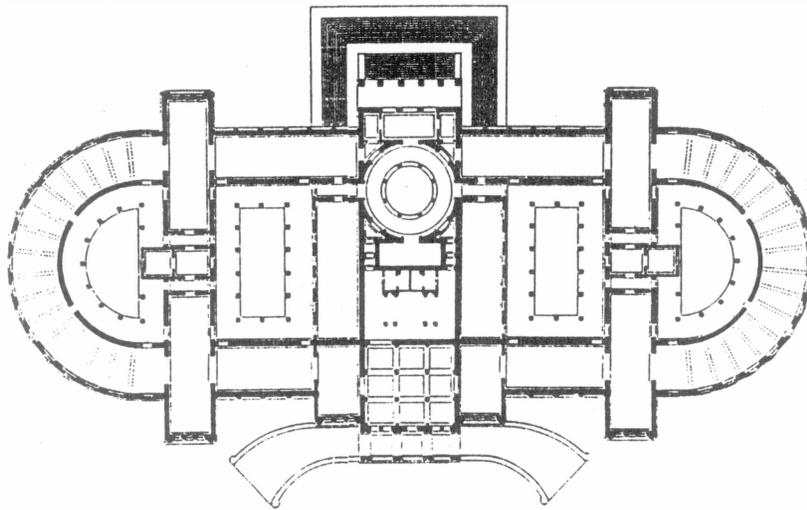


## Museos en la Argentina

Las alternativas históricas de un espacio residual

Fernando Aliata

Arquitecto, profesor e  
investigador del IDEHAB,  
Facultad de Arquitectura y  
Urbanismo UNLP

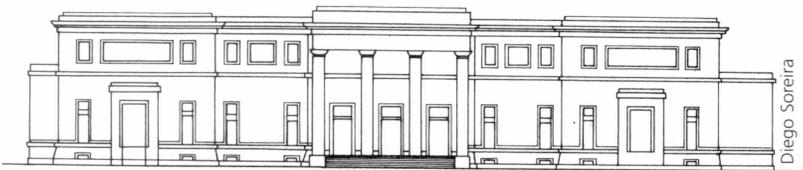


*Museo de Ciencias Naturales de La Plata, Enrique Aberg y Carlos Heynemann, arqs., 1884/1888. Planta principal. F. Liernur/F. Aliata. Diccionario histórico de Arquitectura y Urbanismo*

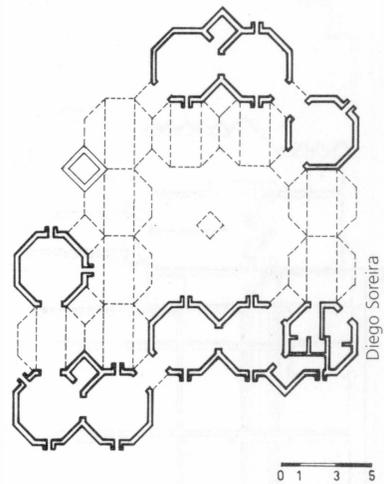
La transformación y crecimiento de la industria cultural, la necesidad de contar con amplios espacios donde se desarrollen nuevos eventos públicos, la modificación del mapa político que implica la creación de instituciones representativas de países o regiones de reciente formación, han indudablemente complejizado y transformado el tradicional carácter del programa museo. Como consecuencia de esta transformación, sobre todo en los países centrales, la construcción de este tipo de edificios aparece hoy como uno de los factores más estimulantes de renovación arquitectónica. Efectivamente, podríamos enumerar una cantidad importante de obras de carácter museístico entre los proyectos más logrados de la arquitectura de los años '80/'90. Bastaría con mencionar sólo algunos como el Museo de Arte de Stuttgart de Stirling, el de Artes Aplicadas de Frankfurt de R. Meier, las más recientes Salas de Exposiciones Temporales de Rotterdam de OMA o el revolucionario edificio de Isozaki en La Coruña, para ilustrar esta tendencia. Una tendencia que se ve avalada porque es precisamente el Museo uno de los únicos espacios donde la arquitectura puede establecer, en los tiempos de la globalización, una relación diferente con el mercado a partir de sus valores específicos.

