

Del museo al espacio público

Rosa María Sánchez Lara*

Por definición, los museos son un lugar donde se guardan la memoria, testimonios históricos y objetos significativos de las diferentes culturas, abiertos a “todo público”.¹ Visitarlos evoca sensaciones contrastantes, una posibilidad de aprendizaje, la realización de una tarea y, en muchas ocasiones, aburrimiento.

La nueva museología contribuyó al desarrollo de una teoría y técnicas encaminadas a la mayor participación del visitante, al disfrute de los temas presentados y al estímulo de la imaginación. Hoy en día se piensa en ellos como instituciones educativas donde se exponen objetos, materiales, videos, audios y un sinfín de elementos visuales, en un ámbito al que de manera genérica se ha llamado “espacio museográfico”, en el que se registra una relación del sujeto con el objeto.

Desde el punto de vista espacial, la noción de museo está asociada a un lugar, a un edificio, a un modo de recorrer y relacionarse con el espacio, a unas prácticas de exhibición que florecieron a comienzos del siglo XIX en Francia e Inglaterra, a la par con otros espacios de exhibición [Iregui, 2007].

El visitante de los museos, como espectador activo, experimenta en un primer contacto la impresión de “un lugar diferente” a cualquier otro de su cotidianidad, con una atmósfera, iluminación, temperatura y un cúmulo de información que comparte con otros visitantes.

Pensar el lugar del museo como experiencia espacial implica preguntarnos: ¿desde qué lugar se concibe?, ¿qué tipo de relaciones se establecen con las obras que contiene?, ¿cómo se relaciona con el público y la ciudad que lo rodea?, ¿cómo lo recorre y lo consume críticamente el público que lo visita? [Iregui, 2007].

El espacio museográfico se concibe como un libro abierto, con una iconografía tridimensional y áreas de desplazamiento donde fluye una narración. A lo largo de la historia, su concepto ha evolucionado desde el recinto privado para los dioses de la Grecia antigua y los espacios sagrados de las iglesias, reservados para unos cuantos, hasta las galerías y áreas de exhibición de colecciones privadas y de la realeza.

A partir de la Ilustración, los contenidos de los museos adquirieron un carácter científico. Sus edificios y los espacios interiores se destinaron para su uso exclusivo, al acondicionar inmuebles con un valor arquitectónico reconocido.

En el siglo XIX era frecuente la inspiración en los estilos clásicos y el desarrollo de proyectos, que nos recuerdan el *museion* como templo de las musas. En estos resurgimientos, el espacio museográfico conservaba la forma de galería, donde el protagonismo se cedía a la colección.

En la segunda mitad del siglo XX, y de manera paralela con la aparición del Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) en 1947, surgieron reflexiones y fundamentos teóricos en torno a la exposición y al museo como una institución dinámica. El espacio museográfico ya no era solamente una proliferación de obras, especímenes e ideas, sino un lugar de exploración, encuentro con el conocimiento y la posibilidad de un hecho pedagógico más allá del currículo y de la educación escolar con programas establecidos.

La misión de los procesos educativos puede resumirse en la posibilidad de que el visitante aprenda a reconocer esta forma de ver cualquier espacio y, en esta medida, a convertir cualquier experiencia cotidiana en una oportunidad para poner en juego su capacidad de sorpresa y sus estrategias de recreación [Zavala, 1993].

ESPACIOS MUSEÍSTICOS Y ARQUITECTURA

La arquitectura museística del siglo XX, a partir de 1950, mostró soluciones formales audaces y expresivas, de volúmenes innovadores. En el interior, el espacio museográfico se modificó en galerías de planta libre y áreas específicas para las diferentes funciones operativas y actividades del museo.

En ciertos casos, el edificio cobró protagonismo y el diseño espacial se concentró en una búsqueda de focos de atracción (*high lights*) y circulaciones de mayor libertad y coherencia. “Existen criterios museológicos que definen las características de la planta determinada o flexible para cubrir las condiciones *adecuadas* de la exhibición y de su público asistente” (Alonso, 1999: 280).

Surgió así un nuevo proyecto expositivo que intentaba relacionar el arte con el espacio.

