

Memoria e innovación en el Museo de Arte

INDICE.

0. Una justificación y una advertencia

pág:1

1. El proyecto de Arquitectura desde el tema-programa y el lugar

pág:1.1-1.24

1.1. Un planteamiento

1.2. Una lectura del contexto

1.3. Necesidad de una forma de acercamiento

1.4. La historia como fondo

1.5. El proyecto de arquitectura

Notas

2. Una concreta experiencia proyectual.

pág:2.1-2.30

2.1. Introducción

2.2. Cómo intervenir, cómo reconvertir, cómo ver el arte

2.3. La intervención en edificios históricos. Criterios

2.3.1. Ampliar edificios históricos

2.4. Reconfiguración de espacios urbanos

2.5. El museo: evolución y desarrollo

2.6. Los cinco museos

2.6.1. Palacio Marqués de Campo (1984-89)

2.6.2.El Almudín de Xátiva (1983-89)

2.6.3. Las Atarazanas de Valencia (1979-93)

2.6.4. Rehabilitación y Ampliación del Neues Museum de Berlín (1993-95)

2.6.5. Rehabilitación y Ampliación del Museo De Bellas Artes de Valencia (1985-1996)

2.7. A modo de conclusión

Notas

3. El Museo de Arte

pág:3.1-3.109

3.1. El Museo y el pensamiento ilustrado

- 3.2. Necesidad del Museo
- 3.3. Definición y objetivos del Museo de Arte
- 3.4. Redefinición del Museo de Arte
- 3.5. El primer museo público. Su impacto social
- 3.6. Importancia del Museo de Arte en el debate arquitectónico
 - 3.6.1. El museo define ciudad
 - 3.6.2. El museo en contextos históricos
 - 3.6.3. El museo y la relación entre lo nuevo y lo viejo
 - 3.6.4. El museo como arquitectura autónoma
 - 3.6.5. El museo y la definición del lugar-ambiente
- 3.7. Breve génesis de los espacios expositivos
 - 3.7.1. Antecedentes
 - 3.7.2. Durand y el gran museo del siglo XIX
 - 3.7.3. El Museo de Arte y "los pioneros del Movimiento Moderno"
 - 3.7.4. El "contenedor"
 - 3.7.5. Louis Kahn: una nueva impostación
 - 3.7.6. El nuevo programa del Museo de Arte
 - 3.7.8. Los grandes museos del último cuarto del siglo XX
 - 3.7.9. Pequeños museos atentos al lugar

Notas

4.1. Museo de la Ciudad: Restauración y Rehabilitación del Palacio del Marqués de Campo.(1984- 89) pág.:4.1.1-4.1.38

- 4.1.1. Introducción
- 4.1.2. Breve historia del lugar y del edificio
 - 4.1.2.1. Origen del Palacio
 - 4.1.2.2. El palacio y el lugar
 - 4.1.2.3. La residencia del Marqués de Campo
- 4.1.3. Año 1983. El palacio antes de la intervención
- 4.1.4. El proyecto de intervención: Objetivos y criterios.

4.1.5. La intervención

4.1.5.1. El patio y fachadas del Palacio del Marqués de Campo

4.1.5.2. El espacio interior: Planta baja.

4.1.5.3. El espacio interior: Planta Noble

4.1.5.4. El espacio interior: Plantas ático

4.1.5.5. El invernadero

4.1.6. De Palacio del Marqués de Campo a Museo de la Ciudad.

Criterios organizativos.

4.1.6.1. Programa. Usos y accesos.

4.1.6.2. Recorridos. Relación espacio interior-exterior

4.1.6.3. Visuales

4.1.6.4. La iluminación

Notas.

4.2. Rehabilitación del Almudín de Xátiva para Museo Municipal. (1983-89)

pág.:4.2.1-4.2.26.

4.2.1. Breve historia del lugar y del edificio

4.2.2. El edificio antes de la rehabilitación

4.2.3. Objetivos y criterios de intervención

4.2.4. Descripción de la intervención

Notas

4.3. Rehabilitación de las Atarazanas. (1979-93)

págs.:4.3.1-4.3.35.