En nuestro medio, en cambio, la construcción de nuevos museos no aparece como una operación central en el contexto de la producción disciplinar. Se podría fácilmente explicar esta falta por la ausencia de una política para educación, ciencia y cultura que tiene características "endémicas" en el medio argentino, desde hace mucho tiempo; pero sin embargo este argumento no alcanza. Desde el punto de vista estadístico puede decirse que una cantidad importante de museos se han creado en los últimos años, continuando una tendencia hacia el crecimiento de la actividad que no ha dejado de incrementarse desde los años '50. El problema en líneas generales no radica entonces en la ausencia de emprendimientos, sino en que

este programa es considerado en general por nuestra cultura como el modo ideal de dar resolución funcional a los edificios en desuso, de revitalizar monumentos históricos, de justificar la preservación y rentabilidad de obras del pasado. Por supuesto que en la mayoría de estas refuncionalizaciones, poco importa -al menos a los funcionarios, entes o asociaciones que promueven estas reconversiones- los resultados finales de muchos espacios que difícilmente sirven, una vez reciclados, para exponer correctamente los objetos que deben salvaguardar. Lo curioso de todo esto es que el problema es tan antiguo en la Argentina como la implantación misma del programa. Salvo raras excepciones, como el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el homónimo Bernardino Rivadavia de Capital Federal, el Castagnino de Rosario, por hablar sólo de algunas instituciones bien conocidas que pueden aducir la posesión de un edificio dedicado para esos fines, la mayoría ha seguido la pauta de la improvisación edilicia o el reciclaje. Desde que Rivadavia decidió crear en 1822 el primer museo argentino ubicándolo en la planta alta del reformado Convento de Santo Domingo, el modelo parece haberse instaurado definitivamente. Un modelo que en principio, si analizamos las instituciones creadas a posteriori, posee dos vertientes fundamentales. La primera corresponde en general a los museos históricos cuyo número crece en nuestro país con la consolidación de la organización del Estado y la construcción deliberada de una historia nacional. Es así como a partir de las décadas finales del siglo pasado, se fundan una importante cantidad de estas instituciones que cubren diversos segmentos temáticos, comenzando por el más genérico Museo Histórico Nacional, hasta aquellos reservados a particulares eventos o próceres significativos. El carácter de estos museos parece acercarse al modelo que intentó definirse a comienzos del siglo XIX en Francia; es decir, un museo que muestra las piezas materiales de valor histórico



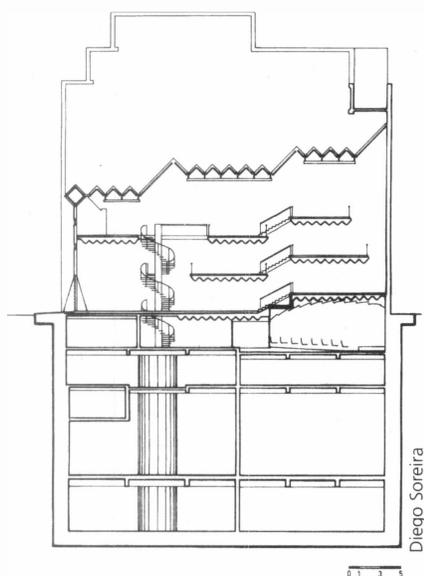
*Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Alejandro Bustillo arq. Fachada principal.*



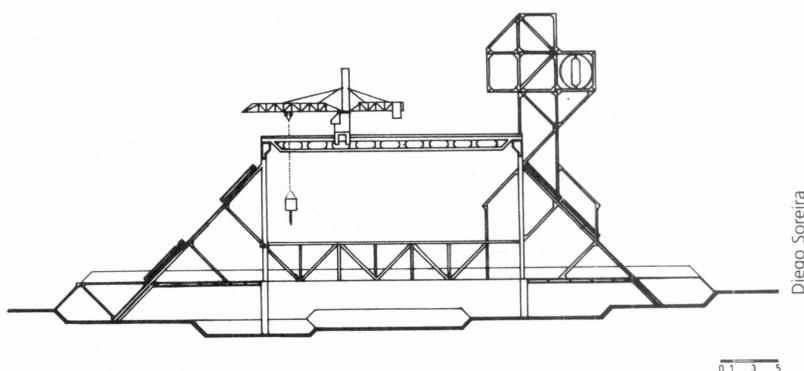
*Museo de la Cultura Jesuítica Guillermo Furlong SJ, Yapeyú, Andrés Salas y Ramón Gutiérrez, arqs. 1977. Planta.*