A las transformaciones tradicionales del museo (cambios sociales, museológicos, museográficos y arquitectónicos), se añade uno específico de este siglo: la intervención activa del propio objeto artístico con la configuración del espacio. Duchamp tiene que ver en ello [Rico, 2005: 31].



El Museo de Arte Público de Madrid integra escultura, arquitectura y paisaje **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara

El espacio museográfico, lugar de encuentro del sujeto con el objeto en toda su gama de posibilidades, se concibe hoy en día en función del sujeto, su permanencia, su deseo de estar ahí y el goce de aprender. La vocación del museo se orienta cada vez más a su mayor apertura como un área pública con mayor libertad de expresión. La manera de resolverlo es un reto.

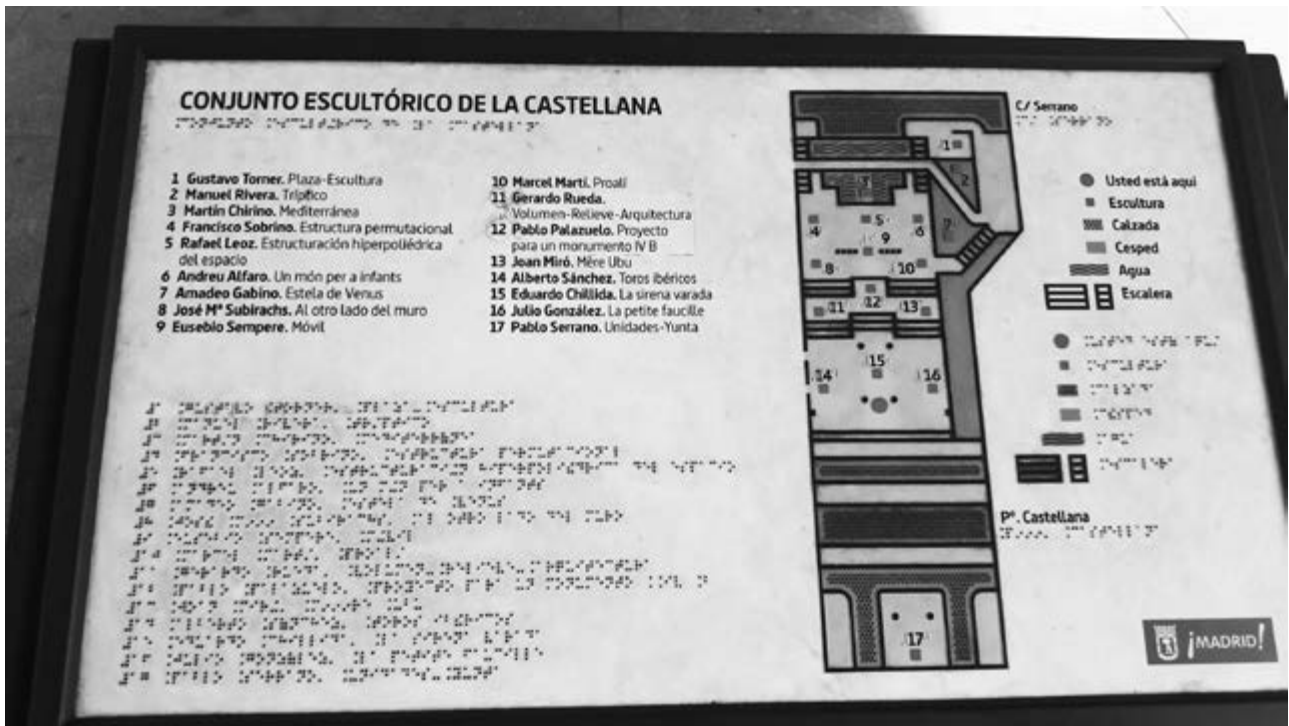
Con este enfoque, a partir de la década de 1980 surgió la noción de los museos de última generación, donde “lo prohibido es no tocar y existe un juego de percepciones. En esta clase de museo se explica cómo se hacen las cosas en el presente con una proyección futura” (Montaner, 2003: 59), a diferencia de los de segunda generación, en los que “se oprímía un botón y una grabación narraba la funcionalidad del objeto presentado tras la vitrina, un acercamiento incipiente a las cosas” (Montaner, 2003: 62).

