



Facultade de Xeografía e Historia

Grao en Historia da Arte

Traballo de fin de grao

Los nuevos museos de la
España de las autonomías:
MNAR, CGAC y
Guggenheim Bilbao.

Alumna: Teresa Crego Deán

Titor: David Chao Castro

Ano académico: 2022-2023

Xuño 2023

Traballo de Fin de Grao presentado na Facultade de Xeografía e Historia da
Universidade de Santiago de Compostela para a obtención do Grao en Historia da Arte

Resumen: Los cambios a nivel conceptual que se dieron en el campo de la museología en la segunda mitad del siglo XX también encontraron su traducción física en la arquitectura de los museos. Tras una primera parte dedicada al origen de los museos y su arquitectura, y a las transformaciones a nivel museológico y arquitectónico que se dan a partir de los años 60, la parte más importante del trabajo está constituida por el análisis comparativo de tres museos españoles que dan fe de la eclosión museística que tuvo lugar en España en los años 80 y 90 del siglo XX. Se estudian los diferentes tipos de respuesta del MNAR, el CGAC y el Guggenheim Bilbao a una serie de aspectos: su organización interior (tipos de salas, circulación, sistemas de iluminación natural y disposición de la recepción), la relación con el entorno urbano en el que se asientan y su cumplimiento de la funcionalidad aún siendo obras de arte icónicas.

Palabras clave: museo, arquitectura, MNAR, CGAC, Guggenheim Bilbao.

Resumo: Os cambios a nivel conceptual que se deron no campo da museoloxía na segunda metade do século XX tamén encontraron a súa tradución física na arquitectura dos museos. Tras unha primeira parte adicada á orixe dos museos e a súa arquitectura, e ás transformacións a nivel museolóxico e arquitectónico que se dan a partir dos anos 60, a parte máis importante do traballo está constituída pola análise comparativa de tres museos españois que dan fe da eclosión museística que tivo lugar en España nos anos 80 e 90 do século XX. Estúdanse os diferentes tipos de resposta do MNAR, o CGAC e o Guggenheim Bilbao a unha serie de aspectos: a súa organización interior (tipos de salas, circulación, sistemas de iluminación natural e disposición da recepción), a relación co entorno urbano no que se asentan e o seu cumprimento da funcionalidade aínda sendo obras de arte icónicas.

Palabras clave: museo, arquitectura, MNAR, CGAC, Guggenheim Bilbao.

Abstract: The conceptual changes that took place in the field of museology in the second half of the 20th century led to adjustments in the architecture of the museums as well. In the first part of the essay I focus on the origin of museums along with their architecture and the transformations that they have gone through since the 60s onwards. The central part of the essay is devoted to the comparative analysis of three Spanish museums that may represent the flourishing emergence of museums during the 80's and 90's in Spain. Three museums that offer different solutions to several aspects are studied, they are The MNAR, The CGAC and The Guggenheim Bilbao. The aspects we study include: the organisation (types of rooms; circulation; systems of natural illumination and the layout of reception); the relationship with the urban surroundings where they are located and the fulfilment of their goal even though they are iconic works of art.

Keywords: museum, architecture, MNAR, CGAC, Guggenheim Bilbao.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Justificación.....	4
1.2. Objetivos.....	5
1.3. Metodología.....	5
2. REVISIÓN DE LOS PRECEDENTES: LA EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS..	7
2.1. Orígenes de los museos y su arquitectura.....	7
2.2. Transformaciones sociales y su traducción en la arquitectura de los museos.....	9
2.3. Nuevas generaciones de museos y su características.....	12
2.4. Contexto cultural español durante las dos últimas décadas del s.XX.....	14
3. ANÁLISIS COMPARATIVO: MNAR, CGAC Y GUGGENHEIM BILBAO....	15
3.1. Organización interior de los museos.....	16
3.1.1. Tipos de salas.....	16
3.1.2. Tipos de circulación.....	20
3.1.3. Sistemas de iluminación natural.....	21
3.1.4. Disposición de la recepción.....	24
3.2. Relación con el entorno urbano en el que se asientan.....	27
3.3. ¿Ser obras de arte icónicas les impidió ser arquitecturas funcionales?.....	33
3.3.1. El museo como reto para los artistas.....	38
4. CONCLUSIONES.....	39
5. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	42
6. ANEXO FOTOGRÁFICO.....	49

1. INTRODUCCIÓN

Los museos, desde su origen ilustrado, han desempeñado papeles muy diferentes a lo largo de estos últimos doscientos años: de dedicarse exclusivamente a la conservación y almacenaje de las obras, hasta convertirse en verdaderos centros culturales, muy dinámicos y al servicio del público. Precisamente este trabajo, además de explicar esa evolución en el pensamiento museológico, se centra sobre todo en el aspecto arquitectónico: esos cambios a nivel teórico encontraron su traducción práctica en la arquitectura de los museos, que fue evolucionando a la par que lo hacían el pensamiento y las nuevas tendencias y demandas sociales en el ámbito cultural.

La parte más importante de este trabajo está constituida por el análisis comparativo de tres ejemplos de museos o centros de arte españoles, que dan fe de la eclosión museística que tuvo lugar en nuestro país una vez superada la transición democrática. El uso de la expresión “España de las autonomías” en el título está en relación con esto último, pues a partir de ese momento, cada Comunidad Autónoma comenzó a reclamar su propio museo o centro de arte autonómico. En este caso, tanto el CGAC como el Guggenheim fueron iniciativas autonómicas, mientras que el MNAR, a pesar de ser un museo nacional, está lejos de la capital, dándole también protagonismo a una pequeña ciudad de provincia.

1.1. Justificación

Se ha estudiado con profundidad el campo de la museología y los cambios que han afectado a las definiciones del museo, tanto a nivel conceptual como a nivel arquitectónico. Sin embargo, para el caso español, considero que todavía no se han agotado esas vías de investigación. Aunque existen suficientes publicaciones que analizan los nuevos edificios creados en España para albergar museos a partir de los años 80, ninguna lo hace estableciendo un análisis comparativo entre ellos ni tampoco combinando en un mismo estudio dos tipologías distintas de museo: a saber, museos tradicionales/históricos y centros de arte contemporáneo.

El motivo de la elección de los tres museos en los que me centraré (MNAR, CGAC y Guggenheim Bilbao) tiene que ver, además de con criterios de interés

personal, con el hecho de que cada uno de ellos responde a un modelo diferente: el primero se trata de un museo de arte romano con colección expuesta permanentemente en el núcleo de una ciudad con restos arqueológicos; el segundo, de un centro de arte contemporáneo en un casco histórico; y el tercero, también de un centro de arte contemporáneo pero en un barrio industrial alejado del casco histórico.

1.2. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es el análisis pormenorizado de ciertos aspectos arquitectónicos del MNAR, el CGAC y el Guggenheim Bilbao, estableciendo puentes comparativos entre todos ellos. A su vez, se busca relacionar todos estos edificios con el contexto histórico-político y cultural en el que fueron creados, tratando de responder a los motivos que incitaron a la eclosión museística en la España de los años 80 y 90; evidentemente, sin perder de vista que estamos estudiando un contexto pasado y, por tanto, sería erróneo juzgarlo desde la óptica actual, aunque a su vez la distancia cronológica facilita unas aproximaciones más objetivas desde la perspectiva temporal.

A través del estudio de cuestiones que afectan tanto al interior como al exterior de los museos, se pretende conocer cómo un edificio puede llegar a influir en positivo o en negativo en la visualización de las obras de arte que alberga, tanto a nivel técnico (a través de la luz, los espacios, los sistemas de circulación...) como social (invitando a los visitantes a entrar a las salas de exposición, a establecer un vínculo con las obras...). En relación con ello, también se ha considerado interesante tratar de responder a cómo un edificio puede influir en los artistas y comisarios a la hora de realizar exposiciones adecuadas a sus espacios, convirtiéndose entonces estos museos en un reto para la creación y exhibición. Por último, se aspira a conocer la relevancia del papel de la arquitectura en todos estos procesos.

1.3. Metodología

Este trabajo tuvo su origen en el interés por tratar el tema de la arquitectura de los museos de las últimas décadas del siglo XX en nuestro país. Inicialmente, se había hecho una lista con una selección de bastantes ejemplos, pero, reflexionándolo

detenidamente, se decidió optar por abordar sólo tres de ellos, basándose en el criterio de que era mejor ocuparse de pocos pero de manera pormenorizada y no de muchos de forma imprecisa. Además, se quiso que todos fuesen de nueva planta, y que hubiese contraste entre museos históricos y de arte contemporáneo.

La metodología empleada consistió en una amplia revisión bibliográfica, especialmente orientada a la lectura de los estudios más relevantes acerca de la arquitectura de los museos españoles de finales del siglo XX, destacando las investigaciones de María Ángeles Layuno, Josep María Montaner, Víctor Cagiao Santacruz, Jesús Pedro Lorente y Luis Alonso Fernández, todas ellas referenciadas al final de este trabajo junto con otras de igual interés.

La principal problemática encontrada a la hora de hacer este trabajo fue la limitación espacial. Precisamente, ese fue el motivo de tener que reducir el número de ejemplos a tratar. Al no contar con demasiado espacio y ser imprescindible dedicar un apartado inicial a la explicación de las transformaciones sociales y arquitectónicas y al contexto español de aquellos años, se decidió hacer una selección de sólo tres museos. Por consiguiente, un problema menor ha sido la elección concreta de esos ejemplos, ya que, al haber un gran número de ellos, fue necesario llevar a cabo una búsqueda minuciosa de bibliografía para poder basarse en unos criterios adecuados y hacer la mejor selección posible, que reflejase el tema de la manera más clara.

Por todo ello, este trabajo consta de dos partes principales: una primera que tiene un carácter más bien histórico, y una segunda y principal en la que se aborda de lleno el análisis de los tres museos seleccionados y las pertinentes comparaciones. En el primer apartado se consideró necesario incluir una breve explicación acerca del origen de los museos y su arquitectura, las transformaciones a nivel social y museológico que se dan a partir de los años 60 (con la consiguiente democratización del arte), las características de los nuevos museos tras este cambio y, por último, una introducción al contexto cultural español tras la Transición democrática y avance en el sistema autonómico.

La segunda parte, más extensa, se centra en el análisis comparativo del MNAR, CGAC y Guggenheim Bilbao, estudiando sus diferentes tipos de respuesta a una serie de aspectos: su organización interior (incluyendo tipos de salas y circulación, sistemas

de iluminación natural y disposición de la recepción), la relación con el entorno urbano en el que se asientan y su cumplimiento de la funcionalidad aún siendo obras de arte icónicas (dualidad artisticidad-funcionalidad).

2. REVISIÓN DE LOS PRECEDENTES: LA EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS

Para poder afrontar de lleno la parte principal de este trabajo me parece conveniente tratar una serie de cuestiones previas, que ayudarán a comprender mejor las causas que motivaron la evolución de la arquitectura de los museos y, especialmente para el caso español, también a conocer el contexto cultural posterior al remate de la Transición y avance en la democracia y Estado de las autonomías.

2.1. Orígenes de los museos y su arquitectura

El punto de partida de los museos, tal y como los conocemos hoy en día, podemos situarlo entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Es en este momento, tras haber tenido lugar la Revolución francesa, cuando se produce la “socialización” de determinadas colecciones de arte de las monarquías, que pasan a ser públicas¹. Este primer modelo de museo se vincula a la construcción de la “identidad nacional”² y, sin duda, su principal función es la conservación de las obras. Entre ellos, podemos citar algunos de los grandes museos nacionales europeos: Museo del Louvre de París (1793), Rijksmuseum de Amsterdam (1798), Glyptoteca de Munich (1816), Museo del Prado de Madrid (1819), National Gallery de Londres (1824), etc³.

Para albergar estas colecciones se diseñan contenedores adecuados a ellas, que comparten una serie de rasgos comunes. Siguiendo a Baztán Lacasa, se trata de edificios exentos, de escala monumental, de planta cuadrada o rectangular y articulada en torno a un patio o una rotonda central y, normalmente, precedidos de grandes pórticos⁴. Dado que tienen un carácter contemplativo y reflexivo, se adopta la configuración tipológica

¹ Díaz Balerdi, I. (2008). *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Trea, p.21.

² Fernández-Galiano, L. (1990). Museos, historias, ficciones. En López Moreno, L. (ed.). *El arquitecto y el Museo*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, pp.94-97, 95.

³ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, pp.21-22.

⁴ Baztán Lacasa, C. (1994). Sobre los museos y su arquitectura, *Arquitectura*, nº298, pp.15-17, 15.

de edificios con un fin similar: los primeros museos imitan los templos clásicos, con sus frontones, balaustradas, órdenes arquitectónicos, etc⁵.

Por mencionar algún ejemplo, tanto la fachada exterior del British Museum (1823), diseñado por R. Smirke, como la de la Gliptoteca de Munich (1816) (**Fig.1**) de L. von Klenze, destacan especialmente por sus poderosos frontones triangulares, al igual que el pórtico columnado de orden gigante caracteriza al Altes Museum (**Fig.2**) de Berlín (1830) de K.F. Schinkel y al Museo del Prado (1785), obra de Juan de Villanueva⁶. Por su parte, R. Pope proyectó la sede de la National Gallery of Art de Washington (1937) siguiendo anacrónicamente el estilo neoclásico de los museos decimonónicos⁷.

Por lo que respecta a la decoración interior de estos museos, frecuentemente presentan un carácter historicista⁸. Lo habitual es encontrar una distribución de cuadros “tapizando las paredes”⁹, sin dejar apenas espacios libres, tanto que, a veces, “*almacén y espacio expositivo se confunden o funcionan indistintamente*”¹⁰. Tuvieron que pasar varias décadas para que este hecho fuese duramente criticado en el conocido artículo *Le problème des musées* (1923) de Paul Valéry, donde se lamentaba del abigarramiento de las obras en los museos, que, a su parecer, hacía que éstas se “*devorasen*” entre sí¹¹. Asimismo, también es bien conocida la crítica que a este mismo hecho se hace desde el *Manifiesto Futurista*: “*¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen!*”^{12 13}.

⁵ Vozmediano, E. (2009). Museos Nacionales o monumentos personales, *Revista de libros*, nº148, pp.3-7, 3.

⁶ El edificio que hoy sirve de sede al Museo Nacional del Prado fue diseñado por Juan de Villanueva en 1785 para dar cabida al Gabinete de Ciencias Naturales, y no se destinaria a museo de pintura y escultura hasta 1819, cuando Fernando VII y María Isabel de Braganza impulsaron este nuevo proyecto (<https://www.museodelprado.es/museo/historia-del-museo>). [Consultada: 14/04/2023].

⁷ Baztán Lacasa, C. (1997). La arquitectura de los Museos de Estado, *Militaria*, nº9, pp.155-173, 167.

⁸ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón: Trea, p.42.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, p.83.

¹¹ Valéry, P. (1923). El problema de los museos. Recogido en Valéry, P. & Arántegui, J.L. (trad.) (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, pp.137-140, 139.

¹² Marinetti, F.T. (1909). Manifiesto del futurismo. Recogido en Ciriot, L. (ed.) (1995). *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Labor, pp.80-84, 82.

¹³ Además, en las décadas siguientes las críticas al museo se acentuaron, generándose una división en dos bandos opuestos: los defensores del museo, con André Malraux a la cabeza, y los detractores del mismo, encabezados por T. Adorno, que se apoyaba en las tesis de Quatremère de Quincy y el propio P. Valéry.