en un contexto edilicio apropiado y para ello recrea una ambientación histórica basada en la utilización de estilos adecuados a cada período. Así, el Museo Histórico Nacional se ubica en la antigua Quinta de los Lezama (1889-1897), el de la Revolución de Mayo en el Cabildo (1935), el del Acuerdo de San Nicolás en la casa histórica que sirvió a la firma del pacto, el de Luján (1917) en el antiguo Cabildo y las casas aledañas, el Mitre (1906) en la misma casa del prócer, el Sarmiento (1938) en la antigua Municipalidad de Belgrano, el Provincial de Santa Fé (1940) en una casa del siglo XVIII. En definitiva, una innumerable cantidad de instituciones que no podríamos citar aquí sin abrumar al lector, se organizan a partir de este principio, que no sólo cumple con la condición de contextualizar los objetos a exhibir, sino de otorgar un destino de uso a muchos de los edificios que, a partir de la creación de la Comisión Nacional de Monumentos y Sitios, son declarados monumentos históricos. A ello debe sumársele la política que en dicha comisión llevan adelante, tanto Martín Noel como Mario Buschiazzo, en favor de la preservación de la arquitectura colonial argentina. Lo curioso de todo esto es que cuando esa arquitectura colonial no existe, son muchos los arquitectos que en esos años, intentan rápidamente recrearla. Con este espíritu de colmar con "falsos" los vacíos de la historia, Noel realiza las ampliaciones del Museo de Luján en el estilo concordante con el antiguo contexto histórico. El entusiasmo por la réplica se expande hacia otros rincones del país y en concordancia con la recreación del pintoresco en clave nacionalista de los últimos años del período conservador, se ven surgir múltiples ejemplos de copia o restauración fantasiosa. Entre ellos, el Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes de San Antonio de Areco (1938) o el pampeano de Chascomús (1941), intento de reconstrucción del "quintón" de Pueyrredón que existía originalmente en el partido de San Isidro. A todo ésto podría sumársele la tardía

intervención de Bustillo en el Museo del Cabildo (1960), quien ejecuta una ampliación mimética en el sector para albergar las oficinas de la citada Comisión Nacional de Monumentos y Sitios. La otra manera de dotar de edificios a la institución museo es su ubicación en estructuras edilicias originalmente planteadas para otros fines, pero cuyo carácter no reviste en principio importancia histórica. Puede servir de ejemplo para mostrar esta tendencia, el caso de los museos de arte. Un modelo emblemático de todo esto, que podemos analizar en detalle, es el Museo Nacional de Bellas Artes (1895) cuya ubicación, siempre improvisada y transitoria, fue variando con el correr del tiempo. De su primera instauración en el edificio "Bon Marché" (las actuales Galerías Pacífico), pasó al Pabellón Argentino construido para la exposición de París de 1899, estructura de acero y vidrio reensamblada en Retiro, en la cual el Museo permaneció hasta 1929. Posteriormente, la institución no logró hacerse de una mejor sede a pesar de haberse realizado sucesivos proyectos entre los cuales pueden contarse los de: Dormal, Zuberbühler, del Campo, Noel y de la Cárcova y un concurso realizado a tal efecto en 1928. Sólo luego del golpe de 1930, por decreto del gobierno provisional, se decidió su traslado a la ex Casa de Bombas de OSN en la Recoleta, en base a un proyecto de reorganización planteado por Alejandro Bustillo, constituyéndose ésta como su sede definitiva. Partiendo de esta readaptación, entre 1960 y 1980, el edificio fue ampliado en dos oportunidades, gracias a la anexión del miesiano pabellón de la exposición del Sesquicentenario de la Independencia primero, y luego mediante una poco feliz intervención, realizada en los años del Proceso, que amplía el edificio sin intentar ningún tipo de mediación entre este nuevo agregado y lo existente. Algo similar podría decirse con respecto a otros museos de arte; sin ir más lejos el Provincial de nuestra ciudad, es sólo un antiguo cine reciclado poco adecuadamente a



*Museo y Archivo  
Histórico del Banco de la  
Provincia de Buenos  
Aires, Buenos Aires,  
Estudio Llauro - Urgell y  
asociados, arqs, 1980.  
Corte longitudinal.*



*Museo Parque del  
Cemento, Olavarría,  
estudio STAFF, arqs.,  
1972. Corte transversal.*

las necesidades de Museo; el Fernández Blanco, en Capital Federal, se sitúa en la residencia de Noel; el de Arte Decorativo en el palacio Errazúriz; el de Arte Moderno, en San Telmo, en una antigua fábrica de cigarrillos.