En este sentido se ha considerado al museo como un lugar abierto a “cualquier visitante” y sin restricciones. Sin embargo, la experiencia enseña que para ingresar a estos sitios se requiere cubrir ciertas condiciones: la entrada controlada, un boleto de acceso, en la mayoría de los casos con un costo económico, muchas veces alto, y una finalidad que no siempre parte del

propio sujeto, además de rebasar revisiones físicas y virtuales, y destinado a un cierto sector.

Un proyecto que pretendía romper estos límites del museo fue *Paracaidista* (2014), donde el espacio interior del Museo Carrillo Gil se fusionaba con el exterior, como una intervención arquitectónica en la que se adosaba una construcción a los muros del edificio y lograba una visibilidad hasta entonces desconocida. El museo se volcó hacia fuera, hacia la calle, con una obra ajena a las condiciones de género y técnicas más habituales en México, que planteó interrogantes de diverso orden por su relación temática con lo cotidiano y por su uso real; por la ubicación y por las resonancias que tuvo en los visitantes del museo y en los transeúntes convertidos en espectadores (Schmilchuk, 2005: 52).

Mediante experiencias como ésta se pretende acercar a los “diferentes públicos” y salir a su encuentro; algunas de ellas se orientan al uso de áreas abiertas, como los museos al aire libre, donde se recrea la arquitectura de un lugar, básicamente tradicional, mediante un conjunto de construcciones con sus formas de vida, costumbres, mobiliario y quehaceres domésticos. Ejemplos de ellos se han visto especialmente en Europa, como testimonio de los pueblos de origen vernáculo.



Plano de ubicación del conjunto escultórico de Paseo de la Castellana **Fotografía** © Rosa María Sánchez Lara

EL MUSEO SALE A LA CALLE

Una manera más de resolver esta búsqueda de apertura son los museos al aire libre, como respuesta a un interés estético y a una manera diferente de generar un espacio expositivo en áreas públicas. Los museos de esta categoría son múltiples; sin embargo, muchos de ellos siguen siendo un conjunto de obras artísticas sin ningún orden ni proyecto que relacione al objeto con el entorno y con un contenido específico.

La solución va más allá de una escultura en un parque o un monumento conmemorativo en una calle cualquiera. Un proyecto bien logrado es el Museo de Arte Público en Madrid, antes Museo de la Escultura al Aire Libre de la Castellana, inaugurado en 1972 y organizado por Eusebio Sempere en un paso entre el paseo de La Castellana y la calle de Serrano. Entre ellas media un nivel diferente que permite la comunicación de las zonas este y oeste de ese cruce peatonal. De este modo se resolvió un problema de vialidad al generar un espacio estético.²

La instalación incluye 17 esculturas labradas y donadas por destacados artistas españoles, o en su caso sus herederos. En cada una de ellas se colocó una cédula para indicar el nombre de la pieza, el autor, la fecha y la técnica de producción.

El mayor logro de este espacio al que hemos llamado “museográfico” es la apertura hacia los diferentes públicos, transeúntes, trabajadores que llegan a tomar un refrigerio, niños jugando y personas de diferente origen y destino.

Algunos lugares que cuentan con una infraestructura menos elaborada —desde el punto de vista urbano— solucionan el espacio de una plaza, el ingreso a un edificio e incluso áreas abandonadas que requieren una rehabilitación dentro de la ciudad.

La Sala de Los Magos y Los Magos Universales en Guadalajara es un buen ejemplo, entre muchos más, ubicado en la explanada frente al Hospicio Cabañas, hoy Centro Cultural Cabañas, en el remate de la plaza Tapatía. El conjunto escultórico fue realizado en 1999 por Alejandro Colunga, en un estilo al que podríamos llamar “realismo fantástico”. Seres-muebles que pueden tocarse, usarse como bancas, interactuar con ellos: se admira su forma y sorprende la libertad con que se les rodea y se utilizan.

Su presencia en la plaza se integra a un lugar de encuentro donde los transeúntes, visitantes o habitantes que caminan por ahí se apropian de los personajes. Sabemos que el riesgo en estos casos es el deterioro, tanto los daños causados por cuestiones ambientales como por el público visitante, lo cual requiere, como en cualquier museo, acciones de mantenimiento.