2.2. Transformaciones sociales y su traducción en la arquitectura de los museos

La Segunda Guerra Mundial supone el acontecimiento clave que explica la mayoría de cambios acaecidos durante la segunda mitad del siglo XX. El desastre fue de tal magnitud que trajo consigo transformaciones a nivel político, social, histórico, económico y también artístico. A raíz de todo ello, se comenzó a experimentar una mayor democratización de distintos ámbitos, a lo que hay que sumar la llegada de la sociedad del bienestar, el aumento del tiempo libre y el acceso a la información¹⁴.

En el plano social y cultural, el detonante de la transformación sería en buena medida Mayo del 68, que supuso una revolución cultural de gran magnitud, tras la que los museos tuvieron que reformarse para poder acatar las peticiones de los manifestantes. La cultura experimentó un proceso de democratización que hizo que un mayor porcentaje de la población pudiese optar a ella¹⁵.

Es también en la década de los 60 cuando el arte da un vuelco y se impulsa lejos de las tipologías y modos anteriores. Precisamente, el hecho de que surgieran nuevos formatos de arte, que dialogaban a menudo con el espacio, como el Land Art, el Minimalismo o el Arte Povera, es otra de las causas que obligó a la creación de nuevos espacios donde poder ser exhibido¹⁶.

A partir de todos estos hechos, la institución museística entró en una crisis. Como consecuencia, se creó en Francia en la década de los 70 el movimiento conocido como *Nueva Museología*, cuyos más destacados teóricos fueron G.H. Rivière, Hugues de Varine y André Desvallées¹⁷. Su objetivo era modificar la idea de museo, como un ente necesario al servicio de la sociedad. De hecho, en la definición de museo del ICOM de 1974 se recalca ya esta idea:

¹⁴ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, pp.22-24.

¹⁵ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.190.

¹⁶ Crow, T. (2001). *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía, 1955-1969*. Madrid: Akal, pp.7-13.

¹⁷ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.91.

“El museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, **al servicio de la sociedad y de su desarrollo abierto al público**, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno”¹⁸.

El interés sobre el objeto se estaba desplazando hacia la comunidad, intentando desarrollar un museo activo, participativo¹⁹. Entonces, el museo estaba pasando de ser un “sacrosanto templo patrimonial” a convertirse en una “institución dinámica y de difusión sociocultural activa”²⁰. El público reclamaba un lugar que hasta el momento le había sido negado. Es por ello que se buscó aumentar el número de visitantes y convertirlos en el auténtico eje de la institución. Así pues, se generalizaron los departamentos de educación y acción cultural, los programas didácticos, las estrategias de difusión, etc²¹.

El museo dejaba de ser un lugar de conservación, exhibición e investigación de manera exclusiva para pasar a incluir otras funciones como la comunicación, la difusión, la educación o el ocio²². Justamente, y motivado por este último, surge el concepto de “museo-consumo”²³, que pone al alcance del visitante bienes de consumo a los que en otro tiempo no se tenía acceso en un lugar tan distinguido como el museo²⁴. Las tiendas, cafeterías, librerías y restaurantes pasan a ser elementos habituales en todos ellos. Francisca Hernández condensa dicha evolución así:

“Este carácter de ‘templo de las musas’ se ha ido transformando en ‘templo de masas’, evidenciando el gran arraigo social y cultural que actualmente tienen estas instituciones. Dichos cambios se han traducido en la ampliación de las actividades y funciones del museo, que, a su vez, ha llevado a modificaciones importantes en los edificios. [...] Estos edificios se han ido integrando en el tejido urbano como centros generadores de cultura y expresión de una obra de arte total”²⁵.

Todas estas transformaciones en el plano teórico encuentran su traducción en la arquitectura de los contenedores de arte, que dejan atrás aquella tipología cercana al

¹⁸ ICOM (1974). Definición de museo. Recogida en Hernández Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis, p.69.

¹⁹ Hernández Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis, pp.74-75.

²⁰ Alonso Fernández, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, p.91.

²¹ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, p.24.

²² Hernández Hernández, F. (2001). *Op.cit.*, p.81.

²³ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, p.43.

²⁴ *Ibidem*, p.86.

²⁵ Hernández Hernández, F. (2001). *Op.cit.*, p.174.

templo de la que hablábamos en el apartado anterior. Al igual que el arte se desacraliza, el museo también lo hace²⁶.

Desde las primeras décadas del siglo XX los arquitectos llevan a cabo la búsqueda de nuevos prototipos que impliquen una reacción contra el museo-templo. Se pretende llegar a una tipología más racional o funcional de edificio, haciendo que éste se convierta en una *machine à exposer*, una máquina expositiva²⁷. Layuno Rosas lo compara con el proceso sufrido por las artes plásticas:

“Siguiendo un proceso hacia la abstracción similar al operado en las artes plásticas, la arquitectura del museo tiende a la pérdida de la figuración del templo o el palacio en favor de composiciones basadas en volúmenes geométricos abstractos, exhibicionistas de las nuevas técnicas y materiales de construcción como el acero, el hormigón y el cristal”²⁸.

Uno de los ejes fundamentales sobre los que descansa esta arquitectura derivada del Movimiento Moderno es la flexibilidad, contraria a la inalterabilidad y rigidez de los espacios del museo tradicional. La planta flexible hacía plausible “rediseñar el espacio del museo y dinamizarlo”²⁹.

Generalmente, se considera que el gran proyecto arquitectónico que encarnó esta modernización museológica, convirtiéndose en referente para muchos museos del mundo, fue el MoMA de Nueva York (1929) (**Fig.3**). Forma parte de los denominados “museos abiertos” o “*white cube*”³⁰. Los grandes representantes de esta corriente fueron Le Corbusier y Mies van der Rohe, cuya obra más emblemática es la Nueva Galería Nacional de Berlín (**Fig.4**)³¹.

Un elemento crucial en este análisis es el hecho de que todos estos edificios diseñados para museos cumplían una característica básica: su forma seguía a su función. Sin embargo, con la llegada de la arquitectura posmoderna en los años 70, se produjo un cambio de prioridades a la hora de concebir los edificios: el equilibrio entre forma y

²⁶ León, A. (1978). *El Museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, p.85.

²⁷ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, pp.76-77.

²⁸ *Ibidem*, p.78.

²⁹ *Ibidem*, p.79.

³⁰ *Ibidem*, p.121.

³¹ Hernández Hernández, F. (2001). *Op.cit.*, pp.172.

función se descartó por ser ya cosa del pasado³². En adelante, “*la forma se manifestaría con mayor libertad y la función se relacionaría, además de con el uso, con la representación*”, poniendo entonces a la arquitectura al servicio de la imagen³³. Fredric Jameson habla incluso de un “*eclecticismo complaciente de la arquitectura posmoderna*”, que “*aprovecha los estilos arquitectónicos del pasado y los combina para realizar sus muy provocativas construcciones*”³⁴.

Relacionado con la pérdida de validez de la afirmación “la forma sigue a la función”, se explica la efectiva adaptación de muchos edificios históricos a usos museísticos³⁵. A nivel europeo, la apertura en 1979 del CAPC de Burdeos en un almacén aduanero del puerto señaló el inicio de esta corriente de la reutilización de fábricas, naves, estaciones, cárceles, hospitales y mercados antiguos³⁶.

2.3. Nuevas generaciones de museos y su características

Tal y como vimos en el epígrafe anterior, la arquitectura para las nuevas manifestaciones artísticas dio un giro importante a partir de la segunda mitad del siglo XX y, especialmente, durante las últimas décadas de éste. La mayoría de estos nuevos museos comparten una serie de rasgos comunes, que se detallan a continuación.

Uno de sus principales rasgos distintivos es la fascinación por el “*envoltorio*”³⁷, por los exteriores espectaculares y seductores. Se considera que el punto de partida de esta tendencia es el edificio que Wright diseñó para el Guggenheim de Nueva York entre 1944 y 1956 (**Fig.5**)³⁸, pero esta inclinación todavía se acentuó más en las décadas siguientes, como con el Breuer Building de Nueva York (**Fig.6**), diseñado por Marcel

³² Moix, L. (2010). *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella de la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama, p.11.

³³ *Ibidem*, p.12.

³⁴ Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, p.47.

³⁵ Layuno, M.A. (2004). La arquitectura de museos en España, *mus-A, revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 4, pp.34-43, 39.

³⁶ Lorente, J.P. (2004). Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible, *mus-A, revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº 4, pp.27-33, 27.

³⁷ Hernández Martínez, A. (2003). Museos para no dormir: la posmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural. En Lorente, J.P. (dir.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.125-144, 132.

³⁸ *Idem*.

Breuer en 1964³⁹. Seguramente, como explica Jameson, esto tiene que ver con la creciente “adicción a la imagen” que caracterizaba esos años⁴⁰.

Estos nuevos museos actúan como arquitecturas emblemáticas que contribuyen a definir la imagen de la ciudad⁴¹. De hecho, muchas veces son considerados piezas motoras de los planes y proyectos urbanísticos de rehabilitación de áreas de las ciudades⁴²; pensemos en los futuros Guggenheim de Bilbao y MACBA de Barcelona⁴³.

Sin duda, otra de las características principales que los define es la internacionalización de los encargos arquitectónicos, de forma que, generalmente, es la “élite de la arquitectura nacional e internacional” quien se encarga del diseño de los museos⁴⁴. Existe un claro anhelo de “arquitectura de autor”⁴⁵, de obras firmadas por aquellos que algunos teóricos han dado en llamar “arquitectos estrella”⁴⁶. Por ejemplo, París y Berlín despuntaron como capitales pioneras en este tipo de operaciones en las últimas décadas del siglo XX, con la Pirámide del Louvre (Ieoh Ming Pei) y los edificios de la Postdamer Platz (Renzo Piano, Moneo, Isozaki...), respectivamente⁴⁷.

Otra de las particularidades que podemos observar en estos nuevos museos es la exhibición de los medios tecnológicos más punteros, tendencia inaugurada de manera paradigmática por el Centre Pompidou (1977) de Piano y Rogers (**Fig.7**)⁴⁸. Para el caso español, podemos pensar en las obras de Calatrava o en el propio Guggenheim de Bilbao⁴⁹.

Con respecto al contenido de estos nuevos museos, dado que ahora son centros didácticos y lúdicos, es habitual que cuenten con bibliotecas, espacios para la

³⁹ Whitney Museum of American Art, *The Breuer Building*, <https://whitney.org/about/breuer-building>. [Consultada: 12/05/2023].

⁴⁰ Jameson, F. (1991). *Op.cit.*, p.47.

⁴¹ Hernández Martínez, A. (2003). *Op.cit.* En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.125-144, 132.

⁴² Layuno Rosas, M.A. (2003). Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico. En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.109-123, 109.

⁴³ En el caso del MACBA, esa regeneración urbana ansiada no fue tal.

⁴⁴ Layuno, M.A. (2004). *Op.cit.*, *mus-A*, pp.34-43, 34.

⁴⁵ Moix, L. (2010). *Op.cit.*, p.14.

⁴⁶ *Ibidem*, p.15.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Hernández Martínez, A. (2003). *Op.cit.* En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.125-144, 136.

⁴⁹ *Idem*.

celebración de conferencias y conciertos, tiendas, cafeterías, etc. De hecho, hay autores que afirman que tan sólo un tercio del espacio total del museo se dedica a exhibir arte⁵⁰.

Evidentemente, de nuestros museos a analizar, sólo CGAC y Guggenheim cumplen plenamente todas las características citadas por ser centros de arte contemporáneo. Por su parte, el MNAR, a pesar de ser un museo arqueológico con colección permanente, también cumple varias de ellas: Moneo es un arquitecto estrella, el museo funcionó en parte como una pieza activadora de una zona de la ciudad, y también cuenta con servicios propios de los centros culturales en su interior (biblioteca, sala para conferencias, tienda...). Entonces, ser un museo de contenido histórico no le impidió recoger todas las influencias de las nuevas arquitecturas para museos y aplicarlas a su propio continente.

2.4. Contexto cultural español durante las dos últimas décadas del s.XX

España se sumó desde las últimas décadas del siglo XX a la tendencia internacional de proliferación de museos y centros de arte contemporáneo. Sin embargo, en nuestro caso, este hecho tuvo una relevancia muy especial, dado que estos edificios se convirtieron en el “*símbolo cultural de la recién inaugurada etapa democrática*”⁵¹.

El poder centralista, con su cultura marcadamente “hispanista”, que había caracterizado las décadas precedentes, daba paso ahora a los poderes de las autonomías, de las identidades periféricas, cada una con su cultura definitoria⁵². Los gobiernos de transición y posteriores estimularon el desarrollo de instituciones culturales que promoviesen y apoyasen la diversidad⁵³. Este respaldo institucional representó una señal de cambio con respecto a la etapa anterior⁵⁴. Layuno Rosas condensa así este proceso:

La asunción de competencias culturales se convirtió en una estrategia de diferenciación y prestigio para cada comunidad, entrando en una especie de competencia entre ciudades en la que la arquitectura para el arte va a constituirse como un elemento clave de expresión de poder. En esta línea, desde finales de los 80 aparecen un conjunto de centros periféricos que asumen una

⁵⁰ Frankel, D. (1990). Los museos y los espacios neutros de la galería. Una visión colectiva. En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.98-117, 100.

⁵¹ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.181.

⁵² Holo, S.R. (2002). *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Madrid: Akal, p.12.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.182.

condición de nuevas centralidades oficiales de cada comunidad en materia de arte contemporáneo⁵⁵.

Entre las nuevas instituciones, podemos citar: Fundació Joan Miró (1975), IVAM (1986), MACBA (1988), CAAM (1989), CAAC (1990), CGAC (1993), Guggenheim Bilbao (1997), etc. Sin embargo, estos centros no han sido los únicos beneficiados, sino también los museos de otras temáticas, como los dedicados a las bellas artes o la arqueología. Estos museos históricos, al igual que los centros de arte contemporáneo, llevaron a cabo una renovación durante esos años. Como ejemplos, podemos mencionar el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o el Centro de Investigaciones de Altamira⁵⁶.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO: MNAR, CGAC Y GUGGENHEIM BILBAO

Como adelantamos más arriba, la elección de estos tres museos para el análisis está relacionada con el hecho de que cada uno de ellos responde a un modelo diferente. El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1982-1986), de Rafael Moneo, dista de los otros dos por ser, además de anterior, un museo histórico con una colección expuesta permanentemente y por estar ubicado en el núcleo de una ciudad con restos arqueológicos muy relevantes, al lado de éstos (**Fig.8**). Por su parte, el Centro Galego de Arte Contemporánea (1988-1993), de Álvaro Siza, es un centro de arte contemporáneo en el casco histórico de Santiago, es decir, es un edificio moderno encajado en una zona histórica (**Fig.9**). Finalmente, el Guggenheim de Bilbao (1992-1997), de Frank Gehry, también es un centro de arte contemporáneo, pero no se sitúa en el casco antiguo, sino en un barrio industrial alejado de éste (**Fig.10**).

El primero de los museos se originó tras la Transición democrática y los otros dos, ya con la plena consolidación del Estado de las autonomías y reconocimiento de las nacionalidades históricas; pero todos ellos participaron del contexto cultural español de aquellos años al que nos referíamos en el apartado 2.4. Los tres son edificios de nueva planta, lo que implica que pudieron elegir el lugar en donde construirse. Sin embargo, es

⁵⁵ *Ibidem*, p.183.