Las dos variantes que hemos descrito someramente, y que caracterizan los museos argentinos, plantean importantes limitaciones. Si bien en algunos casos las antiguas estructuras son medianamente adaptadas a las exigencias de exposición, no pueden serlo en relación a la apoyatura técnica que la actividad museística requiere: talleres de montaje, de restauración, depósitos especialmente acondicionados, servicios anexos al museo como cafetería, librería, biblioteca y fundamentalmente las salas de exposiciones temporarias; funciones que han comenzado a caracterizar la actividad en las últimas décadas. Es así como muchas de estas instituciones deben necesariamente reducir drásticamente la posibilidad de mostrar su rico patrimonio que duerme, la mayoría de las veces, en reservorios mal acondicionados.

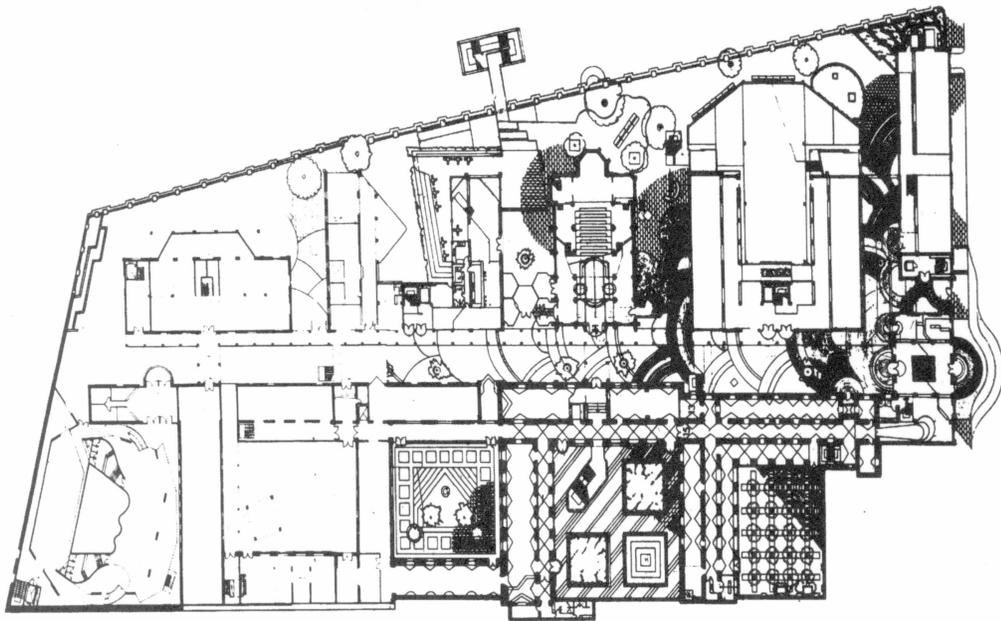
El triunfo de la arquitectura Moderna como única corriente homogenizadora en los años '50 no supuso la transformación de este esquema. Pocos proyectos, como el pequeño Museo de Ciencias Naturales de Mar del Plata, el de Cultura Jesuítica de Yapeyú, o más recientemente el del Banco de la Provincia de Buenos Aires en Capital Federal, ensayan la instauración de géneros modernos para este programa. La edad de los grandes concursos de los años '60 y '70 no se caracteriza tampoco por una presencia del tema. Salvo algunas excepciones como el Museo del Cemento en Olavarría (1971), un ejemplo atípico desarrollado por el estudio STAFF, el programa parece estar ausente. Este extraño edificio se manifiesta como una contribución singular y creativa dentro del vacío de ideas y realizaciones. Una calle que intenta recrear la dinámica del espacio metropolitano es la base de este museo que se autoexpone como resultado de la tecnología que el cemento ha ido desarrollando. Una grúa

pluma montada sobre un pórtico móvil recorre el edificio colocando o retirando las piezas de este gigantesco mecano que el público puede observar en permanente recreación. La transparencia, la dinámica de las circulaciones verticales en movimiento, la macrográfica, caracterizan a esta experiencia, que implica una relación directa con la contemporánea producción de las utopías tecnológicas de los '60.