4.3.1. Introducción

4.3.2. Breve historia del lugar y del edificio

4.3.2.1. Origen de las Atarazanas

4.3.2.2. El lugar

4.3.3. Descripción del edificio

4.3.4. Antes de la intervención.

4.3.5. Criterios de intervención.

4.3.6. El proyecto de intervención. Objetivos.

4.3.6.1. La liberación del espacio gótico.

4.3.6.2. La plaza y el pabellón de servicios.

4.3.6.3. Liberación del volumen primigenio. La fachada principal y un porche de acceso.

4.3.7. La intervención. Criterios constructivos y acciones.

4.3.8. El espacio expositivo de las Atarazanas.

Notas.

4.4. Neues Museum de Berlin Rehabilitación y ampliación. (1993-95)

págs.:4.4.1-4.4.30

4.4.1. Introducción

4.4.2. El programa museístico

4.4.3. Breve historia del edificio y del lugar

4.4.4. Descripción general del edificio

4.4.5. Estado del edificio y del entorno

4.4.6. Criterios de intervención. Descripción del proyecto.

Notas

4.5. Museo de Bellas Artes de San Pio V. Rehabilitación y Ampliación. (1985-1996)

págs.:4.5.1-4.5.60

4.5.1. Introducción

4.5.2. Breve historia del edificio.

4.5.3. El lugar.

4.5.4. Descripción del edificio. Estado anterior a la restitución.

4.5.4.1. Descripción general del edificio.

4.5.4.2. El estado del edificio antes de la intervención.

4.5.5. Objetivos de la intervención.

4.5.6. Criterios de la intervención

4.5.7. Antecedentes del proyecto.

4.5.8. Descripción de la intervención

4.5.8.1. Relación entre lo nuevo y lo viejo.

- 4.5.8.2. La necesaria eliminación de elementos impropios.
- 4.5.8.3. La recuperación del espacio cupulado: el núcleo del nuevo museo.
- 4.5.8.4. La organización del nuevo museo.
- 4.5.8.6. El bloque lineal y las salas de exposición temporal
- 4.5.8.7. La ampliación y la exposición permanente.
- 4.5.8.8. Los usos internos. Recorridos y visuales.
- 4.5.9. Criterios organizativos. Usos y accesos.
 - 4.5.9.1. Programa: usos y accesos.
 - 4.5.9.2. Recorridos y relación espacio interior-espacio exterior.
 - 4.5.9.3. Las visuales.
 - 4.5.9.54. La iluminación.

Notas.

5. Museos: Una antología personal

Una selección personal de 97 museos que abarcan, cronológicamente desde el "studiolo" de Federico de Montefeltro, como antecedente, hasta la reciente ampliación del MOMA

6. Bibliografía

TOMO 2

Anexo: 26 museos

Fichas de información sobre museos contemporáneos que incluyen comentarios, planos y esquemas.

Memoria e innovación en el Museo de Arte

Resumen

Introducción

Entre 1978 y 1996 sobre mi mesa de trabajo se suceden y simultanean en algunos momentos, proyectos relacionados con la exhibición de obras de arte, de entre los que cabe destacar cinco proyectos de museo cuya elaboración constituye la base de la presente investigación:

Dichos proyectos origen del presente trabajo parten de arquitecturas existentes, de las que hay que constatar su capacidad de respuesta a las nuevas exigencias y su idoneidad y compatibilidad para el uso museístico en los edificios nacidos para funciones diversas a las que ahora se proponen.

En cuanto a la arquitectura del Museo de Arte estudios posteriores llevados a cabo en el campo de la docencia, me permiten observar como los espacios expositivos que comienzan a explicitarse en el siglo XVI y son sistematizados en el XIX, vuelven a aflorar en experiencias museísticas recientes.

Efectivamente en la proliferación de museos de arte que se construyen en los últimos 40 años encontramos significativos ejemplos en los que la libre articulación de los diferentes espacios que los integran no oculta las viejas raíces del museo que siguen vigentes en ellos.

En este estudio constataremos la validez de los espacios expositivos históricos (la memoria), junto a la aceptación de nuevas estrategias proyectuales, (la innovación).

Esta es la Hipótesis de este trabajo.

1. El proyecto de Arquitectura desde el tema-programa y el lugar

Necesidad de un acercamiento

El juicio crítico constituye el primer elemento para construir la acción del proyectar, acción que se produce hoy en ausencia de criterios fijos, de reglas generalmente aceptadas. La única pauta la proporciona la exigencia personal y por tanto la respuesta *será exclusivamente individual*, dependiente de la capacidad del arquitecto contemporáneo para saber extraer conceptos adecuados de todo el acervo cultural que tenemos a nuestra disposición.