⁵⁶ *Ibidem*, p.194.

importante matizar que la localización en el caso de Mérida⁵⁷ vino condicionada por la existencia de las ruinas y la calzada romanas, que había que respetar, además de incorporar ambos elementos al museo, generando, así, una musealización *in situ*^{58, 59}. Asimismo, se consideró necesario construir un túnel comunicando el museo (y sus restos arqueológicos) con el recinto del teatro y el anfiteatro romanos para generar una perfecta integración museo-monumento⁶⁰.

En los apartados que continúan se analizarán diferentes aspectos que afectan tanto al interior como al exterior de estos edificios, y se tratará de ir detectando las similitudes y las disparidades que comparten.

3.1. Organización interior de los museos

La disposición del interior de los museos viene marcada principalmente por el tipo de contenido que albergan. En este caso, existe una diferencia sustancial entre el MNAR y los otros dos ejemplos, pues el primero alberga una colección permanente mientras que los segundos están pensados para exposiciones temporales, es decir, que no conocen de antemano qué van a contener, por lo que tienen que permitir una cierta flexibilidad⁶¹. Por eso, el MNAR se diseñó ya pensando en la colección, *a priori* “cerrada”, a diferencia de los otros dos, que se proyectaron sin ese condicionante.

3.1.1. Tipos de salas

Los espacios destinados a la exposición de las obras tienen un peso importante en lo que atañe a la visualización de las mismas. Es bien conocido el hecho de que desde el campo de la museografía se considera que las salas deben ser lo más neutras

⁵⁷ Podemos considerar que la localización del CGAC estuvo también en buena medida condicionada por la presencia del convento de Bonaval y la ubicación dentro de la zona histórica compostelana.

⁵⁸ Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Madrid: Cátedra, p.104.

⁵⁹ Entra en relación con la categoría de Sitio Histórico. Vid. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE-A-1985-12534, artículo 15. Otro museo que encaja dentro de esta misma categoría es el Centro-museo de las ruinas de Baelo-Claudia, en la Playa de Bolonia en Tarifa. Fuera del panorama español sobresale el Museo galo-romano de Lyon. En los tres se produce la llamada musealización *in situ*, pues los museos se construyen al lado o encima de los restos arqueológicos.

⁶⁰ Hernández Gil, D. (1988). El edificio. En Lasheras Corruachaga, J.A. (coord.). *Mérida: Museo Nacional de Arte Romano*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp.67-70, 70.

⁶¹ Es importante aclarar que en el caso del Guggenheim existe una excepción: la Sala Fish, que se diseñó conociendo que en ella se expondrían las obras de Richard Serra.

posible para la correcta visualización de las obras⁶². Sin embargo, esto no siempre sucede. Precisamente, los tres museos ejemplifican tres soluciones diferentes: una muy próxima a la neutralidad (CGAC), otra alejada de ella (MNAR) y una tercera de carácter mixto (Guggenheim).

Los espacios expositivos del CGAC (**Figs. 11 y 12**), dentro de que no pueden ser considerados absolutamente neutros, son los que más se acercan de los tres a los principios del cubo blanco del Movimiento Moderno. Las obras son acogidas por unos espacios mayoritariamente de carácter paralelepípedo, con paredes blancas y luz uniforme. Estos interiores blancos y lisos, con pavimentos de mármol griego en las zonas de recepción y parqué de madera en las salas expositivas, dan lugar a una sensación de pureza de líneas⁶³. Por eso, se considera que la ingravidez y la plasticidad son los dos elementos que mejor definen los espacios creados por Siza en el CGAC⁶⁴.

Otra de las virtudes de este centro es la “limpieza” espacial, que se consigue gracias a la eliminación de cualquier elemento técnico o soporte que implique una perturbación visual (enchufes, focos, rejillas de aire acondicionado, elementos de conservación...), siendo éstos ocultados de la vista⁶⁵.

Sin embargo, es interesante mencionar que, aunque todas estas salas se acercan a lo aséptico, dos de ellas sobresalen por encima de las demás por presentar mayor personalidad: la sala del Doble Espacio (**Fig.13**), con la pasarela a media altura, y la sala del pilar central en el sótano (**Fig.14**).

Por su parte, el Guggenheim de Bilbao presenta una postura intermedia en el sentido de que combina salas cercanas a la neutralidad con otras absolutamente impositivas sobre las obras. Existen unas pocas salas, a las que se denomina *clásicas* en el lenguaje interno del museo, que poseen la forma del cubo neutro (**Fig.15**)⁶⁶. No obstante, las más conocidas son las salas de formas curvas, en forma de “hoja”, que se

⁶² Montaner, J.M. (1990). Diseño del interior del museo contemporáneo: lugar y discurso. En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.232-241, 239.

⁶³ Jodidio, P. (2013). *Alvaro Siza: complete works (1952-2013)*. Köln: Taschen, p.151.

⁶⁴ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit., mus-A*, pp.34-43, 38.

⁶⁵ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.267.

⁶⁶ Esteban, I. (2007). *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, p.68.

destinan a la exposición del arte de las últimas tendencias⁶⁷. El paradigma de este tipo de salas lo encontramos en la *Fish* (hoy *Arcelor*) o *sala 104* (**Fig.16**), de 130 metros de largo por 30 de ancho, especialmente concebida para la instalación de obras de grandes formatos, como *The matter of time*, de Serra⁶⁸ (en este caso, expuesta con un carácter permanente). Con todo, según algunos autores, este espacio resulta increíblemente grande para estas obras, que se diluyen un tanto perceptivamente⁶⁹.

Es decir, que el Guggenheim de Bilbao, a excepción de algunas salas convencionales, presenta unos espacios que se alejan de esa anhelada neutralidad, pero que, en compensación, ofrecen una gran versatilidad y un amplio abanico de posibilidades, adecuadas por ejemplo a la gran escala del Arte Pop americano, el Expresionismo Abstracto o el Minimal Art⁷⁰.

Con todo, son muchos los teóricos que han criticado la disociación entre el interior y el exterior de este museo⁷¹. Sorprende encontrarse con las salas de espacialidad “normal”, emparejadas sin nexo referencial con la “piel” externa del museo. En ese caso, la curvatura externa no se traduce en una curvatura interna, por lo que Dorfles concluye que “*un cierto sentido de inadecuación no puede dejar de ser evidente*”⁷².

Por su parte, en Mérida nos encontramos con un tipo de solución apartada de lo aséptico. De hecho, las salas dialogan de manera muy evidente con las obras, pues han sido concebidas específicamente pensando en ellas (**Fig.17**). La organización del espacio interno se basa en una serie de salas principales de exposición a las que se añaden otras secundarias, destinadas a objetos de menor tamaño⁷³. En todas ellas se respira un carácter monumental y emocionante⁷⁴, derivado principalmente de los

⁶⁷ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.295.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Frías, M.A. (2003). Memoria e identidad: la arquitectura de los museos. En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.145-161, 151.

⁷¹ Dorfles, G. (1998). El museo Guggenheim, *Microfisuras, Cadernos de pensamento e criação*, nº5, pp.8-13, 8.

⁷² *Ibidem*, p.11.

⁷³ Teresa Trilla, E. de (1990). El Museo de Arte Romano de Mérida. Concepción y representación del espacio. En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.320-329, 324.

⁷⁴ En este edificio todavía se puede apreciar una cierta influencia de la posmodernidad.

gruesos muros forrados de ladrillo⁷⁵. Estos muros son, sin duda, los protagonistas absolutos de la arquitectura del museo⁷⁶.

Precisamente, para propiciar el diálogo entre las obras y los espacios, Moneo adoptó criterios de construcción que están en clara relación con los sistemas utilizados por los antiguos romanos⁷⁷. De ahí que el principal rasgo distintivo de los sistemas de construcción a base de muros y arcos forrados de ladrillo sea la solidez de la fábrica⁷⁸. Otro de los elementos que nos retrotrae a la arquitectura romana es la inmensidad de la escala (**Fig.18**)⁷⁹, que, de hecho, ha dado lugar a diversas críticas entre los teóricos por la excesiva altura de las naves, donde los arcos repiten la altura del *Arco de Trajano* (situado en la propia Mérida), provocando que el museo parezca “una obra grandilocuente que empequeñece el contenido”⁸⁰. Además y en aras a permitir una planta libre, la calefacción está instalada en el suelo, recordando así también los hipocaustos⁸¹.

Realmente, se trata de un edificio eminentemente moderno pero en el que, a través de ciertas alusiones metafóricas, se genera una atmósfera romana, creando la ilusión de percibir el conjunto como si de una gran “factoría” de la Antigua Roma se tratase⁸².

Al igual que en Mérida existe ese juego y analogía con el mundo romano, en el CGAC, por su parte, se busca hacer un guiño a la ciudad de Compostela. Siza traspone al CGAC la sucesión de espacios urbanos que podemos encontrar en el casco viejo de la ciudad: algunos estrechos y cerrados, como los callejones del centro; otros, abiertos y luminosos, como las principales plazas que rodean la catedral (**Fig.19**)⁸³.

⁷⁵ Montaner, J.M. (1986). *Los museos de la última generación*. Barcelona: GG, pp.80-81.

⁷⁶ Teresa Trilla, E. de (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.320-329, 324.

⁷⁷ Zunzunegui, S. (2003). *Op.cit.*, p.104.

⁷⁸ Montaner, J.M. (1986). *Op.cit.*, pp.80-81.

⁷⁹ Echeverría, J.J. (1989). La analogía romana, *Anales de Arquitectura*, nº 1, pp.81-82, 82.

⁸⁰ Álvarez Martínez, J.M. (1987). El Museo Nacional de Arte Romano, *Revista de Estudios Extremeños*, nº 1, pp.285-310, 287.

⁸¹ Montaner, J.M. (1986). *Op.cit.*, pp.80-81.

⁸² Echeverría, J.J. (1989). *Op.cit.*, pp.81-82, 81.

⁸³ Casabella López, X. (1994). Álvaro Siza e o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, *Obradoiro*, nº23, pp.22-26, 24.

3.1.2. Tipos de circulación

La manera en la que se planifica la circulación de los visitantes por el museo está relacionada también con el tipo de museo del que se trate. En los museos tradicionales e históricos es habitual que el recorrido esté pautado de antemano, mientras que en los centros de arte contemporáneo suele existir una mayor libertad. Así sucede en los ejemplos que nos atañen.

Con respecto al MNAR, en el plano que se entrega al visitante a su llegada ya se indica cuál es la ordenación de las salas y qué recorrido se recomienda seguir (**Fig.20**)⁸⁴. Es decir, se trata de una circulación premeditada, basada en unos criterios de exhibición concretos. De hecho, la jerarquía que se establece a nivel arquitectónico entre las naves principales y las secundarias también se sigue en las indicaciones del recorrido⁸⁵.

En lo relativo al CGAC, nos encontramos con que el museo no sugiere un itinerario pautado al visitante, sino que éste es libre de seguir diversas alternativas⁸⁶. Realmente, existe un eje central (el pasillo) (**Fig.21**), que da acceso a las distintas salas de los distintos pisos⁸⁷, pero no está marcado cuál se debería visitar primero y cuál después, en caso de que se quisiera hacer una visita completa, algo que también es decisión personal del visitante. Además, dentro de cada una de las salas el recorrido que cada uno desee hacer es absolutamente abierto. Se trata, entonces, de un sistema de circulación libre. Ha de ser el montaje concreto el que opte, si así lo desea, por marcar itinerarios.

Por su parte, en el Guggenheim de Bilbao se retoma la idea de los museos decimonónicos de circulación en torno a un vacío central (**Fig.22**), pero, en este caso, Gehry reinventa el concepto al hacer explotar “dinámica y centrífugamente” el atrio en todas las direcciones⁸⁸. En cada nivel, la organización de los itinerarios es libre, exceptuando la sucesión de salas concatenadas⁸⁹. Incluso, en la propia audioguía oficial

⁸⁴ Plano guía del MNAR. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/la-visita/recursos-para-descargar.html>. [Consultada: 15/04/2023].

⁸⁵ Aglio Mayor, E. e Isábal Barrabés, N. (2000). *Museo Nacional de Arte Romano*. Madrid: Electa: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, p.116.

⁸⁶ Jodidio, P. (2013). *Op.cit.*, p.151.

⁸⁷ Montaner, J.M. (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.232-241, 237.

⁸⁸ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.295.

⁸⁹ *Idem*.

del museo se explica este tipo de circulación: “En los grandes museos de épocas anteriores, las salas están comunicadas las unas con las otras [...], lo cual a veces produce la sensación de que no hay una vía de escape. Aquí, por el contrario, la hay y es este espacio al que uno puede regresar después de entrar a cada una de las galerías [el atrio]”⁹⁰, función que, en caso del CGAC, cumplía también el pasillo-eje.

3.1.3. Sistemas de iluminación natural

La luz siempre ha sido un tema fundamental en los museos, además de una cuestión que ha dado lugar a numerosos debates a lo largo de los años. Durante los años del Funcionalismo se optó por anular la luz natural en el interior de los edificios, generando cajas cerradas iluminadas por luz artificial, que era mucho más controlable⁹¹. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta concepción fue variando, pues es evidente que la luz natural, bien controlada, posee importantes beneficios cualitativos: en la mayoría de edificios excede el mero hecho de “alumbrar” y aspira a caracterizar conceptual y formalmente el edificio⁹². Además, siguiendo al arquitecto Louis Kahn⁹³: “La luz artificial sólo tiene un humor. Tiene que ser la luz natural. De este modo, cada cuadro aparecerá de forma diferente cada vez que se mire”⁹⁴.

La luz natural es el iluminante más completo pero, a su vez, el más voluble. Es capaz de caracterizar un espacio y ofrecernos una sensación diferente cada vez que entramos a él. Su calidad para la contemplación de las obras de arte es excepcional⁹⁵. No obstante, lo más frecuente es el uso mixto de sistemas naturales indirectos y sistemas artificiales de iluminación, pues es necesario mantener una buena intensidad lumínica en condiciones climatológicas adversas o al atardecer⁹⁶.

⁹⁰ Audioguía oficial del Museo Guggenheim de Bilbao. Transcripción realizada por Andrea Fraser, junio de 2001. Recogida en Fraser, A. (2007). ¿No es un lugar maravilloso? El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao. En Guasch, A.M. y Zulaika, J. (eds.). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Tres Cantos Madrid: Akal, pp.39-62, 39.

⁹¹ Oliveras, J. y Folguera, E. (1999). La luz y la forma de los techos en los museos, *Revista de Museología*, nº17, pp.141-147, 142.

⁹² Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, pp.196-198.

⁹³ Como ejemplo paradigmático del tratamiento de la luz natural, destaca el diseño de Kahn para el Museo de Arte Kimbell (1967-72), en Fort Worth, Texas.

⁹⁴ Louis Kahn, citado en Frankel, D. (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.98-117, 103.

⁹⁵ Rodríguez Lorite, M.A. (1994). La luz en el museo. En Díaz Balerdi, I. (coord.). *Miscelánea museológica*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, pp.229-242, 235-236.

⁹⁶ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, pp.196-198.

Durante los años 80 y 90, en España se dieron varios ejemplos de museos que exploraron las posibilidades creativas de la luz natural, alcanzando un protagonismo excepcional en edificios como la Fundación Miró, el MNAR, el CGAC o el Guggenheim, que comparten el empleo estético de la luz natural⁹⁷.