En esa “exposición abierta” fue necesario llevar a cabo un proyecto de restauración en 2018, a modo de limpiar, reintegrar faltantes a las piezas y rehabilitarlas. Este caso alerta sobre las estrategias y medidas de protección a seguir como en cualquier museo; lo importante es brindar al usuario la apropiación y responsabilidad con su patrimonio.

LA MUSEALIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

De esta manera, el manejo del espacio público con un sentido museográfico y un carácter estético debe obedecer a una planeación, en función de las piezas a exponer, a su mayor visibilidad y encuadre, exaltación de sus características formales y de contenido, y una adecuación del “guión” con el sitio. Las obras que se presentan —esculturas, pinturas sobre soportes, flora, fauna y especímenes de diverso género— determinan la actitud del espectador, aquel que observa cada uno de los objetos, aquel que se dirige a los de su interés y aquel que desde el primer contacto experimenta su relación con el escenario que lo rodea.

Las exposiciones de calle no se concretan a objetos plásticos tridimensionales; existen distintos tipos de manifestaciones, muy *ad hoc* para plazas y jardines, parques, pasos a desnivel y explanadas, lugares en los que pueden presentarse circunstancias, hechos y situaciones que muchas veces se entrelazan con lo cotidiano: una mujer tejiendo tapices que pone a la venta, pintores y escultores callejeros o aquellos personajes como estatuas vivientes. Así, los artistas invaden los espacios públicos y transgreden los objetos en virtud de una idea o una propuesta estética o simplemente la provocación.

Esas presencias han modificado los códigos de lectura al resignificar objetos cotidianos dentro de un argumento que engloba una actitud ante la vida y una manera de percibir acontecimientos. En esas modalidades no se mira al artista como el genio creador, sino como un crítico dentro de la sociedad que de alguna manera contribuye a “musealizar” el espacio.

El resultado ha sido la modificación de nuestra relación espacial como parte de un discurso más complejo. Se supone que el espectador juega un papel activo en su relación con la pieza; recrea el discurso y su actitud cambia, desacralizando la “obra de museo”.

A la luz de esta manera de mirar, el espacio expositivo debe abrirse hacia la ciudad y buscar nuevas formas de representación; el propósito ha derivado en otros canales, extendiendo los museos más allá de sus muros. Esto permite recrear la ciudad como museo en su sentido más amplio.

Y si hablamos de patrimonio cultural, la experiencia urbana cotidiana se manifiesta mediante un aprendizaje informal, el transeúnte observa, lee y asimila la información que contiene este patrimonio, opina sobre el mobiliario urbano, y puede optar también por ir a la página web de la ciudad para conocer más aspectos culturales (gastronomía, folclore y festividades). El visitante-ciudadano entra en contacto con el patrimonio teniendo la oportunidad de realizar los itinerarios que le apetezcan para conocer la ciudad; la ciudad está virtualmente en sus manos [Calaf y Gutiérrez, 2014].

A veces se antoja romper la relación objeto-espacio museístico tradicional y llevarlo a la vida misma. Las posibilidades son la naturaleza, la calle y los espacios neutros. “Según August Suarnitz ninguna actividad cultural ha tenido tanta agitación, confusión y sorpresa como la exposición de objetos y su contenedor espacial. Por primera vez éste va a ser tratado como parte misma del evento” (Rico, 2005: 75).

No se trata de ver escaparates sino verdaderos actos creativos. Se debe utilizar la exposición como una especie de estudio o taller para provocar deliberadamente necesidades visuales, complejos escenarios, etcétera (Rico, 2005: 76).

Por su parte, Néstor García Canclini sugiere que las actividades artísticas de esta modalidad se integren en tres grupos:

- Las que procuran modificar la difusión del arte, trasladando obras de exhibición habitual en museos, galerías y teatros a



Jardín escultórico de Edward James, Xilitla Fotografía © Ema Viggiano G.



Detalle del jardín escultórico diseñado por Edward James, Xilitla **Fotografía** © Ema Viggiano G.

lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con actividades artísticas.