De ahí la necesidad de un instrumento, de un criterio, de un juicio crítico, que tenemos que fabricar nosotros mismos, un ingenio intelectual que nos permita

abordar consecuentemente los objetivos de proyecto a partir del inmenso legado que nos ofrece nuestra antiquísima actividad.

Necesidad de la historia

Si convenimos que cada proyecto de arquitectura se mide con un mundo expresivo que ha existido y continua existiendo, podemos deducir el interés por el conocimiento de la experiencia de la arquitectura. La necesidad de la historia.

Testimonio de un pasado más o menos remoto, se convierte en material de nuestro trabajo cuando alcanzamos a discernir el *por qué* de las respuestas que se han dado con anterioridad a determinados problemas no muy lejanos a los actuales.

Y desde estas dos premisas llegamos a la acción de proyectar.

El proyecto de arquitectura

No es un gesto, ni un ejercicio meramente formal. Constituye la expresión de un juicio sobre la arquitectura y el lugar. La respuesta a un análisis de cómo es, era y podría ser.

Parte de un lugar, con su presente y su pasado, para constituirse en lo que quiere ser, pide ser, en el futuro.

¿Cuáles son los Parámetros relevantes que inciden en la acción de proyectar?

Para muchos de nosotros, arquitectos, el estudio del tema-programa y el análisis del lugar son, parámetros fundamentales a los que debe dar respuesta el proyecto a sabiendas de que nuestra propuesta, respondiendo a unas necesidades, se introduce en un lugar concreto, con sus características propias, para modificarlo.

Mucho se ha escrito sobre la importancia del lugar en la definición del proyecto. Ignasi Solá-Morales lo resume bellamente: "la arquitectura tiene un cometido preciso: hacer de las condiciones ya dadas de cada lugar palabras que signifiquen las cualidades de la existencia, y que desvelen la riqueza que ellas contienen potencialmente".

El segundo parámetro, el tema-programa, al que debe dar respuesta el proyecto de arquitectura, constituye el objeto práctico del proyecto.

En su consecución se reinterpreta e incluso transgrede para lograr espacios, que, como recuerda L. Kahn, "evoquen la atmósfera del uso al que están destinados. Espacios que se forman en armonía con la función que el edificio debe resolver."

3. El Museo de Arte

El programa, lo que hemos denominado el objeto práctico del proyecto, cambia radicalmente en el último cuarto del siglo XX.

En el Siglo de las Luces, momento de definición tipológica en el campo de la arquitectura, el museo no disponía de modelo.

La arquitectura del museo no existe como un tipo establecido en la medida en que el hacerse del museo y su arquitectura participaban de una misma aventura cultural.

Y la aventura cultural viene de la mano del nuevo programa de necesidades del museo de arte

¿Por qué se ha producido?

El templo laico del arte, el lugar de la memoria, el Museo nació en el sentido moderno del término-colección pública, propiedad estatal- el 27 de Julio de 1793, en Francia, fundado por la Convención Republicana.

Su tarea era, y continúa siéndolo, conservar, catalogar y exponer el ingente patrimonio artístico del que se disponía para formación y disfrute de un público burgués seleccionado.

Posteriormente ha derivado en un instrumento de educación y disfrute de las masas.

" *¡Un arte para cambiar la vida!*" clamaba Arthur Rimbaud.

¿Acaso hemos logrado lo que los firmantes del grupo *Arbeitsrat für Kunst* pretendían cuando escribían en 1919: *El arte ya no ha de ser placer para unos pocos sino que ha de servir para la vida y felicidad de las masas?*

El apabullante éxito popular de la institución trueca los términos del debate sobre el museo.

Robert Venturi en su conferencia "*De la invención a la convención*", impartida en 1988 a propósito de la realización de su proyecto de ampliación de la National Gallery de Londres, ordena y establece, con meridiana claridad los parámetros de la nueva situación: "En los museos decimonónicos la relación entre área expositiva y área destinada a actividades auxiliares era circa 9:1; hoy la relación tiende a ser de 1:2, lo que significa dedicar a las obras de arte solo un tercio del área del complejo."