En el caso del Guggenheim, sus sistemas de iluminación combinan luz natural cenital muy mediatizada y luz artificial. Gehry se interesó notablemente por el manejo escenográfico de la luz en la arquitectura⁹⁸. Quizás el punto culmen de este hecho lo podemos encontrar en el florido lucernario de escayola y cristal que cubre e ilumina el atrio⁹⁹, también llamado “flor metálica” en la web del museo (**Fig.23**)¹⁰⁰.

Con respecto a las salas de forma geométrica, que constituyen un elaborado sistema de dos pisos, la iluminación empleada es la natural cenital (**Fig.15**), pero siempre con posibilidad de anularla¹⁰¹. Además, también existe una coherencia entre la plasticidad de los lucernarios y la de algunas salas de formas orgánicas, como sucede en la *Fish*, donde el techo posee una potencia poco habitual¹⁰².

En el CGAC no hay un sistema de iluminación único, sino que, más bien, son diferentes en cada piso. En el sótano sólo se emplea la luz artificial, pero en los otros dos se juega con la luz natural. En la planta baja se disponen varias ventanas continuas de formato apaisado (**Fig.12**), que dejan pasar una luz natural indirecta¹⁰³. Pero, sin duda, el sistema de la primera planta es el que más caracteriza a Siza. Se emplean pantallas difusoras, más conocidas como “mesas invertidas” (**Fig.24**), suspendidas del techo a fin de que la luz cenital¹⁰⁴ se filtre indirectamente hacia el interior¹⁰⁵. Con todo, uno de los inconvenientes de este sistema es que reduce considerablemente la altura de

⁹⁷ *Ibidem*, p.236.

⁹⁸ *Ibidem*, p.296.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Guggenheim Bilbao, *Exterior del edificio*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio/el-exterior>. [Consultada: 03/05/2023].

¹⁰¹ Capitel, A. (1999). El Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, *Revista de Museología*, nº17, pp.39-43, 43.

¹⁰² Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.296.

¹⁰³ Montemaggi, L. y Rodríguez, C. (1993). *El último museo*. Barcelona: Dossier Arquitectura, Ars Mediterranea, p.18.

¹⁰⁴ Debemos matizar que en la actualidad los tragaluces están en buena medida condenados, pues el torrente de luz natural que entraba por ellos era excesivo.

¹⁰⁵ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.268.

las salas, dificultando la exposición de obras de grandes formatos en las zonas centrales de la sala.

La luz de la mañana se filtra por los espacios de la cafetería, la librería y la biblioteca desde el parque de Bonaval mientras que la luz simétrica de la tarde hace lo mismo en el espacio del *hall* y en el patio triangular del auditorio¹⁰⁶. En opinión de Siza: “Una cosa que a mí me fascina es ver cómo una pequeña entrada de luz puede ser multiplicada no sé cuántas veces. Me gusta ejercitarme en eso como, por ejemplo, aquí, en el CGAC, la luz del lucernario ilumina el atrio, el corredor y las escaleras” (Fig.25)¹⁰⁷.

En Mérida, el tipo de iluminación empleada también es la natural, evitando que los contrastes directos deformen la visión del conjunto. Esa incidencia indirecta y cenital sobre las piezas permite una efectiva contemplación del material escultórico¹⁰⁸. Es curioso el hecho de que, en este museo, a diferencia del CGAC y el Guggenheim, el vestíbulo aparezca bajo niveles de penumbra¹⁰⁹, cuando, en los otros dos, los atrios eran los lugares que más intensidad lumínica acaparaban. Tal vez, de nuevo, la explicación radica en el tipo de museo que es: histórico y para piezas de la Antigüedad, que quizás requieren una especie de preparación de tipo ritual antes de entrar, manteniendo un cierto sentido sagrado.

Las naves del museo están formadas por muros que soportan una sucesión de pequeños tejados a dos aguas, que nos recuerdan a las soluciones propias de las mezquitas o las atarazanas, entre otros ejemplos (Fig.26)¹¹⁰. Todas estas cubiertas incorporan un tipo de iluminación cenital continua controlada por parteluces verticales, que dan un sentido de conjunto a la nave principal, dando lugar a una concepción del

¹⁰⁶ Seara Morales, I. (2018). O Centro Galego de Arte Contemporánea. En Seara, I. y Olmo, S. *25 anos CGAC. 1993/2018*. Santiago de Compostela: CGAC, Xunta de Galicia, pp.61-124, 105.

¹⁰⁷ Álvaro Siza, entrevista llevada a cabo por Pedro de Llano, Carlos Castanheira, Francisco Rei y Santiago Seara (1995). Fragmentos de una experiencia. En Llano, P. de y Castanheira, C. (eds.). *Álvaro Siza. Obras y proyectos*. Santiago de Compostela: Electa, pp.27-55, 43.

¹⁰⁸ Álvarez Martínez, J.M. y Nogales Basarrate, T. (1988). *150 años en la vida de un museo: Museo de Mérida, 1838-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura, p.64.

¹⁰⁹ Teresa Trilla, E. de (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.320-329, 324.

¹¹⁰ Teresa Trilla, E. de (1989). Idea y orden formal, *Anales de Arquitectura*, nº 1, pp.73-79, 75.

espacio museístico como “fluido y continuo”¹¹¹. Entonces, la sala principal del museo aparece invadida por una “potente y uniforme luminosidad” (**Fig.18**)¹¹².

Además de esta iluminación cenital, también se disponen ventanas altas en la fachada sur y en la fachada norte¹¹³. A través de ellas entra una luz indirecta que se oculta a los ojos del espectador en el interior gracias a unos grandes muros pantalla (**Fig.27**)¹¹⁴. Todo ello hace que se genere un tipo de luz que, “en cascada”, viene a invadir todos los ámbitos del museo¹¹⁵.

Como vemos, Moneo estudió minuciosamente la iluminación en Mérida y es probable que reciba la influencia de los lucernarios tan característicos de J.L. Sert (**Fig.28**), con su forma de media bóveda de cañón y su distribución uniforme de la luz indirecta¹¹⁶.

3.1.4. Disposición de la recepción

Con el paso de los años y los cambios a nivel ideológico en el mundo de la museología y museografía, se le comenzó a conceder cada vez mayor atención a las recepciones de los museos. Se necesitaba disponer de grandes espacios para permitir la afluencia masiva de visitantes y ofrecerles diversos servicios: salas de descanso, cafeterías y restaurantes, tiendas y librerías, salas de conferencias y auditorías, etc¹¹⁷. Entonces, digamos que estos *halls* de recepción, distribución e información cumplen también funciones comerciales y hasta expositivas¹¹⁸.

Estos espacios, que constituyen el primer contacto físico del público con el museo, deben ofrecer una bienvenida amable y propiciar una primera impresión

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² Teresa Trilla, E. de (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.320-329, 324.

¹¹³ Montaner, J.M. (1986). *Op.cit.*, pp.80-81.

¹¹⁴ Barrero Martín, N. y Sabio González, R. (2012). *Museo Nacional de Arte Romano. 25 años de una nueva sede*. Mérida: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, p.31.

¹¹⁵ Álvarez Martínez, J.M. (1987). *Op.cit.*, pp.285-310, 289.

¹¹⁶ Vid. Granell Trias, E. y Redondo Domínguez, E. (2017). Los dibujos del proyecto de J.L. Sert para la Fundación Joan Miró de Barcelona, *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)*, nº30, pp.224-237, 234.

¹¹⁷ Montaner, J.M. (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, 236.

¹¹⁸ Layuno Rosas, M.A. (2003). *Op.cit.* En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.109-123, 118.

agradable, pues son la cara visible de la institución¹¹⁹. Además de servir de acceso al edificio y de funcionar como distribuidores hacia los distintos servicios, generalmente suelen ser también los puntos de salida, por lo que deberían estar perfectamente señalizados, con servicios de atención e información al visitante¹²⁰.

El precedente de este tipo de recepciones lo sentó en buena medida I.M. Pei con el *hall* cubierto por la Pirámide del Louvre (1989) (**Fig.29**), la primera gran área de acogida moderna, que incluso posibilita al público obtener numerosos servicios sin necesidad de adquirir la entrada todavía¹²¹. Tras ella, otros museos copiaron la idea: el British se la encargó a Foster y el Prado, a Moneo.

Con respecto a los tres museos a analizar, observamos que sus recepciones ganan en tamaño e importancia a medida que van pasando los años. De este modo, el MNAR presenta la recepción que pasa más inadvertida de las tres, mientras que el Guggenheim cuenta con un *hall* espectacular y de un tamaño enorme, a pesar de actuar sólo como distribuidor.

Además, con respecto a los servicios de tipo comercial, conviene que estén bien comunicados con el acceso principal del público y con las salas de exposición, pero también resulta útil que tengan acceso directo desde la calle, de modo que puedan funcionar a museo cerrado¹²², algo que en el Guggenheim sucede, por ejemplo, con el restaurante Nerua. Sin embargo, en el CGAC no sucede lo mismo con la cafetería.

El acceso en el MNAR (**Fig.30**) se realiza a través un cuerpo autónomo, que alberga en sus distintos pisos los servicios públicos del museo, así como la administración¹²³. Este espacio cuenta con área de acogida al visitante, taquilla y control de acceso, directorio, lugar de venta de publicaciones (tienda-librería) y acceso a una estancia destinada a exposiciones temporales, utilizada también como sala de proyecciones audiovisuales y gabinete didáctico¹²⁴. Por otra parte, este espacio carece de

¹¹⁹ Sánchez Gómez, M.L. (2010). La programación de los espacios públicos sin colecciones. ¿Cómo debe acoger el museo a sus visitantes? En Cagiao Santacruz, V. (coord.). *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp.111-116, 117.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ *Ibidem*, p.118.

¹²² *Ibidem*, p.120.

¹²³ Montaner, J.M. (1986). *Op.cit.*, pp.80-81.

¹²⁴ Álvarez Martínez, J.M. y Nogales Basarrate, T. (1988). *Op.cit.*, p.69.

cafetería, a pesar de que el propio Moneo la proyectó poco después de la inauguración del edificio, pero aún hoy está pendiente de materializarse¹²⁵.

En el CGAC, por su parte, el acceso se sitúa en la planta baja, con una recepción con un mostrador serpenteante (**Fig.31**) y un vestíbulo que da acceso al salón de actos, biblioteca y salas expositivas¹²⁶. Se trata de un espacio amplio, que permite la agrupación del público, proporcionándole acceso a taquillas, paragüeros, puntos de información y aseos. Además, también cuenta con una pequeña tienda-librería y una cafetería (**Fig.32**) con vistas al jardín de Bonaval, ambas dispuestas en ese espacio *a posteriori*, pues no figuraban inicialmente en el diseño de Siza.

El acceso al Guggenheim Bilbao se realiza por una rampa descendente que conduce hasta el atrio del museo. En paralelo, otro acceso a un nivel superior conduce a servicios de uso público no expositivo: tienda-librería y cafetería-restaurant¹²⁷. El atrio (**Fig.33**), que funciona como punto de referencia en todo el museo, podría ser, según algunos autores, “una suerte de deconstrucción del atrio rotonda” del proyecto de Wright en el Guggenheim de Nueva York¹²⁸.

En este *hall* comienza el recorrido expositivo hacia los niveles superiores, que se comunican con él a través de ascensores y una incómoda maraña de escaleras, además de “pasarelas curvilíneas suspendidas piranesianamente sobre el vacío central”¹²⁹.

Así, podemos afirmar que estos tres museos comparten una serie de elementos comunes en sus recepciones, como una buena accesibilidad, espacios para poder sentarse o puntos de venta de publicaciones. No obstante, la gran diferencia radica en el tamaño de las mismas, pues es evidente que al avanzar cronológicamente, la importancia que se confiere a las recepciones es mayor.

Otro punto interesante que, en este caso, sólo atañe al CGAC y el Guggenheim, tiene que ver con el uso de estos *halls* como espacios expositivos. Se trata de una decisión de artistas y comisarios, que optan por trasladar las obras fuera de las salas,

¹²⁵ Gracia Rivas, A. (2022). *MNAR: Guía didáctica*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano, p.14.

¹²⁶ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.* p.266.

¹²⁷ *Ibidem*, p.291.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ *Ibidem*, p.292.

adelantándolas para animar al público a pasar a ver las exposiciones completas. Por mencionar dos ejemplos recientes: el atrio del Guggenheim acoge desde 2021 la *Estructura de neón para la IX Trienal de Milán* de Lucio Fontana (**Fig.34**)¹³⁰ y en el CGAC, por su parte, está instalada en el *hall* principal parte de la obra de Olga Mesa (**Fig.35**), que cuenta con una exposición en el sótano del centro hasta junio de 2023¹³¹.

3.2. Relación con el entorno urbano en el que se asientan

Dejando a un lado la organización interior de los museos, otro aspecto relevante para analizar es su relación con el entorno urbano que los rodea. En función de si el edificio se sitúa en un casco histórico, al lado de sus muros o en un barrio nuevo observaremos unas características u otras. Lo mismo sucederá con el estado de dicho entorno: si se trata de una zona degradada o si, por el contrario, era ya una zona activa a la que se le añade un nuevo elemento.

El CGAC y, especialmente, el Guggenheim, surgieron en zonas que necesitaban una regeneración. Sin embargo, la ubicación del MNAR no está relacionada con este hecho, sino que vino condicionada por el deseo de aproximar lo máximo posible a los dos monumentos más visitados de Mérida: el teatro y el anfiteatro romanos¹³².

El CGAC ocupa un solar situado en la antigua huerta del convento de Santo Domingo de Bonaval, una zona privilegiada del casco antiguo de Santiago por su posición (al lado del Camino Francés) pero que, sin embargo, había sido afectada en los últimos años por una progresiva degradación¹³³. Este espacio había sido “desmemorizado” con la actuación urbanística irreflexiva e irresponsable de la construcción del edificio del Colegio La Salle en los años 70 y la apertura de la calle

¹³⁰ Guggenheim Bilbao, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/lucio-fontana-estructura-de-neon-para-la-ix-trienal-de-milan>. [Consultada: 01/05/2023].

¹³¹ Centro Galego de Arte Contemporánea, Olga Mesa. *Re-visión(s). “Pecho os ollos e preparóme para dar o gran salto”*, <https://cgac.xunta.gal/gl/exposicions/olga-mesa-re-visions-pecho-os-ollos-e-preparome-para-dar-o-gran-salto>. [Consultada: 06/05/2023].

¹³² Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, *El Museo. Pasado, presente y futuro. De 1975 a hoy*, <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/el-museo/pasado-presente-futuro/de-1975-hoy.html>. [Consultada: 26/04/2023].

¹³³ Montemaggi, L. y Rodríguez, C. (1993). *Op.cit.*, p.15.

Valle-Inclán¹³⁴, que trajo consigo la interrupción de la calle Caramoniña, antes de mucha mayor relevancia¹³⁵.

La zona de Bonaval es una periferia del casco histórico¹³⁶ y el emplazamiento del CGAC en ella se inscribe en el marco de los planes estratégicos de remodelación de la ciudad como capital autonómica¹³⁷. El proyecto cumple con su cometido de reordenación y reestructuración de un borde degradado del centro histórico compostelano, que aparece rodeado de edificios históricos de notable calidad (**Fig.9**), como los conventos de Santo Domingo y Santa Clara y el hospital de San Roque, además de la Porta do Camiño, monumentos con los que, por su proximidad, el CGAC ha de entablar diálogo¹³⁸.

Así mismo, al situar el CGAC en esa zona donde ya estaba previamente el Museo do Pobo Galego, se consigue especializar una parte de la ciudad histórica, próxima al centro, para un uso museístico, quedando allí emplazados dos de los más importantes museos de Galicia¹³⁹.

