitió a los pueblos, que fueron desarrollando su estética urbana siguiendo las ideas originales planteadas en los grandes centros pero interpretándolas a su manera. Téngase en cuenta que los “*grandes monumentos*” obedecieron sino al resultado de concursos públicos en donde participaban y obtenían los encargos escultores con formación sólida, a la directa contratación de uno de ellos para llevarlos a cabo. Mientras,

en los municipios menos pudientes económicamente e imposibilitados por lo tanto de hacer onerosas solicitudes, pero con igual deseo que las capitales de tener las estatuas de los prohombres de la historia, recurrieron a los artistas e incluso a los artesanos locales para obtener este propósito.

Estos artistas partieron así, en estos casos, echando una mirada sobre aquellos modelos más “*cultos*” y reinterpretándolos según los dictados de su espíritu y con los materiales que tenían a su alcance. Esto propició -y sigue propiciando, porque es un arte vivo- que las plazas del interior comenzaran a regarse de estas estatuas “*ingenuas*”, “*populares*”, en las cuales los artistas no siempre consiguen alcanzar su objetivo de una representación naturalista y fidedigna de los protagonistas de la historia, transmitiendo un aire de familiaridad que a veces termina por desacralizar los contenidos simbólicos perseguidos a priori. De cualquier manera, estos monumentos pasan a cumplir, desde el mismo momento de su emplazamiento, funciones de carácter pedagógico para los pueblos

receptores de los mismos, fungiendo a la vez de lugar de concentración en los homenajes patrios.

Con ellos entramos a pisar un terreno que, historiográficamente, se ha ensanchado en los últimos años, como es el que se centra en abordar las dicotomías y las confluencias entre el “sistema-arte” y el “arte popular”. A nuestro juicio, entre los aportes más salientes en este sentido se hallan los del historiador y crítico paraguayo Ticio Escobar, quien considera que el problema central al momento de abordar el arte popular estriba en la adopción de oposiciones conceptuales propias de la teoría del arte, como ser bello-útil, forma-contenido, arte-artesanía, estético-artístico, etc. Si bien estas particiones son válidas en la comprensión del arte moderno occidental, en el campo de las expresiones populares suponen relegar a las mismas a un concepto de meras manifestaciones sin valor artístico. Por su parte, en su libro *Arte y cultura popular* (1996) Claudio Malo González afirmaba:

“Quien pretenda encontrar en



3. Cartagena de Indias, Colombia. Fotografía del autor.

las manifestaciones de cultura popular características del buen gusto definido por las élites, es posible que las encuentre, pero no podrá comprender el arte popular, ya que las creaciones estéticas del pueblo, cuando son auténticas y no contaminadas, no se generaron de acuerdo con los patrones académicos oficiales, sino al margen y a veces en contra de ellos”.

Sitio físico y significación simbólica del monumento en la ciudad

La decisión de dónde y cómo colocar los monumentos fue uno de los motivos de debate más interesantes en el proceso conmemorativo y urbano, y fueron numerosos los factores que debían conjugarse a la hora de cristalizar el emplazamiento. Algunas de esas variables suponían hilar fino. Por caso, cuando el catalán Miguel Blay, uno de los escultores españoles más activos en Latinoamérica en el primer tercio del XX, da su discurso de ingreso como miembro de la Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando (Madrid), titulado El monumento público (1910), refiere a la vital importancia que le cabía al cálculo de la luz solar que iba a incidir sobre las obras.

La preocupación por el sitio y las características lumínicas que iban a enmarcar al monumento quedó reflejada en la mayoría de los reglamentos que se redactaron con motivo de los concursos que se convocaron en América desde finales del XIX. Lamentablemente y con el tiempo, la desmedida construcción de inmuebles en derredor de muchas de aquellas estatuas las fueron descaracterizando, haciéndoles perder a la vez su concepción original, sus valores artísticos y, en definitiva, su propia identidad por deformación del entorno. El espacio les fue raptado por distintos factores, ora por su propio traslado, ora por esa modificación sustancial del contexto urbano.

Acabamos de mencionar un tema ineludible, como es el de los desplazamientos de monumentos desde sus lugares originales, acto que suele llevar consigo una nueva

inauguración, casi como si se tratase de un monumento que inicia su andadura vital. Es que con el paso del tiempo, la moderna evolución urbana y la modificación del uso de la calle, en muchos casos el monumento público se convirtió en un estorbo para los planes edilicios. Ello llevó a las consabidas pérdidas del entorno estético concebido a priori y la resignificación simbólica de los espacios.

El monumento conmemorativo, como escribía Javier Maderuelo en *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura* (1990), perdería:

“todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos como el rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad”.

Se fue llegando en forma paulatina a un *“ocaso de la conmemoración”* signado por el despliegue de vallas publicitarias y de los elementos de ostentación de las empresas y la clase política.

“El monumento, como símbolo conmemorativo, ha muerto en manos de la publicidad urbana, del cartel y del reclamo luminoso de neón. La polémica palabra “monumento” ha sido sustituida por un tipo de actuación urbana denominado “arte público”.

Este tema ha sido abordado en México, entre otros, por Néstor García Canclini, quien en su texto del libro *Monumentos mexicanos*. De las estatuas de sal y piedra (1992), coordinado por Helen Escobedo, puso el acento en esta pérdida de significación del monumento en la vida moderna, señalando como causas la ruptura de la escala urbana, la sobredosis de señales de circulación ciudadana, la irrupción del graffiti como manifestación de la crítica popular al orden impuesto, y la saturación publicitaria del contexto, lo que *“ahoga la identidad histórica, tiende a que la memoria popular se diluya en la percepción ansiosa y dispersa que el*

consumo ofrece a cada instante”.