En dicha ampliación, denominada ala Sainsbury, el arquitecto replantea el papel del museo como configurador del espacio urbano, resuelve los complejos requerimientos del nuevo programa del museo de masas y en sus espacios expositivos deambulan, entre la analogía y el contraste, antiguas figuras.

¿Cuál es el origen de estos espacios expositivos que reviven y están en la base de la resolución del nuevo programa museístico?

Desde el siglo XVI, (1508, Julio II, Bramante el cortile del piacere") hasta el s.XVIII queda configurado un incipiente vocabulario de espacios expositivos que encontraremos en la base del desarrollo de los museos: el patio, la rotonda, el gabinete y, la galería (larga, corta).

Pero a este vocabulario le falta una sintaxis que lo articule y establezca las necesarias relaciones de unos elementos respecto a otros.

J.N.L. Durand publica, en 1803, sus *Précis et leçons d'Architecture* donde establece un método compositivo desde una funcionalidad que Collins reclama para la modernidad.

Los espacios museísticos desarrollados en los siglos anteriores, reaparecen en un procedimiento combinatorio, que reafirma su vigencia y les proporcionará una larga pervivencia en la búsqueda de la resolución de sus necesidades prácticas.

Planteamientos, cuya memoria revive, áulica en aquellos museos que amamos: 1811, la Dulwich Gallery de J. Soane, en 1815 la Glyptoteca en Munich de Leo von Klenze, en Munich y en 1823, el más durandiano de los grandes proyectos de arquitectura de museos, el Altes Museum donde Karl Friedrich Schinkel, pauta, desde una contundente relación con el lugar la definición del gran Berlín prusiano.

Incluyo por la posible influencia que la organización de sus espacios y el uso del color tuvo en mi obra el Museo Thorvaldsen, 1848, en Copenhague, de Bindsböll, y el de Faaborg de 1915, de Petersen.

Se abre un período que alcanza hasta el siglo XX. (Recordemos que Russell termina la Galería Nacional de Washington en 1941).

Cien años después del Crystal Palace encontramos un nuevo espacio expositivo: el contenedor

El nuevo tipo de "machine à exposer", encuentra una exitosa versión en el Centre Pompidou, (Paris.1977) de Piano y Rogers. Grandes espacios abiertos, sin configuración, que requieren en su interior proyectos de adecuación a los fines expositivos concretos. El edificio ofrece una amplia capacidad de respuesta para exposiciones temporales. No ocurre lo mismo respecto a la exposición permanente, base de un museo.

L. Kahn toma el concepto en Yale, pero lo abandona en sus experiencias posteriores.

Efectivamente una nueva impostación del tema museo logra el arquitecto al hacer convivir en el Center for British Arts de Yale, la gran planta, fijada 150 años antes, con la sección de un moderno centro cultural, sin renunciar a elegantes repropósitos de figuras clásicas. Abre, a partir de entonces una línea proyectual basada en la recuperación de elementos tradicionales, articulados desde una perspectiva contemporánea.

En este museo Kahn anticipa la resolución de buena parte de las nuevas exigencias de lo que será el nuevo programa museístico, presente en la eclosión de museos construidos a partir de la década de los 70-80 del siglo pasado hasta comienzos del siglo actual. Obras de Stirling, Venturi, Moneo, entre otros, comentadas en el presente trabajo ilustran esta rica producción.

Tiempos diferentes parecen convivir en un mismo proyecto. Los elementos compositivos que conformaban la imagen de un tipo edificio ideal, encuentran una segunda vida, reinventados, traspuestos por metamorfosis, repetidos quizás por analogía.

Es interesante mencionar una serie de realizaciones que, desde los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad, muestran un importante auge de pequeñas galerías y reducidos museos, incluidas exquisitas ampliaciones, en los que se conjuga una cuidadosa inserción en el lugar junto al libre juego de galerías de dimensión diversa organizadas en torno a los espacios de acogida.

Pequeños museos proyectados por Gigon&Guyer, Diener y Diener, Herzog y De Meuron, Hufnagel, Rafaelian, Renzo Piano, etc., donde memoria e innovación se dan la mano en la resolución del programa inserto en un lugar específico.