Por su parte, el Guggenheim surgió como el eje central de una estrategia encaminada a la recuperación de un Bilbao depauperado¹⁴⁰. Era una ciudad en “recesión posindustrial y azotada por el terrorismo”, pero que, gracias al nuevo museo, logró reinventarse, al tiempo que “definía el edificio-faro del cambio de siglo”¹⁴¹.

A diferencia del MNAR y el CGAC, que se sitúan en los cascos antiguos de Mérida y Santiago, respectivamente, el Guggenheim lo hace en Abandoibarra (**Fig.10**), zona antiguamente industrial en penoso estado, alejada del centro y repleta de astilleros, talleres y almacenes¹⁴². La ciudad vivía de espaldas a la ría, que estaba ocupada por las

¹³⁴ En este mismo espacio también se encontraba una institución singular: La Gota de Leche (1904-1980), para la protección de la salud de la infancia. Vid. Manresa, M.C.; Ponte, F.J. y Pascual, J. (2020). La institución de La Gota de Leche de Santiago de Compostela (1904-1980), *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº133, pp.319-350.

¹³⁵ Seara Morales, I. (2018). *Op.cit.*. En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.61-124, 85.

¹³⁶ Peña Pereda, F. (1989). El proyecto del Museo Galego de Arte Contemporáneo y el entorno de Santo Domingo de Bonaval, *Obradoiro*, nº15, p.72, 72.

¹³⁷ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.212.

¹³⁸ *Ibidem*, pp.260-261.

¹³⁹ Casabella López, X. (1994). *Op.cit.*, pp.22-26, 22.

¹⁴⁰ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, p.58.

¹⁴¹ Moix, L. (2010). *Op.cit.*, p.16.

¹⁴² *Ibidem*, p.26.

actividades portuarias o relacionadas con la industria pesada: “*esto no era un río, sino una cloaca navegable, con oxígeno cero y alta contaminación*”¹⁴³.

Por eso, el Gobierno vasco buscó hacer revivir Bilbao reorientándolo hacia el turismo cultural¹⁴⁴, una operación, con el Guggenheim como protagonista, exitosa¹⁴⁵ a todas luces: ratios de asistencia, impacto mediático, generación de riqueza económica, etc¹⁴⁶. Por dar algún dato numérico, en 1998, un año después de su inauguración, el museo recibía 1.400.000 visitantes y en 2010, uno de cada dos turistas que llegaba al País Vasco no lo abandonaba sin haber visitado el Guggenheim¹⁴⁷.

Tal fue su triunfo e impacto mediático que fueron muchas las ciudades¹⁴⁸ que trataron de emular el llamado “efecto Guggenheim”, pensando que otro museo o centro cultural firmado por un arquitecto estrella garantizaría su renacimiento¹⁴⁹. Juan Ignacio Vidarte, director general del museo, señala las claves del éxito en Bilbao: “*Un éxito como el nuestro requiere acertar en el lugar y en el tiempo. Sin olvidar que ser el primero también ayuda*”¹⁵⁰.

Por su parte, el éxito en Mérida vino marcado por el afán de Moneo por entender la relación dialéctica entre la estructura de la ciudad y la estructura formal de la arquitectura, algo que, según el arquitecto, es necesario para que un edificio sobreviva debidamente¹⁵¹. Por eso, el MNAR podría ser considerado como anticipo y adelanto del conjunto monumental que forman el teatro y anfiteatro romanos (**Fig.8**), a la vez que impone su potente presencia sobre la trama urbana en que se sitúa el solar, pero sin avasallarla¹⁵². Exteriormente, presenta una cierta teatralidad al contar la fachada sur con

¹⁴³ Ibon Areso (arquitecto), en Moix, L. (2010). *Op.cit.*, p.26.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.27.

¹⁴⁵ Contrariamente al éxito del Guggenheim en Bilbao, el MACBA no cumplió con los objetivos propuestos de regeneración de la ciudad.

¹⁴⁶ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, pp.58-59.

¹⁴⁷ Moix, L. (2010). *Op.cit.*, p.30.

¹⁴⁸ Como ejemplos de ciudades que trataron de emular ese “efecto” podemos mencionar a Valencia con la Ciudad de las Artes y las Ciencias, Santiago de Compostela con la Cidade da Cultura de Galicia, Avilés con el Centro Niemeyer, etc.

¹⁴⁹ Moix, L. (2010). *Op.cit.*, p.23.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.24.

¹⁵¹ Zaera, A. (1997). Conversaciones con Rafael Moneo, *El Croquis*, nº64, pp.6-25, 10.

¹⁵² Teresa Trilla, E. de (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.320-329, 324.

un sistema de contrafuertes que evocan la geometría y la solidez del acueducto de *Los Milagros* de la propia Mérida¹⁵³.

En cuanto al CGAC, podemos decir que está integrado en la red urbana de Santiago, pues, a pesar de su acercamiento al Movimiento Moderno con una arquitectura austera, trata de no romper con su entorno¹⁵⁴. De hecho, una característica fundamental de la arquitectura de Álvaro Siza es que enraíza los nuevos edificios en el lugar sin perder por eso su contemporaneidad¹⁵⁵. Es lo que Santiago Olmo, director del CGAC, llama “*aclimatación arquitectónica de Siza*”¹⁵⁶.

Los museos de nueva planta situados en los centros históricos siempre se presentan como elementos de ruptura y modernidad, a la vez que plantean la cuestión del diálogo entre la arquitectura contemporánea con las preexistencias históricas¹⁵⁷. En este caso, Siza puso especial cuidado en el respeto a la escala y altura de las edificaciones circundantes, a las que el museo se subordina; al igual que también se retranquea la entrada del museo para facilitar el diálogo con las portadas de la iglesia y el convento de Bonaval¹⁵⁸. Incluso, para hacer un guiño a dichos edificios, Siza reinterpreta el muro del conjunto conventual sustituyéndolo por uno de los volúmenes del CGAC¹⁵⁹.

Entonces, el CGAC reconfigura completamente el área de Santiago en la que se asienta, además de reorganizar también el parque de Bonaval¹⁶⁰. Así mismo, en la solución volumétrica y planimétrica del edificio se ha querido ver una metáfora de la morfología urbana de Compostela, una ciudad compuesta de “espacios fragmentados, desniveles, entrantes y salientes, escaleras, rampas, pórticos, soportales y abundante granito”¹⁶¹.

¹⁵³ Aglio Mayor, E. y Isábal Barrabés, N. (2000). *Op.cit.*, p.116.

¹⁵⁴ Martín Martín, F. (2003). Panorama de los centros de arte contemporáneo en España: proyectos y realidades. En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.293-315, 301.

¹⁵⁵ Casabella López, X. (1994). *Op.cit.*, pp.22-26, 22.

¹⁵⁶ Olmo, S. (2018). Itinerarios cruzados. En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 30.

Para definir este estilo de Siza también se suele usar la denominación “Regionalismo crítico”.

¹⁵⁷ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.237.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.262.

¹⁵⁹ Seara Morales, I. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.61-124, 86.

¹⁶⁰ Olmo, S. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 32.

La reorganización del parque es una colaboración entre Siza y la arquitecta paisajista Isabel Aguirre.

¹⁶¹ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.265.

En relación con esto último, es curioso el hecho de que los tres museos a analizar juegan con sus materiales en un sentido simbólico, empleándolos como una especie de metáforas. En Mérida se usa el ladrillo como material más destacado por su relación evidente con el mundo romano. En Santiago, el granito es el material local por excelencia de toda la ciudad y, evidentemente, también el del contiguo convento de Santo Domingo. Finalmente, en Bilbao, el titanio podría actuar como una especie de rememoración de la arquitectura industrial de la ría, vinculada sobre todo al acero.

Al hablar de los materiales se hace casi imprescindible tratar el tema de la conservación de los mismos. Tanto el Guggenheim como el CGAC han sido criticados por su envejecimiento prematuro: el primero, por las manchas en el titanio, y el segundo, por el ennegrecimiento¹⁶² de las placas de granito¹⁶³. Siguiendo a Layuno Rosas, la necesidad de restaurar o limpiar edificios tan jóvenes confirma para muchos críticos el predominio de la estética sobre la lógica y la razón constructiva¹⁶⁴. Por el contrario, llama la atención la insistencia con la que Moneo alude a la durabilidad de sus edificios, incluyendo, sin duda, el MNAR¹⁶⁵.

Es curioso que, en el CGAC, a pesar de haber escogido el granito, material empleado en la mayoría de casas colindantes, el suyo está envejeciendo mucho peor (**Fig.36**). El arquitecto Óscar Tusquets achaca este problema a que Siza se negó a colocar una cornisa que, por pequeña que fuera, habría evitado esos “negros chorretones”¹⁶⁶.

Cuando el edificio fue inaugurado, no gustó demasiado a los compostelanos porque surgía como un “cubo blanco” (**Fig.9**) o, al menos, de piedra clara, y muy compacto en medio de un contexto de piedra tostada y verdeante por la lluvia y el paso del tiempo¹⁶⁷. Uno de los principales debates sobre el CGAC tiene que ver con la pertinencia del color actual de sus fachadas: unos piensan que la piedra debería ser

¹⁶² Siza empleó a propósito ese material contando con su prematuro envejecimiento: era una decisión premeditada para conseguir una pronta mimetización de las fachadas con su entorno. Sin embargo, no logró el efecto que pretendía conseguir (anaranjado y dorado, como el de las catedrales de Ourense o Santiago cuando están sin limpiar), sino que la piedra del CGAC adoptó un antiestético color negro.

¹⁶³ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.239.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ Tusquets, O. (1998). *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, pp.126-134.

¹⁶⁷ Olmo, S. (2018). *Op.cit.*. En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 30.

limpiada, mientras que para otros es una forma sutil de integrar, camuflándolo, un edificio contemporáneo en medio de una ciudad histórica repleta de granito¹⁶⁸.

El Guggenheim tampoco fue bien recibido en sus inicios: arrancó con la oposición mayoritaria, o al menos con el recelo general, de la sociedad vasca, incluyendo sectores empresariales, de prensa y políticos¹⁶⁹. Además, su desorbitado precio (23.000 millones de pesetas/138 millones de euros) tampoco gustaba demasiado a los bilbaínos¹⁷⁰. Sin embargo, es innegable que logró en poco tiempo rejuvenecer y redefinir la ciudad: “gente que a duras penas era capaz de pronunciar la palabra Bilbao correctamente, ahora acude a visitarla en masa”¹⁷¹.

Cuando se abrió el museo, las calles de los alrededores se llenaron de bares y restaurantes, se abrieron varios hoteles de cuatro y cinco estrellas y las marcas de lujo comenzaron a ocupar los locales próximos¹⁷². Es decir, se produjo un aumento del nivel de vida del barrio, implicando la dispersión de la población local e iniciándose así un proceso de *gentrificación* o aburguesamiento de un barrio popular o marginal¹⁷³. A esto hay que sumar una crítica que en los últimos años está ganando mucho peso en los debates sobre el Guggenheim: la ecológica. Siguiendo a Pablo Martínez:

“Por otro lado, la reconversión en términos ecológicos de la ría bilbaína como paisaje degradado es un espejismo, ya que la contaminación producida por la nueva industria, la del turismo cultural, no desaparece, sino que se deslocaliza, se dispersa en el aire en los trayectos por tierra, mar y aire que llegan a Bilbao. La capital vizcaína ha perdido de vista las chimeneas que producían los humos que ensuciaban el aire, pero a cambio sufre las consecuencias de la emisión de CO₂ y las subidas de temperatura derivadas del calentamiento global”¹⁷⁴.

En contraposición a estas visiones iniciales negativas tanto del Guggenheim como del CGAC, el MNAR fue bien recibido desde sus inicios al ser un edificio poco

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Moix, L. (2010). *Op.cit.*, p.29.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.27.

¹⁷¹ Holo, S.R. (2002). *Op.cit.*, p.167.

¹⁷² Esteban, I. (2007). *Op.cit.*, p.59.

¹⁷³ Layuno Rosas, M.A. (2003). *Op.cit.* En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.109-123, 113.

¹⁷⁴ Martínez, P. (2022). De los museos neoliberales a una nueva institucionalidad ecosocial: el Guggenheim como efecto insostenible, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº10, pp.373-396, 381.

llamativo, que se integraba perfectamente en el conjunto urbano, que no se imponía sobre las piezas de la colección, y era, en cierto modo, “historicista”¹⁷⁵.

3.3. ¿Ser obras de arte icónicas les impidió ser arquitecturas funcionales?

Es bien conocida la eterna lucha entre museólogos y arquitectos en el campo de la arquitectura de los museos: los primeros, obsesionados por la neutralidad del continente, de manera que no interfiera sobre el contenido; los segundos, intentando dejar su huella a toda costa¹⁷⁶. Es evidente que la arquitectura debe posibilitar la correcta exhibición y conservación de las obras, a la vez que proporcionarles un soporte museográfico adecuado; pero también debe cumplir otras funciones de tipo simbólico e ideológico, como monumento público e institucional¹⁷⁷.

El problema radica en que hay algunos museos que se han convertido en atracciones por derecho propio, captando a un público que no acude a ellos para ver lo que contienen, sino solamente para conocer el propio edificio¹⁷⁸. A raíz de ello, es lógico preguntarse si el museo debería ser una forma de arte en sí mismo o sólo un telón de fondo para las obras¹⁷⁹.

En una entrevista al crítico y museólogo Tomás Lloréns en la *Revista de Museología* se le preguntaba precisamente acerca de cuál debería ser la relación ideal entre el programa museológico y el proyecto arquitectónico, a lo que él respondía afirmando que es “absolutamente esencial” que pueda existir un lugar en el proyecto arquitectónico de un museo para ejercitar la dimensión creativa de la arquitectura, sin perjuicio de la funcionalidad museológica¹⁸⁰.

Cageao Santacruz, en su artículo de 2011, definía 4 categorías para clasificar la relación entre la funcionalidad y la artísticidad de los edificios para museos: la “prevalencia arquitectónica” (donde el edificio predomina por encima de la colección),

¹⁷⁵ Barrero Martín, N. y Sabio González, R. (2012). *Op.cit.*, pp.50-51.

¹⁷⁶ Díaz Balerdi, I. (2008). *Op.cit.*, p.42.

¹⁷⁷ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, *mus-A*, pp.34-43, 34.

¹⁷⁸ Frankel, D. (1990). *Op.cit.* En López Moreno, L. (ed.). *Op.cit.*, pp.98-117, 100.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Layuno Rosas, M.A. (1999). Conversación con Tomás Lloréns, *Revista de Museología*, nº17, pp.19-23, 20.

el “sometimiento funcional” (el caso contrario al anterior: la funcionalidad es el único presupuesto a tener en cuenta, descuidándose cualquier reflexión de carácter arquitectónico), la “solución integrada” (donde existe una integración absoluta de ambos conceptos: funcionalidad y artisticidad) y la “combinación de extremos” (donde se produce una combinación entre unas áreas públicas de gran personalidad y unos espacios expositivos neutros)¹⁸¹.