GÉNESIS, PROCESO E INAUGURACIÓN. Un largo y escabroso camino

Uno de los principales problemas que se suscitarían en los concursos convocados en Latinoamérica para la realización de monumentos conmemorativos fue la ausencia de los artistas más cualificados, en buena medida debido a la elección de jurados no capacitados para establecer juicios estéticos, en los que vemos habitualmente a autoridades civiles, militares y, en cualquier caso, el cupo reservado a los hombres de artes y letras era reducido. Otra problemática fue, una vez adjudicados dichos concursos, las dilaciones en la concepción y concreción de las obras, por los más variados motivos.

La estatuaría conmemorativa estuvo asimismo marcada por la presencia de obras escultóricas de clarísima filiación a los cánones de moda en Europa, en especial los derivados del neoclasicismo. Las razones que explican este fenómeno podríamos simplificarlas con dos realidades: en primer lugar, el hecho de que el gusto

de las clases dirigentes y acomodadas de nuestras jóvenes naciones por dichas pautas era bastante acentuado, y en segundo lugar que un altísimo porcentaje de los monumentos que se emplazaban en plazas y calles de nuestras ciudades eran realizadas directamente por escultores europeos. Ambas ideas, insistimos, son básicas y generalizadoras, no excluyentes. La segunda de las observaciones apuntadas respondía en buena parte a la ausencia, en América, de artistas con suficiente formación como para acometer los encargos oficiales. Había excepciones, sí, como en el caso de México donde es conocida la obra del profesor y escultor catalán Manuel Vilar y la de los discípulos mexicanos que siguieron sus enseñanzas, muchos de ellos autores después de algunas de las obras que ornamentaron los espacios urbanos de aquel país, como el Paseo de la Reforma en la ciudad de México que caracterizó el último cuarto del XIX. A ello podríamos añadir otra limitación fundamental que fue la ausencia, durante mucho tiempo, de empresas de fundición en bronce en nuestros países.

Tema principal en el proceso monumental, y culmen celebrativo del mismo, fueron la colocación de la “*primera piedra*” del monumento y, a posteriori, la inauguración del mismo. En cuanto al primero de los actos, no desentonaba en fastuosidad con respecto al develamiento, y buena parte de su origen radicaba en cuestiones políticas, ya que permitía la consagración de aquel gobernante, ministro, diputado o presidente de una institución como autor de la iniciativa; tenían claro que lo más probable era que los laureles de la inauguración, dada la tardanza que la construcción de estas obras solía deparar, se los llevara un sucesor en tal o cual cargo. Son muchos los monumentos en cuyos pedestales figura la fecha de colocación de la primera piedra, como son también numerosas las primeras piedras ubicadas que finalmente nunca verían elevarse sobre sí el monumento que inspiraban.

Las festividades en torno al monumento, como veremos en algunos casos señalados, mantuvieron numerosos rasgos heredados de la cultura cívica de la época clásica, como asimismo, y más



4. Quito, Ecuador. Fotografía del autor.

aquí en el tiempo, de las procesiones religiosas de la época virreinal. La utilización de arcos y otras arquitecturas efímeras, la ornamentación con banderas y estandartes, la procesión de carros alegóricos son todas características que hundían sus raíces en el mundo colonial y que fueron reutilizadas con otras significaciones en época contemporánea. Así lo imponía la nueva religión laica, la de los *“santos padres de la patria”*.

A estas características acompañarían cada vez con mayor continuidad, otras vinculadas directamente a la sociedad, pudiéndose citar la ingente cantidad de folletos que fueron editados con motivo de la inauguración de los monumentos, que cumplían con el doble objetivo de alcanzar una alta difusión en la sociedad de la época, a la vez que dejar testimonio para la posteridad del proceso de glorificación. Estos folletos, que, aun con sus particularidades, respondían por lo general a la idea expresada por Antonio Bonet Correa de que *“leído uno estaban leídos todos”*, se caracterizaban en la mayor parte de los casos por el hecho de que el porcentaje de referencias al monumento en sí y

al artista encargado de realizarlo, era poco menos que nula, dedicándose amplios capítulos a la personalidad del conmemorado y, también, a transcribir largas listas de instituciones y personas suscriptoras. Esto ocurriría también en muchos actos inaugurales en los que se glosaba, a veces durante horas, al homenajeado, pero se omitían referencias al escultor y/o al arquitecto.

En este apretado texto hemos querido sintetizar un puñado de temas esenciales para comprender la significación histórica, política y urbana del monumento conmemorativo en Latinoamérica; sus mutaciones estéticas a lo largo del tiempo; la importancia de colocar en el centro de análisis las expresiones populares, mayoritariamente al margen de los dogmas academicistas; la relevancia urbana de los emplazamientos y los factores que la determinaban; y finalmente algunos de los rasgos del proceso de monumentalización, desde la génesis de la obra a la inauguración.

Es solamente la punta del iceberg de un ámbito mucho más complejo y que nos cupo estudiarlo extensamente en el libro del cual hemos extraído todas estas consideraciones. La ponencia que presentamos dentro del Encuentro Internacional *“Ciudades, Territorio y Patrimonio Cultural”*, organizado por la Universidad Nacional de Mar del Plata en junio de 2018, atiende a estas cuestiones y amplía, a partir de un relato visual, el radio de análisis.