Observamos, como conclusión, que los nuevos museos ofrecen una multiplicidad de articuladas tipologías, claramente identificables, que no ajustándose a un esquema prefijado, plantean simultáneamente experiencias diversas y transforman las tradicionales trazas del museo.

4.1. Museo de la Ciudad: Restauración y Rehabilitación del Palacio del Marqués de Campo. (1984-1989)

Un palacio en forma de "U", cuyo origen se remonta al siglo XVII, en el centro histórico de Valencia, definidor del frente norte de una plaza que al sur cierra el Palacio Arzobispal, como se observa en el plano de la ciudad del Padre Tosca de 1704.

La reutilización del edificio en un nuevo tiempo sólo se consigue a través de la constante reconsideración de lo que está ínsito en su fábrica

Si volver al origen, a la forma de U ofrecía serias dificultades, la historicista intervención del Maestro Ferrando en 1857 -que transformó sustancialmente la tipología del edificio con su nueva configuración de patio central- permite en su resolución la lectura parcial de elementos estilísticos y constructivos de los dos momentos clave de su construcción, los siglos XVII y XIX, a la vez que imprime en sus frentes una jerarquización en especial con la definición de una fachada principal a la plaza.

Asimismo la intervención del siglo XIX, lleva a la obtención de secuencias de espacios aptos para exposición pictórica en un recorrido que la tipología de patio propicia.

La segunda decisión fundamental es la asunción de la división tripartita, manteniendo un carácter principal para el primer piso y no para la planta baja como sería propio de la sensibilidad actual.

Se recupera diáfano el gran espacio de planta baja, con la demolición de oficinas y escaleras de acceso a las viviendas superiores y se da un carácter completamente nuevo a los espacios del ático, antes ocupado por viviendas, ahora transformado en un sistema libre y fluido de espacios expositivos que, apoyados en la variada altimetría proporcionada por los salones de la planta noble, organizan un claro recorrido museístico.

La planta baja se considera, por su fácil acceso, idónea para las exposiciones temporales y la propuesta posibilita, mediante la transparencia de los grandes acristalamientos, establecer no solo la incorporación visual del patio sino también su inclusión en la exposición cuando las obras a exponer lo aconsejen.

La tercera decisión, es la del tratamiento de los espacios interiores. Se trata de establecer en este plano, un juicio, una interpretación, que permita la lectura de la secuencia de espacios, "enfilade", con la que se estructuran los salones de la planta noble, única huella que llega hasta nuestros días de las trazas del palacio, del gusto de una época, de la aplicación de refinados oficios en la definición de los caracteres estilísticos, cada uno diferente al otro, que conforman los diferentes salones a los que se accede por la gran escalera, bajo la cúpula recuperada. La intervención en los salones de la planta noble oscila entre la recuperación de las características de aquellos bien conservados y la intervención por analogía en los que se hallan en pésimo estado de conservación, estableciendo así un diálogo entre la semejanza y la diferencia.

Con el nuevo uso el museo vuelve al palacio, al palacio del coleccionista donde nació.

4.2. Rehabilitación del Almodín de Xátiva para Museo Municipal. (1983-1989)

Destinado al depósito, contratación y venta de cereales, se trata en realidad de la ampliación de la primitiva y desaparecida alhóndiga . Aprobada en 1530 por el Consejo de la Ciudad, su ejecución se realiza entre 1545 y 1548.

En 1918, con la inclusión de una pequeña pinacoteca cívica, se convirtió en museo municipal. Alrededor del patio se depositan piezas arqueológicas y arquitectónicas de diferentes épocas, algunas de gran interés, sin aparente orden ni criterio.

El "vell Almodí" debía ser rehabilitado y sistematizado, posibilitando en cuanto museo lugar adecuado a la colección pictórica y la exposición y puesta en relieve de sus piezas arqueológicas y arquitectónicas más significativas depositadas en él.

El objetivo de la intervención, realizada con el Prof. G. Grassi, es conseguir la unidad del espacio claustral relacionando ambas plantas a partir del orden establecido por la arcuación renacentista que lleva a ordenar axialmente la nueva fenestración pautada por las correspondientes impostas y cornisas que se manifiestan en negativo ante la imposibilidad de caracteres estilísticos de la arquitectura actual.