Para los casos que nos ocupan, podemos considerar que cada uno de ellos responde a una de estas categorías. Es evidente que el Guggenheim de Bilbao presenta una clara “prevalencia arquitectónica” en la mayoría de sus salas, pues el edificio se impone totalmente sobre las colecciones. En Mérida, podemos hablar de una “solución integrada”, en la que Moneo resolvió los condicionantes museológicos sin descuidar la calidad arquitectónica. En este tipo de edificios, nacidos por y para la institución que acogen, los espacios que se diseñan parten del análisis pormenorizado de la colección y la misión del museo¹⁸². Por su parte, en el CGAC podemos hablar de un cierto tipo de “combinación de extremos”, en el sentido en que sus salas están próximas a la neutralidad, pero, sin embargo, los espacios públicos como el *hall* o la biblioteca, presentan una mayor personalidad.

Como comentábamos más arriba, lo deseable sería llegar a un acuerdo mutuo en que el arquitecto pudiese crear espacios con una cierta libertad, siempre que se respetase la funcionalidad de los mismos. Uno de los caminos más eficaces para lograrlo es, sin duda, la formación de “equipos multidisciplinares”, en los que se integren profesionales de diversas formaciones, que se complementen entre sí, ofreciendo puntos de vista que de forma individual hubiesen sido imposibles de adquirir¹⁸³. Sin embargo, tristemente, la experiencia y los estudiosos del tema nos indican que no existe mucha costumbre, al

¹⁸¹ Cageao Santacruz, V. (2011). Arquitectura y museología: una relación compleja. En Cageao Santacruz, V. (coord.). *Op.cit.*, pp.33-49, 40.

¹⁸² *Ibidem*, p.41.

¹⁸³ *Ibidem*, p.44.

menos en España¹⁸⁴, en la formación de ese tipo de equipos, siendo habitual la aparición de discrepancias entre los técnicos encargados de la construcción del edificio¹⁸⁵.

Como consecuencia de esta falta de colaboración, algunos de los problemas más comunes detectados en la construcción de museos son los funcionales, como los relacionados con la accesibilidad de las personas con movilidad reducida¹⁸⁶. Sin ir más lejos, el propio CGAC carece de ascensores disponibles en los espacios públicos, por lo que las personas en silla de ruedas tienen que ser acompañadas por los guardias de seguridad por el circuito interno de ascensores del museo. Por otra parte, también son comunes los problemas arquitectónicos, como la carencia de espacio, la ineficacia de las instalaciones, el desequilibrio espacial entre zonas públicas y privadas, etc¹⁸⁷.

En Mérida es donde mejor se ha resuelto la dualidad entre la arquitectura y la museología, pues Moneo contaba con la referencia del proyecto museológico realizado por José Álvarez y Sáenz de Buruaga¹⁸⁸; es decir, que existió una comunicación fluida entre el arquitecto y el director. Incluso el propio Moneo también participó en el diseño del montaje de la exposición permanente y el mobiliario, trabajando en estrecha colaboración con el equipo del museo¹⁸⁹.

Además, Moneo, concibió el edificio contando con la previsión de que pudieran depositarse en él futuros hallazgos¹⁹⁰. No obstante, la superficie del almacén del museo se hizo insuficiente muy pronto, por lo que tuvieron que dispersar por el tramo de ruinas piezas para descongestionarlo¹⁹¹.

¹⁸⁴ Es interesante apuntar que una de las excepciones es el MUSAC de León (2005), que ya había nombrado a su director artístico (R. Doctor) en 2002, antes de haberse diseñado el museo. Esto dio lugar a una buena comunicación y cooperación entre los responsables del museo y los arquitectos, que trabajaron conjuntamente para diseñar el museo ideal, tanto a nivel artístico como funcional. Vid. Siebel, R. y Asensio, M. (2012). La arquitectura como clave entre el museo y el público: estudio de caso en el MUSAC, *SIAM, Series Iberoamericanas de Museología*, nº3, pp.135-149.

¹⁸⁵ Cageao Santacruz, V. (2011). *Op.cit.* En Cageao Santacruz, V. (coord.). *Op.cit.*, pp.33-49, 44.

¹⁸⁶ Carrión Santafé, E. (2011). Antecedentes y generalidades en los programas arquitectónicos. En Cageao Santacruz, V. (coord.). *Op.cit.*, pp.91-109, 92.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.93.

¹⁸⁸ Hernández Gil, D. (1988). El edificio. En Lasheras Corruchaga, J.A. (coord.). *Op.cit.*, pp.67-70, 70.

¹⁸⁹ Gracia Rivas, A. (2022). *Op.cit.*, p.14.

¹⁹⁰ Álvarez Martínez, J.M. y Nogales Basarrate, T. (1988). *Op.cit.*, p.60.

¹⁹¹ *Ibidem*, p.71.

Otra de las críticas que se le hace al MNAR es la poca luz en la mayoría de los arcos de la cripta, ya que unos arcos más diáfanos habrían propiciado una mejor contemplación del conjunto de las ruinas, siendo esta la única ocasión en que podríamos considerar a la arquitectura del edificio como dominadora sobre el contenido¹⁹². Además, otro de los reproches que se hace al museo tiene que ver con la circulación de los fondos, que se ha de realizar, casi exclusivamente, por el exterior, lo que supone una inseguridad para las obras y un trastorno para los trabajadores¹⁹³.

El museo Guggenheim de Bilbao puede considerarse como “el paradigma más reciente de cómo primero y principalmente es una arquitectura de diseño espectacular, y sólo después se trata de adaptar a funciones museográficas”¹⁹⁴. En opinión del artista Gustavo Torner: “*El edificio de Bilbao ha quedado maravilloso, pero luego nadie habla del contenido, entre otras cosas porque posiblemente el edificio sea tan espléndido que tampoco haya contenidos adecuados a la envergadura del mismo*”¹⁹⁵. Con respecto a esto último, parte del resultado es una forzada reestructuración interior de los espacios para fines museísticos¹⁹⁶. Siguiendo a Iñaki Esteban:

“No es que los espacios irregulares del interior dificulten la correcta visión de las obras: es que el edificio se impone por su excentricidad y por su misma forma artística, lo que condena al arte en sí a una posición secundaria”¹⁹⁷.

Este interior, precisamente, para no introducir mermas funcionales, se ha visto obligado a no respetar la estructura externa del edificio, evitando la correspondencia exterior-interior y generando en el espectador una sensación de inadecuación¹⁹⁸. Aún así, ha tenido lugar alguna incongruencia, como en la exposición *China: 5.000 años*, cuando las salas más orgánicas fueron rectificadas artificialmente y el espacio resultó “triturado poco coherentemente por algunos elementos poco compatibles”¹⁹⁹.

¹⁹² Álvarez Martínez, J.M. (1987). *Op.cit.*, pp.285-310, 292.

¹⁹³ Álvarez Martínez, J.M. y Nogales Basarrate, T. (1988). *Op.cit.*, p.71.

¹⁹⁴ Alonso Fernández, L. (1999). ¿Son adecuados los espacios interiores de los nuevos museos a las funciones museográficas?, *Revista de Museología*, nº17, pp.6-7,6.

¹⁹⁵ Layuno Rosas, M.A. (1999). Conversación con Gustavo Torner, *Revista de Museología*, nº17, pp.115-119, 116.

¹⁹⁶ Alonso Fernández, L. (1999). *Op.cit.*, pp.6-7, 6.

¹⁹⁷ Esteban, I. (2007). *Op.cit.*, p.69.

¹⁹⁸ Dorfles, G. (1998). *Op.cit.*, pp.8-13, 11.

¹⁹⁹ Frías, M.A. (2003). *Op.cit.* En Lorente, J.P. (dir.). *Op.cit.*, pp.145-161, 152.

En lo que respecta al CGAC, cuando se le encargó el edificio a Álvaro Siza aún no había un proyecto museístico ni tampoco una colección, por lo que los espacios fueron diseñados sin un plan preciso, conllevando este hecho abundantes críticas²⁰⁰. El propio arquitecto se quejaba de ello el año de la inauguración del museo: “*En Santiago sentí bastante la carencia de diálogo con un director, con un museólogo, con el futuro responsable del museo*”²⁰¹.

El hecho de que no existiese una colaboración entre arquitecto y museólogo hizo que, unos años después de haber sido inaugurado el museo, la directiva tomase una serie de polémicas decisiones, llegando a modificar algunos de sus espacios interiores, argumentando que, de no hacerlo, el edificio no sería funcional²⁰². La revista *Obradoiro* del COAG no dudó en publicar un artículo en que se proclamaba con contundencia que en el CGAC se habían llevado a cabo “*mutilaciones ofensivas deplorables por parte de la dirección y sin el consentimiento de su autor*”²⁰³.

Algunas de las modificaciones incluían: abandonar la cafetería y el puesto de venta de libros, no realizar el mobiliario de la biblioteca, negar el acceso a la terraza, tapiar una de las escaleras de acceso a la primera planta, cerrar el espacio a doble altura, cegar algunas ventanas, etc²⁰⁴. Precisamente, al aislar el Doble Espacio, éste fue concebido como un espacio de menor empaque museístico, destinado a albergar exposiciones de artistas jóvenes²⁰⁵.

El propio Siza llegó a protestar en los medios de comunicación, recibiendo la respuesta por parte de la directiva del CGAC de que los cambios eran provisionales y no se había afectado la estructura del edificio²⁰⁶. Desde la revista *Obradoiro* lo rebatían así:

“O certo é que os cambios aínda permanecen e alterouse a estrutura espacial do mesmo. Perdeuse o sentido de percorrido do Centro, para pasar de un ‘promenade’ aberto e

²⁰⁰ Olmo, S. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 25.

²⁰¹ Álvaro Siza, en Sobrino, M. (coord.) (1993). *Galicia: un centro de arte contemporáneo a debate, Primera Mesa: Arquitectura de los museos actuales: las relaciones entre los edificios y las funciones museológicas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp.151-164.

²⁰² Casabella, X. y Seoane, C. (1997). CGAC e as súas monstruosas transformacións, *Obradoiro*, nº26, pp.140-141, 141.

²⁰³ *Ibidem*, p.140.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.141.

²⁰⁵ Olmo, S. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 32.

²⁰⁶ Casabella, X. y Seoane, C. (1997). *Op.cit.*, pp.140-141, 141.

interconectado a espacios máis convencionais pechados, tipo ‘culs de sacs’. Co cerramento do Dobre Espazo eliminouse a fluidez entre as dúas plantas e privóuselle ás salas do primeiro piso dun remate que absorbese a súa tensión horizontal. A transparencia e comunicación visual co exterior en algúns puntos pérdese co peche de fiestras, negándolle a forza do contexto”²⁰⁷.

Sin embargo, tras esta etapa de modificaciones, un tempo máis tarde se regresó al estado original y la solución actual respeta íntegramente²⁰⁸ la arquitectura de Siza²⁰⁹. Además, en lo referido al Doble Espacio, después de la decisión de Juan Muñoz de exponer en él, acabó convirtiéndose en un espacio mítico²¹⁰.

Como conclusión de este apartado, y respondiendo a la pregunta planteada, ser obras de arte icónicas no impidió a estos tres museos ser arquitecturas funcionales. En mayor o menor medida, resolvieron las necesidades planteadas por los museólogos, de tal manera que son muy válidos para la exposición y visualización de obras de arte.

3.3.1. El museo como reto para los artistas

El hecho de que estos museos contengan espacios con tanta personalidad hace que muchas veces no sean cómodos para los conservadores. Pero esta realidad puede desencadenar dos reacciones: o bien querer neutralizar los espacios para conseguir una mayor funcionalidad, o bien que esa dificultad constituya un reto para los artistas al tener la motivación de crear obras para ese espacio específico²¹¹. Tanto el CGAC como el Guggenheim Bilbao son dos museos que aplican la segunda opción.

Como ejemplos de actuaciones específicas para los espacios de Guggenheim podemos mencionar la conocida *Serpiente* de Serra, en la sala *Fish* (**Fig.16**), la *Instalación para Bilbao* de Jenny Holzer (**Fig.37**), en una de las galerías, o *La habitación de la madre* de F. Clemente, que fue un encargo para la inauguración del museo²¹².

En lo que atañe al CGAC, son muchas las obras que distintos artistas crearon en específico para exponer en sus espacios. Por ejemplo: *Park up a building* de Vito

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ Exceptuando lo comentado anteriormente con respecto a los lucernarios tapiados.

²⁰⁹ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.268.

²¹⁰ Olmo, S. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 32.

²¹¹ Layuno Rosas, M.A. (2004). *Op.cit.*, p.236.

²¹² *Ibidem*, pp.295-296.

Acconci, en la fachada principal, o el *Triangular pavilion* de Dan Graham (**Fig.38**), en la terraza²¹³. Pero, sin duda, el espacio por excelencia de este museo dedicado a la creación de obras específicamente para él es el Doble Espacio, en la planta baja. Las propuestas de exhibición son también propuestas de creación, pues los artistas deben diseñar piezas adaptadas a las condiciones volumétricas de este espacio²¹⁴. Algunos de los artistas que aceptaron el reto fueron Juan Muñoz (**Fig.39**) (tal y como decíamos más arriba, fue el que hizo que se convirtiese en un espacio mítico), Carme Nogueira y Apolonija Sustersic (que construyeron una *mezzanine* a la altura del primer piso (**Fig.40**), aprovechando la pasarela para crear un área de descanso y lectura)²¹⁵, David Lamelas en *Lejos, América*²¹⁶ (**Fig.41**) o, incluso este año 2023, Olga Mesa en *Re-visión(s)* (**Fig.13**)²¹⁷.

4. CONCLUSIONES

Hasta la llegada del gran cambio a nivel teórico e ideológico en el mundo de los museos que tuvo lugar en los años 60 y 70 del siglo XX, éstos habían sido meros contenedores de arte, que apenas importaban como tal, sino tan sólo por su contenido. Pero a partir de ese momento, exceptuando algunos precedentes muy destacados, el propio edificio alcanzó un peso cada vez mayor, llegando a lograr un protagonismo innegable. Las causas debemos buscarlas entre varios factores. La progresiva desacralización del arte llevó aparejada la desacralización de esos antiguos edificios con aspecto de templo clásico. Asimismo, en aquellos años ganaron gran relevancia las demandas sociales de democratización de la cultura, que exigían museos que no fuesen sólo elitistas lugares de contemplación, sino centros lúdicos y dinámicos. De ahí el lógico interés por el poder de seducción de la imagen, por la importancia del aspecto

²¹³ Seara Morales, I. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.61-124, 123.

²¹⁴ Oliveira, M. (1998). Cinco achegas ao Centro Galego de Arte Contemporánea. En Domínguez, M.J. (dir.). *Arte e mundo galego: semestral das artes galegas*. Santiago de Compostela: Arte e Mundo Galego, pp.33-42, 42.

²¹⁵ Olmo, S. (2018). *Op.cit.* En Seara, I. y Olmo, S. *Op.cit.*, pp.9-60, 33.

²¹⁶ Centro Galego de Arte Contemporánea, David Lamelas. *Lejos, América*, <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/david-lamelas-lejos-america>. [Consultada: 05/05/2023].

²¹⁷ Centro Galego de Arte Contemporánea, Olga Mesa. *Re-visión(es)*. *Cierro los ojos y me preparo para dar el gran salto*, <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/olga-mesa-re-visiones-cierro-los-ojos-y-me-preparo-dar-el-gran-salto>. [Consultada: 16/05/2023].

externo de las cosas. Quizás una tercera razón podría tener que ver con el reconocimiento de que la arquitectura para museos también podía ser considerada arte, al mismo nivel que las antiguas catedrales o palacios.

Este trabajo se ha centrado en el análisis de tres museos o centros de arte españoles que se han considerado especialmente interesantes en el devenir histórico de la España autonómica: MNAR en Mérida, CGAC en Santiago de Compostela y Guggenheim en Bilbao.