Esta tradición local, que lleva a la consideración del museo como espacio residual que debe adaptarse como sea a las necesidades específicas, encuentra en las tendencias que parecen caracterizar el tema en los últimos años, nuevos problemas. Es que en el campo internacional se observa, en la última década, un intento de protagonismo del objeto arquitectónico sobre el objeto a exponer que quiebra la necesaria neutralidad exigida por la tradición moderna a la maquinaria edilicia para que obre como marco silencioso del objeto expuesto. Esta tendencia necesariamente choca con el carácter de espacio como producto de un reciclaje al que el programa se ve expuesto en el marco de una tradición ininterrumpida.

Esta lucha dinámica entre la expresión del nuevo objeto y las preexistencias es lo que define a los ejemplos más caracterizados de los años 80-90', como: el Centro Cultural Recoleta de Clorindo Testa o el Museo Xul Solar de Pablo Beitia.

Ambos nacen a partir de un diálogo no pacífico con las estructuras preexistentes. Sin duda en ellos puede notarse una tendencia a liberar los impulsos creadores de las ataduras del restauración y arrastrar a la arquitectura hacia una tensa metamorfosis que en su manifestación, termina por definir un triunfo de las poéticas personales sobre toda preexistencia. En el caso de Testa son las texturas y geometrías de los solados, la irrupción aparentemente impensada de las circulaciones verticales, las aperturas inesperadas en las antiguas estructuras murarias y el uso del color para resaltar elementos arquitectónicos elegidos casi como al azar, lo que parece



*Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Clorindo Testa, Jacques Bedel, Luis Benedit, arqs., 1979. Planta principal. Revista SUMMA temática 1/83.*

otorgarle unidad a los diversos estamentos históricos que se superponen en el complejo del antiguo asilo y monasterio. Pero también estos gestos son los que sutilmente ayudan a diferenciar radicalmente la intervención moderna de las arquitecturas históricas. Lo que está planteado como búsqueda en el proyecto de Testa se exaspera en el de Beitía. En esta estudiada construcción neoexpresionista, realizada casi veinte años después que el proyecto de Recoleta, no se pretende colocar un marco neutro alrededor de la dinámica pintura de Xul, sino todo lo contrario. Se trata de construir una expansión espacial, una arquitecturización de la poética pictórica, a riesgo de hacerla desaparecer en la propia tensión que la obra provoca. Las antiguas casas de alquiler en las cuales se asienta el museo, sirven entonces de marco a un ejercicio de ruptura de la caja arquitectónica que evoca la crítica radical a todo contexto histórico de las primeras vanguardias.

Frente a esta caracterización de la historia de la arquitectura de museos en la Argentina, el caso que se analiza en este número, la ampliación de Museo de Ciencias Naturales platense, constituye una experiencia singular que elude toda comparación. Debemos recordar que se trata del primer edificio específicamente construido para cumplir dicha función en nuestro medio y probablemente uno de los de mayor jerarquía arquitectónica hasta ahora realizados dentro del magro panorama que hemos presentado. Su singularidad también está definida por un modo de organización compositiva absolutamente cerrada y predeterminada de allí que, como en el caso del reciente concurso para el Museo del Prado de Madrid, su crecimiento sea una cuestión de difícil resolución. El realineamiento de sus espacios en relación a la Facultad de Ciencias Naturales, el engrandecimiento de sus colecciones, la necesidad de depósitos y nuevas salas de exposición; objetos todos éstos que motivan la ampliación, plantean un complejo

desafío. En efecto, el reto que parece afrontar el proyecto a considerar, más allá del problema de generar un crecimiento en un espacio tan definido, es el de agregar una nueva dimensión poética, tan lejos del reciclaje historicista como de los tensos ejercicios de Testa o Beitía. Una dimensión que estimule la transformación de un terreno en el cual, el pensamiento y la reflexión arquitectónica, han estado hasta ahora demasiado ausentes. ■



*Museo Xul Solar, Buenos Aires, Pablo Beitía arq., 1992. Fachada previa a la remodelación. Corte y planta principal. Revista A/V n° 48*