En cuanto al museo, la planta baja, abierta al patio, se organiza a modo de antiquarium, colocando cronológicamente las diferentes piezas de arqueología, escultura y arquitectura. Se dispone de escaleras para acceder a unas pasarelas que posibilitan una contemplación más cercana de las obras para los estudiosos y permite la conexión con la planta primera. En ésta, las obras se exhiben sobre los muros perimetrales, bajo la cubierta de madera restaurada y con su *impluvium* recuperado.

Interesa en este proyecto la relación espectador-obra de arte-recorrido: no solo los numerosos fragmentos arqueológicos y arquitectónicos son objeto de contemplación y aprecio; también el propio edificio –a través de su arquitectura y orden recuperados- se muestra como un objeto valioso cuyo injusto olvido reclama, hoy, nuestra valoración en un recorrido integrado: Desde las pasarelas de planta baja, cuya materialidad se distancia claramente de la obra antigua, se aprecia desde un punto de vista elevado e inédito el pequeño claustro renacentista que, mediante el adecuado tratamiento de sus paramentos interiores y la ordenación de los huecos y elementos arquitectónicos de la planta primera, aparece revalorizado en toda su magnificencia.

4.3. Rehabilitación de las Atarazanas. (1979-93)

Su construcción se remonta al 27 de agosto de 1338 a raíz de una solicitud del Rey Pedro el Ceremonioso. Consta su terminación en Agosto de 1391.

En 1802, la Real Hacienda se convierte en propietaria de las Atarazanas. En 1840 se privatiza la propiedad del Monumento, y las cinco naves pasan a albergar diferentes usos con las alteraciones y agresiones implícitas.

Vinculadas históricamente al mar, hoy día aparecen tras la imponente muralla del frente urbano portuario, conformada por los edificios de siete a once plantas construidos en la segunda mitad del siglo pasado.

En 1978, el edificio se ofrece como un conjunto de planta sensiblemente rectangular integrado por cinco grandes naves de una longitud de 49,50 m. y anchura media de 13,20 m. cada una de ellas. Las naves están formadas por 9 arcos diafragma en sentido longitudinal de perfil apuntado arriostrados por 8 arcos formeros; toda la fábrica evidencia su construcción en ladrillo.

Pero la arquitectura del edificio se "escuchaba", latía entre las brutales agregaciones y mutilaciones. Había que "dejar hablar al edificio".

El espacio que propician la articulación de los arcos diafragma y los formeros era la gran clave de la intervención. El mínimo necesario, a nuestro entender, para que el monumento manifieste todo su esplendor. En consecuencia, la intervención en las Atarazanas de Valencia se plantea a partir de la decidida recuperación del espacio gótico que definen los simples, elementales, bellísimos, arcos diafragma de ladrillo y sus formeros bajo la tradicional cubierta de madera.

La articulación definida espacialmente por el arco diafragma y sus transversales de arriostramiento es el elemento cuya repetición da lugar a la rica secuencia espacial que proporciona el monumento, una vez liberado de los añadidos, producto de las agresiones que padece desde que pasa a manos privadas en 1840.

Se podrá argüir que es posible que nunca el espacio interior fuera diáfano, que desconocemos este particular. Pero también hay que recordar que nunca la pintura, la arquitectura, la música, las artes han sido interpretadas de la misma manera, en épocas diferentes.

Todos los elementos que definen el proyecto tratan de hacer hincapié en su simplicidad, en el tema abstracto que entendemos desde la mentalidad de hoy: el espacio gótico, su potencia, su razón de ser y también su magia.

La capacidad tipológica del espacio recuperado para dar respuesta a las necesidades expositivas es el segundo apartado que se considera. El contenedor como tipo arquitectónico expositivo había tenido su consagración con el Centro Pompidou. Y la historia de la arquitectura nos lleva a los edificios-contenedores de las grandes exposiciones universales.

El gran espacio que se genera proporciona flexibilidad en la adaptación de diferentes exposiciones mediante proyectos específicos y adecuados para cada caso. Las Atarazanas ofrecen un espacio de más de 3.000m² modulado por rectángulos de aproximadamente 6,50 x 13,50 m. Para cada exposición será necesario el correspondiente proyecto de adecuación.

4.4. Neues Museum de Berlin Rehabilitación y ampliación. (1993-95)

El edificio fue diseñado por Friedrich August Stüler, discípulo de Schinkel, en la llamada isla de los Museos (Museumsinsel) y su construcción se lleva a cabo a mediados del siglo XIX, con una duración de casi veinte años.