- Las obras destinadas a la modificación del entorno, y el diseño de nuevos ambientes.
- Acciones que ofrecen la posibilidad de interacción entre el autor y el destinatario de la obra o nuevas posibilidades perceptivas [Cuenca, 2007].

Hasta aquí es posible concluir que “a la crisis interna de los museos se ha sumado, en la última década, una apreciación cada vez mayor del paisaje; es decir, de las posibilidades de la ciudad y de la naturaleza como espacio para exponer. Podemos afirmar que la piel de los museos se ha hecho permeable y las colecciones salen y se

desparraman [...] mediante el uso del entorno como un espacio de enormes posibilidades expositivas: la ciudad como una magnífica galería, la arquitectura como una pared en blanco, y la naturaleza como un espléndido museo que no tiene muros. Nuevos conceptos, percepciones y técnicas abren un enorme campo para los interesados [Rico, 2005: 114].

EL ESPACIO MUSEAL

Podemos relacionar el espacio arquitectónico con el museográfico y el expositivo ampliando nuestras perspectivas hacia otros espacios museales. Definimos estos últimos como aquellos que se extienden más allá de la tradicional área de ex-

posición, en los que se dan un hecho o acontecimiento y la interrelación entre un objeto y un sujeto, en diferentes condiciones y circunstancias, dentro de una infinita gama de posibilidades. El espacio museal se ha ensanchado. En éste coexiste la permanencia del arte público y una delimitación espacial reimaginada a la que hemos llamado la musealización de un territorio, ampliando nuestro concepto de museo. Aquí las variantes se transforman aunque se mantenga el trinomio objeto–sujeto–espacio. La modificación de un espacio público por la presencia de una obra de arte conduce a un cuestionamiento: ¿los museos como concepto se extienden más allá de sus muros arquitectónicos u otros sitios se han musealizado?

Según Jürgen Habermas, para definir el espacio público como tal, debe haber las siguientes características:

- La “inclusividad”, es decir, que este espacio sea accesible para todos sin distinción.
- Carácter igualitario. No sólo tiene acceso a él cualquier persona, sino que además, en su interior, nadie tiene prioridad sobre alguien, se comparte por todos los participantes desde una posición igualitaria.
- Apertura, en el sentido de que cualquier asunto, sin restricción, puede ser lanzado a discusión entre todos los participantes del espacio público [Cuenca, 2007].

Un espacio abierto musealizado que debe ser incluido en este recorrido, como una opción, es el jardín escultórico diseñado

por Edgard James en Xilitla, San Luis Potosí, allá por la década de 1950, calificado como “surrealista”: “Una casa que tiene alas y en la noche canta”, en palabras de su creador. Allí las esculturas se integran a la vegetación, la penetran y a su vez son inundadas por las hojas y las ramas de las plantas; entre caídas de agua y veredas surgen también sonidos de aves y olores selváticos. ¿Podríamos hablar de un espacio museal?

Lo cierto es que aquí el ámbito cerrado de los museos se abre al exterior. El manejo de su lenguaje es otro. El arte se encuentra con la naturaleza, se mezcla con ella y marca un límite espacial, evocando a la fantasía, pero también a una realidad. Su presencia obliga a la revisión del concepto de espacio. Lo que sí sabemos es que este “lugar”, además de su calidad estética que mezcla arte y naturaleza, invita a andar por sus veredas y recovecos, a caminar, como lo describe Thoreau, formando parte de la naturaleza; deambular, vagar (Thoreau, 2014).

Los aciertos no forjan la totalidad. El espacio expositivo en el exterior no siempre adquiere un carácter público en cuanto a la inclusión, la igualdad y la apertura. Tendencias como la arquitectura de paisaje, los paisajes culturales, museos al aire libre y todos aquellos movimientos que han invadido o intervenido los campos, las ciudades y el medio ambiente aún despiertan dudas y sorpresa.

La pregunta inmediata sería: ¿cuál es la ruta a seguir? La respuesta es incierta. Lo único claro es que hay que llevar el museo fuera de sus contornos, ampliando su territorio, independientemente del nivel de recepción de los espectadores. Pensar la ciudad como museo.