Es evidente que los edificios destinados a museos influyen en la visualización de las propias obras que albergan. Desde un punto de vista técnico, existen una serie de elementos que pueden marcar positiva o negativamente dicha percepción. El edificio puede ser demasiado impositivo y anular en cierta medida a las obras, como sucede con el Guggenheim. Sin embargo, un tamaño descomunal como el de este museo también tiene como contrapartida poder dar cabida en sus espacios a obras de gran formato, como las del Land Art o el Minimal Art. Y en el caso de Mérida, la columna del Templo de Diana. En cambio, en el CGAC se ha dado el caso contrario en las salas del primer piso: los lucernarios en forma de mesa invertida imposibilitan la exposición de obras de grandes dimensiones debajo de ellos.

El tratamiento de la luz natural en el edificio también puede afectar a la contemplación de las obras, otorgándoles un aura particular. Esto sucede, sin duda, en las salas del MNAR, donde una atmósfera romana se hace patente. En el CGAC la luz natural también juega un papel protagonista, mientras que en el Guggenheim tiene un peso inferior. Lo mismo puede ocurrir con la acústica de las salas, que afecta a la proyección de vídeos o a la realización de performances sonoras, entre otros.

Las propias salas también pueden permitir mayor o menor flexibilidad, como por ejemplo para pintar las paredes de otros colores o colocar tabiques que dividan la sala durante determinadas exposiciones. Incluso los tipos de circulación presentes en el museo afectan a la contemplación de las obras: en Mérida el recorrido está pautado, mientras que en el Guggenheim y en el CGAC es libre, también por tratarse de centros de arte contemporáneo. Así mismo, éstos dos últimos cuentan con singulares espacios, que permiten retar a los artistas, sirviendo de incentivos para la creación artística.

A su vez, la organización de las recepciones de los museos es otro elemento que condiciona la visita. Es quizás el espacio más democratizado del museo, donde se sitúan todos los servicios para el público. Tanto en el CGAC como en el Guggenheim las recepciones son espacios amplios que cuentan con tiendas, cafeterías, espacios de organización de grupos, taquillas, etc. En Mérida la recepción no destaca tanto y los servicios que ofrece son menores. Las causas radican en su tipología (museo histórico) y su cronología (anterior a los otros dos).

Por otra parte, el propio edificio, y particularmente su aspecto exterior, puede servir como un aliciente para que el público se anime a entrar en él. Llevado al extremo, este hecho también puede provocar que se acuda a ver el edificio independientemente del contenido o por encima de él, como ocurre en el Guggenheim. Contrariamente, en el MNAR se aprecia un equilibrio entre contenedor y contenido, donde las expectativas que genera el exterior se cumplen con creces en el interior.

Otro de los efectos del museo que entra en relación con el plano urbanístico tiene que ver con su utilidad como instrumento regenerador de un ámbito de la ciudad o de la ciudad entera. Los tres museos analizados en el trabajo contribuyeron a recuperar en mayor o menor medida los barrios de las ciudades donde se sitúan. Bilbao es el caso más paradigmático de este fenómeno, llegando a afectar a toda la ciudad, pero en Santiago también se consiguió dinamizar la zona de Bonaval, además de reordenar su jardín. En Mérida, por su parte, se logró activar una zona que todavía se percibía con un cierto sentido de extrarradio, además de conectar las ruinas y monumentos romanos con el centro de la ciudad, que hasta ahora habían quedado en buena medida aislados.

Por todo ello, podemos concluir que los edificios destinados a museos tienen el poder de transformar notablemente nuestra percepción del contenido, es decir, de marcar nuestra manera de apreciar el arte que contienen. Pero, dado que el arte es un ente en continua evolución, ¿seguirán siendo adecuados este tipo de contenedores para las manifestaciones artísticas del futuro?

5. FUENTES, BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Fuentes

ICOM (1974). Definición de museo. Recogida en Hernández Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE-A-1985-12524, artículo 15.

Marinetti, F.T. (1909). Manifiesto del futurismo. Recogido en Cirlot, L. (ed.) (1995). *Primeras vanguardias artísticas: textos y documentos*. Barcelona: Labor, pp.80-84.

Valéry, P. (1923). El problema de los museos. Recogido en Valéry, P. & Arántegui, J.L. (trad.) (1999). *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, pp.137-140.

Bibliografía

Aglio Mayor, E. e Isábal Barrabés, N. (2000). *Museo Nacional de Arte Romano*. Madrid: Electa, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura.

Alonso Fernández, L. (1999). *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.

Alonso Fernández, L. (1999). ¿Son adecuados los espacios interiores de los nuevos museos a las funciones museográficas?, *Revista de Museología*, nº17, pp.6-7.

Álvarez Martínez, J.M. (1987). El Museo Nacional de Arte Romano, *Revista de Estudios Extremeños*, nº1, pp.285-310.

Álvarez Martínez, J.M. y Nogales Basarrate, T. (1988). *150 años en la vida de un museo: Museo de Mérida, 1838-1988*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Barrero Martín, N. y Sabio González, R. (2012). *Museo Nacional de Arte Romano. 25 años de una nueva sede*. Mérida: Ministerio de Educación, Cultura y

Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

Baztán Lacasa, C. (1994). Sobre los museos y su arquitectura, *Arquitectura*, nº298, pp.15-17.

Baztán Lacasa, C. (1997). La arquitectura de los Museos de Estado, *Militaria*, nº9, pp.155-173.

Cageao Santacruz, V. (2011). Arquitectura y museología: una relación compleja. En Cageao Santacruz, V. (coord.). *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp.33-49.

Capitel, A. (1999). El Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry, *Revista de Museología*, nº17, pp.39-43.

Carrión Santafé, E. (2011). Antecedentes y generalidades en los programas arquitectónicos. En Cageao Santacruz, V. (coord.). *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp.91-109.

Casabella López, X. (1994). Álvaro Siza e o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, *Obradoiro*, nº23, pp.22-26.

Casabella, X. y Seoane, C. (1997). CGAC e as súas monstruosas transformacións, *Obradoiro*, nº26, pp.140-141.

Crow, T. (2001). *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía, 1955-1969*. Madrid: Akal.

Díaz Balerdi, I. (2008). *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*. Gijón: Trea.

Dorfles, G. (1998). El museo Guggenheim, *Microfisuras, Cadernos de pensamento e creación*, nº5, pp.8-13.

Echeverría, J.J. (1989). La analogía romana, *Anales de Arquitectura*, nº1, pp.81-82.

Esteban, I. (2007). *El efecto Guggenheim: del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.

Fernández-Galiano, L. (1990). Museos, historias, ficciones. En López Moreno, L. (ed.). *El arquitecto y el Museo*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, pp.94-97.

Frankel, D. (1990). Los museos y los espacios neutros de la galería. Una visión colectiva. En López Moreno, L. (ed.). *El arquitecto y el Museo*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, pp.98-117.

Fraser, A. (2007). ¿No es un lugar maravilloso? El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao. En Guasch, A.M. y Zulaika, J. (eds.). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Tres Cantos Madrid: Akal, pp.39-62.

Frías, M.A. (2003). Memoria e identidad: la arquitectura de los museos. En Lorente, J.P. (dir.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.145-161.

Gracia Rivas, A. (2022). *MNAR: Guía didáctica*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano.

Granell Trias, E. y Redondo Domínguez, E. (2017). Los dibujos del proyecto de J.L. Sert para la Fundación Joan Miró de Barcelona, *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)*, nº30, pp.224-237.

Hernández Gil, D. (1998). El edificio. En Lasheras Corruchaga, J.A. (coord.). *Mérida: Museo Nacional de Arte Romano*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp.67-70.

Hernández Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis.

Hernández Martínez, A. (2003). Museos para no dormir: la posmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural. En Lorente, J.P. (dir.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.125-144.

Holo, S.R. (2002). *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Madrid: Akal.

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Jodidio, P. (2013). *Alvaro Siza: complete works (1952-2013)*. Köln: Taschen.

Layuno Rosas, M.A. (1999). Conversación con Gustavo Torner, *Revista de Museología*, nº17, pp.115-119.

Layuno Rosas, M.A. (1999). Conversación con Tomás Lloréns, *Revista de Museología*, nº17, pp.19-23.

Layuno Rosas, M.A. (2003). Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico. En Lorente, J.P. (dir.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.109-123.

Layuno Rosas, M.A. (2004). La arquitectura de museos en España, *mus-A, revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº4, pp.34-43.

Layuno Rosas, M.A. (2004). *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Gijón: Trea.

León, A. (1978). *El Museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

Llano, P. de; Castanheira, C.; Rei, F. y Seara, S. (1995). Fragmentos de una experiencia. En Llano, P. de y Castanheira, C. (eds.). *Álvaro Siza. Obras y proyectos*. Santiago de Compostela: Electa, pp.27-55.

Lorente, J.P. (2004). Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible, *mus-A, revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, nº4, pp.27-33.

Martín Martín, F. (2003). Panorama de los centros de arte contemporáneo en España: proyectos y realidades. En Lorente, J.P. (dir.). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.293-315.

Martínez, P. (2022). De los museos neoliberales a una nueva institucionalidad ecosocial: el Guggenheim como efecto insostenible, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VIII. Historia del Arte*, nº10, pp.373-396.

Moix, L. (2010). *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella de la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama.

Montaner, J.M. (1986). *Los museos de la última generación*. Barcelona: GG.

Montaner, J.M. (1990). Diseño del interior del museo contemporáneo: lugar y discurso. En López Moreno, L. (ed.). *El arquitecto y el Museo*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, pp.232-241.

Montemaggi, L. y Rodríguez, C. (1993). *El último museo*. Barcelona: Dossier Arquitectura, Ars Mediterránea.

Oliveras, J. y Folguera, E. (1999). La luz y la forma de los techos en los museos, *Revista de Museología*, nº17, pp.141-147.

Olmo, S. (2018). Itinerarios cruzados. En Seara, I. y Olmo, S. *25 anos CGAC. 1993/2018*. Santiago de Compostela: CGAC, Xunta de Galicia, pp.9-60.

Olveira, M. (1998). Cinco achegas ao Centro Galego de Arte Contemporánea. En Domínguez, M.J. (dir.). *Arte e mundo galego: semestral das artes galegas*. Santiago de Compostela: Arte e Mundo Galego, pp.33-42.

Peña Pereda, F. (1989). El proyecto del Museo Galego de Arte Contemporáneo y el entorno de Santo Domingo de Bonaval, *Obradoiro*, nº15, p.72.

Rodríguez Lorite, M.A. (1994). La luz en el museo. En Díaz Balerdi, I. (coord.). *Miscelánea museológica*. Bilbao: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco, pp.229-242.

Sánchez Gómez, M.L. (2010). La programación de los espacios públicos sin colecciones. ¿Cómo debe acoger el museo a sus visitantes? En Cageao Santacruz, V. (coord.). *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp.111-116.

Seara Morales, I. (2018). O Centro Galego de Arte Contemporánea. En Seara, I. y Olmo, S. *25 anos CGAC. 1993/2018*. Santiago de Compostela: CGAC, Xunta de Galicia, pp.61-124.

Sobrino, M. (coord.) (1993). *Galicia: un centro de arte contemporáneo a debate, Primera Mesa: Arquitectura de los museos actuales: las relaciones entre los edificios y las funciones museológicas*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Teresa Trilla, E. de (1989). Idea y orden formal, *Anales de Arquitectura*, nº1, pp.73-79.

Teresa Trilla, E. de (1990). El Museo de Arte Romano de Mérida. Concepción y representación del espacio. En López Moreno, L. (ed.). *El arquitecto y el Museo*. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, pp.320-329.

Tusquets, O. (1998). *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama.

Vozmediano, E. (2009). Museos Nacionales o monumentos personales, *Revista de libros*, nº148, pp.3-7.

Zaera, A. (1997). Conversaciones con Rafael Moneo, *El Croquis*, nº64, pp.6-25.

Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Madrid: Cátedra.

Webgrafía

Centro Galego de Arte Contemporánea, *David Lamelas. Lejos, América*, <https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/david-lamelas-lejos-america>.

Centro Galego de Arte Contemporánea, *Olga Mesa. Re-visión(s). “Pecho os ollos e prepárome para dar o gran salto”*, <https://cgac.xunta.gal/gl/exposicions/olga-mesa-re-visions-pecho-os-ollos-e-preparome-para-dar-o-gran-salto>.

Guggenheim Bilbao, *Exterior del edificio*,
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/el-edificio/el-exterior>.

Guggenheim Bilbao, *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*,
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/lucio-fontana-estructura-de-neon-para-la-ix-trienal-de-milan>.

Museo del Prado, *Historia del museo*,
<https://www.museodelprado.es/museo/historia-del-museo>.

Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, *El Museo. Pasado, presente y futuro. De 1975 a hoy*,
<https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/el-museo/pasado-presente-futuro/de-1975-hoy.html>.

Whitney Museum of American Art, *The Breuer Building*,
<https://whitney.org/about/breuer-building>.

6. ANEXO FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Fachada principal de la Gliptoteca de Munich.
Recuperada de Wikimedia Commons:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Glyptothek+Munich&title=Special:MediaSearch&type=image>.



Fig. 2. Fachada principal del Altes Museum de Berlín.
Recuperada de Wikimedia Commons:
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=altes+museum+berlin&title=Special:MediaSearch&type=image>.



Fig. 3. Exterior del MoMA de Nueva York en 1939.
Recuperada de:
<https://www.moma.org/about/who-we-are/moma-history>.



Fig. 4. Exterior de la Nueva Galería Nacional de Berlín.

Recuperada de Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=nueva+galer%C3%ADa+nacional+berl%C3%ADn&title=Special:MediaSearch&type=image>.



Fig. 5. Exterior del Museo Guggenheim de Nueva York.

Recuperado de Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=guggenheim+nuevayork&title=Special:MediaSearch&type=image>.



Fig. 6. Breuer Building en Nueva York.

Recuperado de Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=breuer+building&title=Special:MediaSearch&type=image>.



Fig. 7. Vista exterior del Centre Pompidou de París.
Imagen recuperada de:
<https://www.centrepompidou.fr/es/coleccion/nuestroedificio>.



Fig. 8. Vista aérea del entorno del MNAR.
Recuperada de:
<https://museisticate.wordpress.com/2016/04/25/el-mnar-de-merida-se-renueva-fisica-y-tecnologicamente-tras-15-anos-de-espera/comment-page-1/>.



Fig. 9. Vista del CGAC en medio de edificios históricos.
Recuperada de:
<http://intranet.pogmacva.com/es/obras/68412>.



Fig. 10. Vista del entorno donde se sitúa el Guggenheim Bilbao.

Recuperada de:
<https://es.wikipedia.org/wiki/Abandoibarra>.



Fig. 11. Espacio expositivo del CGAC en el primer piso. Imagen de la autora.



Fig. 12. Espacio expositivo del CGAC en la planta baja. Ventanales apaisados que dejan pasar la luz natural indirecta. Imagen de la autora.



Fig. 13. Sala Doble Espacio del CGAC con la instalación de Olga Mesa, Re-visión(s). Imagen de la autora.



Fig. 14. Sala del pilar central en el sótano del CGAC. Imagen de la autora.



Fig. 15. Sala "clásica" en el Guggenheim Bilbao. Recuperada de: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/medio-siglo-en-las-colecciones>.