La propuesta del proyecto, realizado en colaboración con el Prof. Giorgio Grassi, trata de los criterios de reconstrucción del Neues y de su ampliación.

Para el primero se propone una reconstrucción en atención a la trama implícitamente contenida en el actual trazado del museo, como si se tratase de sus fragmentos destruidos. En cuanto a la ampliación el antiguo Packhofsanlage diseñado por Schinkel a espaldas del Altes Museum guía la estrategia del proyecto del nuevo edificio e incluso determina la expresión estilística del mismo, de modo que tanto la reconstrucción de los fragmentos derruidos como la ampliación, se liberan de todo ornamento y se definen mediante un material pobre, como el ladrillo cara vista, otorgando una apariencia incompleta.

Apoyándose en la tipología edilicia de edificio con un cuerpo central y un patio a cada lado, la propuesta plantea dicho volumen como elemento que ordena el complejo espacial. El vaciado del antiguo hueco de escalera se destina a antiquarium de los elementos decorativos del anterior espacio bombardeado. Estos restos arquitectónicos, fragmentos y calcos evocan con su disposición en los paramentos que los contuvieron la memoria de un espacio desaparecido que ya no existe. La potencia de este espacio sirve para referencia y orientación del visitante, organizando las diversas colecciones que dentro del Neues Museum pueden ser contempladas. Los dos patios divididos por el gran espacio central, denominados originariamente patio egipcio y patio griego, se cubren con cristal y, fácilmente accesibles en planta baja, se proponen como salas de exposiciones temporales.

Desde el recuperado acceso que recae a la Kolonnadenhof, el eje ordenador de los espacios principales se prolonga –en planta baja- para enlazar con el edificio de ampliación que discurre paralelo al Kupfergraben. De este modo, se establece una secuencia formada por el vestíbulo, el antiquarium y una sala de considerable altura e iluminación cenital, cuyo objeto de exhibición es una de las piezas clave del Museo Egipcio: el Templo de Tel el Amarna. Este cuerpo transversal con iluminación cenital enlaza con el volumen lineal de la ampliación, junto al canal, que evoca, como se ha dicho, la aduana proyectada por Schinkel en ese lugar, ajustada en su longitud a la del Neues Museum, del que es ampliación. En el eje de enlace se sitúa, como no podía ser de otra manera, la joya de la colección: el exquisito busto de Nefertiti.

4.5. Museo de Bellas Artes de San Pío V. Rehabilitación y Ampliación. (1985-1996)

El antiguo convento y colegio de San Pío V, convertido en Museo de Bellas Artes en 1946, se presentaba en 1985, como una confusa aglomeración de edificaciones que enmascaraban el edificio original que en el siglo XVII construyó J. B. Pérez Castiel. Su situación en el margen izquierdo del río Turia entre el Palacio Real, demolido en 1811, sus jardines y el convento de la Trinidad, definía un perfil urbano reflejado en numerosos grabados, pinturas y dibujos.

Consta de tres partes diferenciadas: el claustro y sus alas perimetrales – en el flanco este-, la iglesia cupulada de planta octogonal –en el centro- y un edificio de planta rectangular añadida a ésta –en el oeste-. A las trazas originales se le añadieron, a lo largo del tiempo, un conglomerado informe de volúmenes sin más criterio que la construcción de edificios adosados funcionales y sin más límite que el que establecía la acequia de Mestalla en su discurrir de norte a oeste. La iglesia exhibía el vacío provocado por la inexplicable demolición de su cúpula en 1923.

Primer objetivo de la intervención: Hacer legible las trazas originales de la arquitectura del museo mediante la eliminación de las construcciones añadidas citadas.

El segundo objetivo: La decidida recuperación del perfil histórico del edificio, cuya memoria perduraba a través de los grabados antiguos de la ciudad que reflexiona –y emite un juicio materializado en la propuesta- acerca de la importancia del monumento en el tejido urbano y de la trascendencia de su recuperación como protagonista de la escena urbana.