La finalidad es crear espacios más dinámicos; integrar los objetos de arte con el mobiliario urbano y mezclarlos con los utilitarios en una intencionada artísticidad y una búsqueda estética ligada a la función. Salir de los muros cerrados del museo es una oportunidad de enriquecer las áreas urbanas y propiciar el encuentro con el “lugar” como parte de un patrimonio. Su desaparición podría no afectar a la imagen visual; sin embargo, su presencia puede dar un mayor significado al tránsito continuo, al deambular cotidiano.

El cruce del espacio museográfico con el espacio público transforma asimismo la concepción del tiempo y del espacio, cambiando el concepto de museo hacia el de acumulación de una memoria colectiva. Este posible “museo” facilita la reinención de sus contornos y su uso simbólico, y transforma la mirada hacia un conjunto de sucesos.

Hacer un recuento de estas expresiones requeriría de un catálogo de eventos, de un sinnúmero de páginas y la explicación de cada una de ellas, propósito alejado de esta líneas. Baste decir que la mayoría van más allá de los límites de un arte público inmutable.

Caminamos, nos movemos e interactuamos con los otros, los transeúntes, que como nosotros tienen un destino. No

los conocemos, y sin embargo compartimos un lugar y algunas vivencias.

Musealizar un espacio público no es construir un museo ni derribar sus muros. A fin de cuentas éste tiene su propia semántica. Los museos seguirán existiendo como instituciones, con su edificio, sus espacios, obras, objetos y conceptos expuestos a la mirada de su público frecuente, pero ya no podrán mantenerse encapsulados; sus procesos, muestras artísticas y desarrollos plásticos tenderán cada vez más a buscar una salida hacia el exterior, hacia la calle, dirigida hacia un mayor número de espectadores. Los artistas visuales lo han pretendido desde mucho tiempo atrás. †

* Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Notas

¹ La experiencia nos ha enseñado que no existe el público en general o todo público de los museos: su clasificación obedece a su procedencia social y física, a su nivel de percepción, escolaridad y profesión, además de sus intereses personales.

² El proyecto fue realizado en compañía de José Antonio Fernández y Julio Martínez, dos de los ingenieros encargados de la construcción del puente, junto con Alberto Corral López Dóriga. Véase:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Arte_P%C3%BAblico_de_Madrid>, consultada el 2 de noviembre de 2019.

Bibliografía

- Alonso Fernández, Luis, *Museología y museografía*, Buenos Aires, Aguazul, 1999.
- Calaf, Roser, y Sué Gutiérrez, *La ciudad como museo: interpretaciones para construir utopía y urbanidad*, 2014, recuperado de: <<https://journals.openedition.org/midas/728>>, consultada el 11 de marzo de 2019.
- Cuenca Bonilla, María Jesús, “Arte y espacio público”, 2007, recuperado de: <http://www.redvisual.net/index.php?option=com_content+&task=view&id=34&Itemid=32>.
- “El jardín escultórico de sir Edward James”, recuperado de: <<http://www.mexicanisimo.com.mx/el-jardin-escultorico-de-sir-edward-james/>>, consultada el 3 de noviembre de 2019.
- Fernández Arenas, José (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Iregui Jaime, “Pensar el museo”, *Frontera incierta*, 2007, recuperado de: <<http://fronteraincierta.blogspot.com/2007/02/pensar-el-museo-de-Jaime-iregui.html>>, consultada el 14 de abril de 2008.
- Montaner, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Rico, Juan Carlos, “¿Museos en el siglo XXI?”, *Museos de México y del Mundo*, vol. 1, núm. 3, otoño de 2005, pp. 114-121.
- _____, *Montaje de exposiciones. Museos, arquitectura, arte*, Madrid, Sílex, 2001.
- Schmilchuk, Graciela, “Museos y espacio público”, *Museos de México y del Mundo*, vol. 1, núm. 3, otoño de 2005.
- Thoreau, Henry David, *Caminar*, Madrid, Árdora Exprés, 2014.
- Zavala, Lauro, “La educación y los museos en una cultura del espectáculo”, en *Posibilidades y límites de la comunicación museológica*, México, ENAPUNAM, 1993.