Fig. 16. Sala Fish o n°104 en el Guggenheim Bilbao.
 Recuperada de:
<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/richard-sera>.



Fig. 17. Espacio expositivo del MNAR.
 Recuperada de:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/colecciones/nuestras-colecciones/seleccion-piezas/portico-foro.html>.

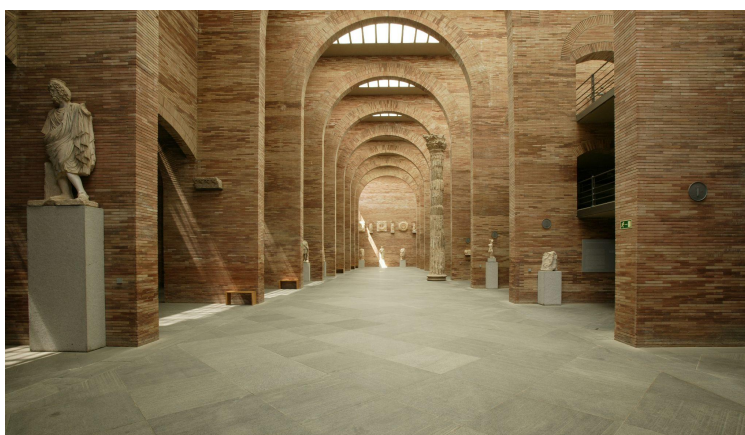


Fig. 18. Inmensidad de los espacios expositivos del MNAR. Luminosidad uniforme.
 Recuperada de:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/bellasartes/conocemas/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/espacios-cultura/10museo-arteromano.html>.



Fig. 19. Escaleras de una de las salas de la planta baja en el CGAC. Se ha querido ver aquí una alusión a la plaza de la Quintana de Santiago. Imagen de la autora.

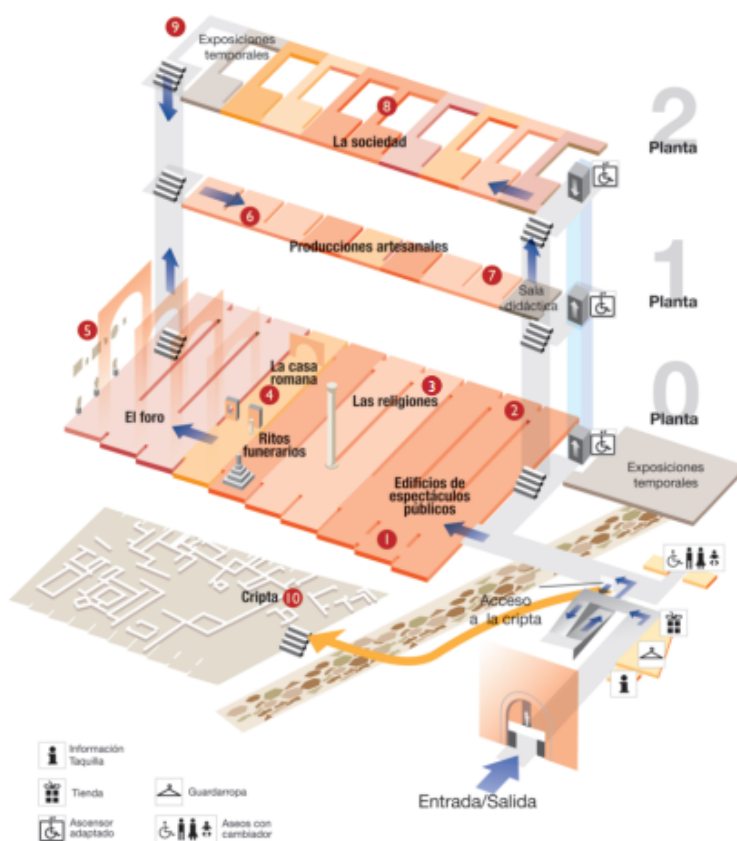


Fig. 20. Plano del MNAR donde se indica el recorrido a seguir por los visitantes. Plano guía del MNAR. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/la-visita/recursos-para-descargar.html>.



Fig. 21. Pasillo-eje del CGAC, que conecta las salas de los tres niveles.

Recuperada de :

<https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/114-centro-gallego-arte-contemporaneo-santiago-compostela-2/#DM-019-114>.

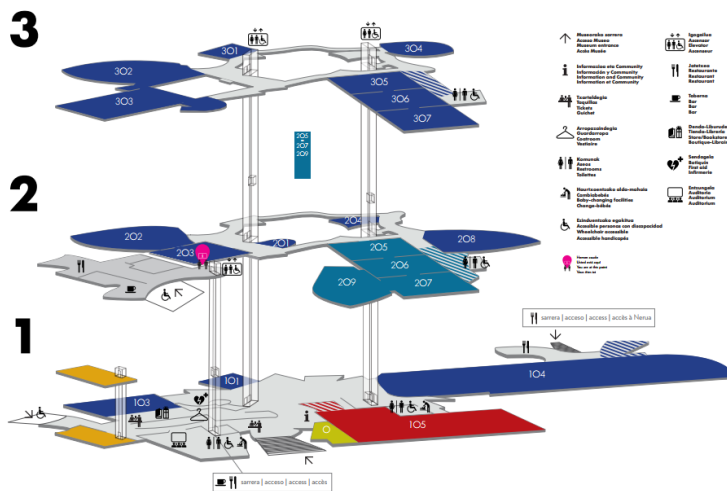


Fig. 22. Plano del Guggenheim Bilbao. Todas las salas están dispuestas en torno al vacío central.

Plano del museo Guggenheim Bilbao. Disponible en:

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/informacion-practica>.



Fig. 23. Vista aérea de lucernario del atrio en el Guggenheim Bilbao.

Recuperada de Wikimedia Commons:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Guggenheim_Bilbao_aerial_view.jpg.



Fig. 24. Sistema de iluminación en forma de mesa invertida en el primer piso del CGAC.
Imagen de la autora.

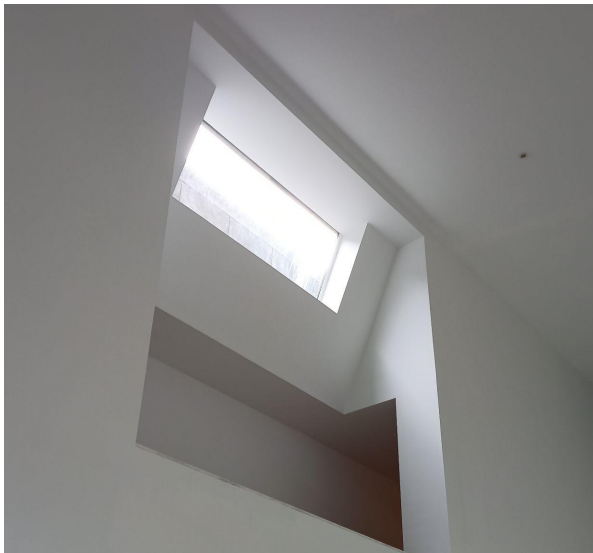


Fig. 25. Lucernario en el CGAC que ilumina el atrio, el corredor y las escaleras.
Imagen de la autora.

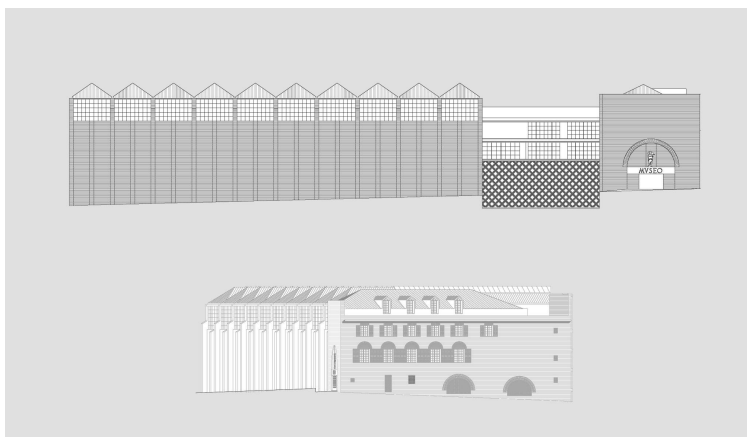


Fig. 26. Esquema de las cubiertas del MNAR con sucesión de pequeños tejados a dos aguas.
Recuperada de:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/arquitectura-museos/gestion-directa/12-museo-nacional-art-e-romano/12a-sede-principal.html>.

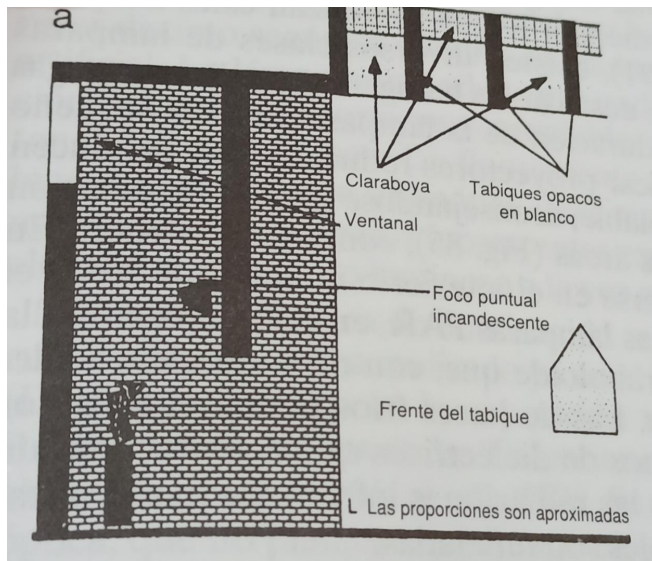


Fig. 27. Esquema de los sistemas de iluminación en el MNAR.
Hernández Hernández, F. (2001). *Manual de museología*. Madrid: Síntesis, p.247.



Fig. 28. Lucernarios del Taller Sert, Fundación Pilar i Joan Miró en Mallorca.
Recuperada de: <https://miromallorca.com/es/fundacion/arquitectura/taller-se-rt/>.



Fig. 29. Hall cubierto por la pirámide del Louvre, I.M. Pei.
Recuperada de: <https://www.roundalia.com/museo-del-louvre/>.



Fig. 30. Acceso al MNAR a través de un cuerpo autónomo.

Recuperada de Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=museo+romano+m%C3%A9rida&title=Special:MediaSearch&type=image>.



Fig. 31. Recepción del CGAC con mostrador serpenteante.

Recuperada de:

<https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/114-centro-gallego-arte-contemporaneo-santiago-compostela-2/#DM-013-114>.



Fig. 32. Tienda-librería y cafetería del CGAC.

Imagen de la autora.



Fig. 33. Atrio del Guggenheim Bilbao.

Recuperada de:

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/apoyo-empresarial/eventos-corporativos/atricio>.

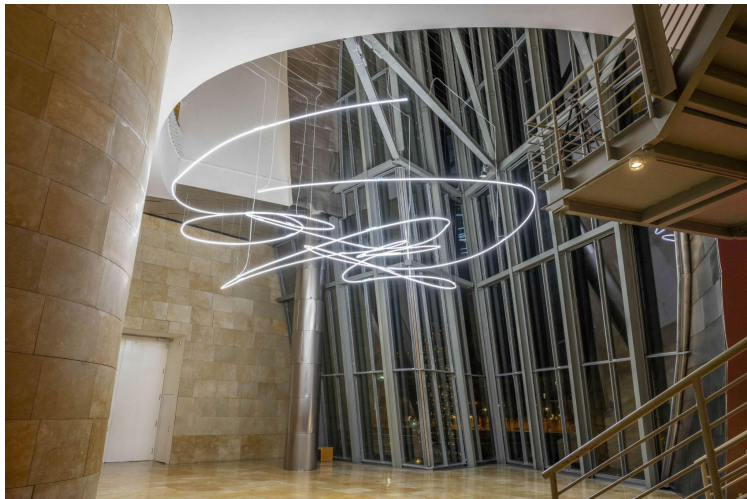


Fig. 34. Estructura de neón para la IX Trienal de Milán de Lucio Fontana, en el atrio del Guggenheim.

Recuperada de:

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/lucio-fontana-estructura-de-neon-para-la-ix-trienal-de-milan>.



Fig. 35. Instalación de la obra de Olga Mesa en el hall del CGAC.

Imagen de la autora.



Fig. 36. Fachada del CGAC. Granito deteriorado con “negros chorretones”. Imagen de la autora.

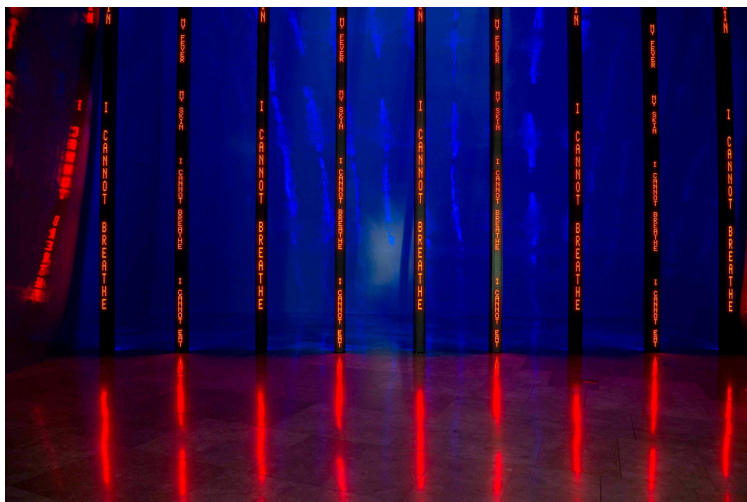


Fig. 37. Instalación para Bilbao de Jenny Holzer. Recuperada de: <https://www.guggenheim-bilbao.es/la-coleccion/obras/instalacion-para-bilbao>.

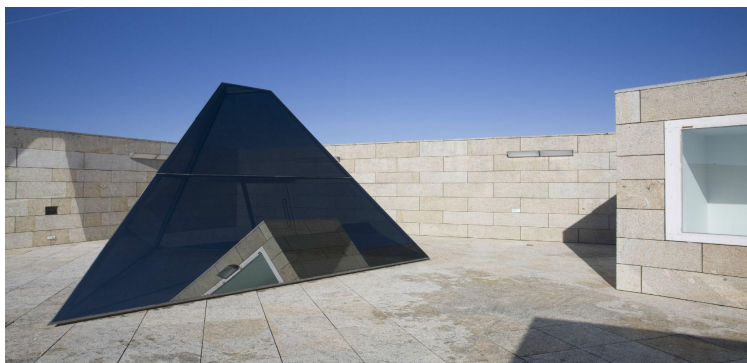


Fig. 38. Triangular Pavilion de Dan Graham en la terraza del CGAC. Recuperada de: <https://twitter.com/CGACSanIago/status/1376095968731389956>.



Fig. 39. Intervención de Juan Muñoz en el Doble Espacio del CGAC (1995-96).

Seara, I. y Olmo, S. *25 anos CGAC. 1993/2018*. Santiago de Compostela: CGAC, Xunta de Galicia, p.34.



Fig. 40. Intervención de Carme Nogueira y Apolonija Sustersic en el Doble Espacio del CGAC (2007).

Recuperada de:
<https://www.cntxt.org/content/intervencion-espec%C3%ADfica-espacio-doble>.



Fig. 41. Intervención de David Lamelas en el Doble Espacio del CGAC, en el marco de la exposición Lejos, América (2021).

Recuperada de:
<https://cgac.xunta.gal/es/exposiciones/david-lamelas-lejos-america>.