La recuperación del espacio definido por la cúpula, se restituye tanto por ser el núcleo del nuevo museo como su por significación urbana. Cesare Brandi en su Teoría de la restauración nos decía que, en el momento en que los elementos desaparecidos hayan sido monumentos en sí “el ambiente deberá ser reconstruido en base a los datos espaciales, no a los formales, del monumento desaparecido. E ilustra su comentario con el campanario de S. Marco en Venecia y el puente Vecchio en Florencia.

La recuperación del espacio abovedado de la antigua iglesia, hoy vestíbulo y gran acceso al nuevo museo, se refuerza con la ubicación de la biblioteca en la galería superior.

Este espacio se convierte en el núcleo del nuevo museo donde se cruzan los dos ejes principales de la intervención: El longitudinal, en el sentido norte-sur nuevo acceso al museo por la fachada retablo de la antigua iglesia, enlaza con la ampliación, convertida en el elemento fundamental para exposición y servicios. El

transversal, secundario, enlaza el antiguo claustro alrededor del cual se ordenan funciones permitidas por sus escasas dimensiones con el denominado patio de escultura, que articulaba a su alrededor tanto el bloque lineal convertido en edificio administrativo como las nuevas salas de exposiciones temporales y el salón de actos.

La ampliación del Museo se plantea mediante un esquema aditivo de partes reconocibles y diferenciadas, de forma análoga al procedimiento del edificio histórico. Cuadrado, octógono y rectángulo, formaron el conjunto primigenio reconocible en su fórmula aditiva.

La tipología en peine, que tan buenos resultados ha aportado en la arquitectura del siglo XX a la resolución de proyectos de uso público, es la escogida como base de la ampliación. El brazo principal, en el eje Norte-sur proporciona una gran galería longitudinal en la que albergar los grandes retablos que atesora el museo y que nunca pudo exhibir, los brazos perpendiculares del peine se entregan al eje principal conectando sus galerías con él.

El eje Este-oeste resuelve problemas diferentes. En su lado occidental, el claustro acoge programas relacionados con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. En el otro extremo se sitúa la cafetería y librería. Las galerías de exposición temporal se desarrollan según el mismo esquema compositivo y están dotadas de iluminación cenital.

En resumen, el proyecto del nuevo museo de Bellas Artes de San Pío V de Valencia, aprobado por el Ministerio en 1996, recoge desde la óptica museográfica, los elementos que considero necesarios en todo edificio de este uso: clara distinción de usos, accesibilidad y recorridos claros y una iluminación que permita el aprovechamiento, y control, de la luz natural, que apoyada con la artificial, ofrezca unas óptimas condiciones para la exhibición de obras de arte, razón de ser del museo.

Reelaboración.

El resumen que se adjunta se ha realizado teniendo en cuenta apartados que no se consideran relevantes para la posible publicación de la tesis. Se puede observar en la numeración de los mismos en los que para mayor claridad se sigue la numeración original, por lo que los eliminados no figuran en dicho resumen.

Podemos distinguir dos tipos de reajustes

1. Los que atañen a la estructura de la tesis.

1.1.-Supresión del punto 2 del sumario.

Se considera que el punto 2 y 4 tratan sobre el mismo tema. Para ello se propone incluir en el punto 4 las consideraciones introductorias que aparecen en el punto 2 para completarlo.

1.2.- Supresión del punto 5 del sumario.

Se trata de una antología personal que consta de fichas gráficas de 97 museos seleccionados por el autor según su "criterio". No van acompañadas de comentario alguno por lo que no se considera pertinente su inclusión.

1.3.-Supresión del punto que conforma el tomo 2: Anexo 26 museos.

Se trata de un conjunto de fichas con comentarios extraídos de publicaciones, completados con planos y fotografías. Es un complemento de la tesis, pero no se considera que aporte información necesaria a la misma.

2. Reajustes internos.

Se consideran reajustes internos porque atañen a la estructura interior de los apartados que se mantienen.

El apartado 1, que trata de las premisas de partida al estudio del tema vería reducidas las ilustraciones que no fueran estrictamente pertinentes a lo que se explica.

Los distintos capítulos se engazarían en aras de conseguir una lectura menos pautada y más uniforme.

En el apartado 3 se seguiría el mismo criterio reduciendo el número de ilustraciones que se ceñirían a los ejemplos necesarios para la comprensión del texto.

El apartado 4 incluiría, a modo de premisa algunas de las consideraciones preliminares a los proyectos de intervención que aparecen en el punto 2.