El museo extendido: ampliaciones y descentralizaciones para un concepto de museo en metamorfosis (1989-2018).

En el discurso museológico actual nos referimos a una noción de *museo extendido* como uno de los efectos de la intensa transformación a la que se encuentra sometida la institución museística desde la última década del siglo XX; una mutación que se ha vuelto acelerada en los últimos años a consecuencia de su adaptación a las expectativas del usuario del presente, que le ha conducido a ser una entidad cultural en fase de *metamorfosis* y extensión constante[1].

En este sentido, siempre partiendo de su compromiso de salvaguarda y difusión del patrimonio cultural, el museo ha sido capaz de asumir una amplia multifuncionalidad, ofrecer acceso al conocimiento y fomentar la experiencia cultural, la reflexión y el intercambio. En consecuencia, el museo ha llegado a situarse en una posición preponderante entre las entidades culturales de carácter público, demostrando su capacidad generadora de recursos de rentabilidad sociocultural y con ello el hecho de ser un potencial agente del desarrollo territorial. Esta transformación del museo vino acompañada de nuevas infraestructuras arquitectónicas y museográficas en las que se potenció su carácter extensible, un aspecto que se manifiesta igualmente en otros ámbitos, como puede ser en la profunda transformación en su dimensión digital o en el dinamismo de su oferta de programación cultural.

Las modificaciones del museo actual responden a los efectos de la sociedad de la globalización y de la comunicación, a la que

este no es ajeno y de la que forma parte; una sociedad en la que se produce una normalización del acceso a la información bajo la intensificación del uso de las nuevas tecnologías y se incrementa la expectativa de disfrute del ocio cultural y la adquisición de conocimientos, siendo estos unos de los objetivos a los que el museo tiene que dar respuesta. Podemos afirmar que en esta situación de cambio beneficioso para el museo, este se ha transformado desde una triple perspectiva: conceptual, formal y funcionalmente. En este sentido, sus responsables y gestores han abordado estrategias de reconceptualización de la institución museística, impulsando que se modificaran sus sedes hasta llegar a ocupar edificios emblemáticos en la ciudad, cargados de las mayores dosis de creatividad arquitectónica del momento; igualmente, han favorecido la adquisición de prácticas, métodos y técnicas innovadoras para ofrecer servicios de calidad y contenidos acordes con la diversidad de sus usuarios.

Este efecto extensible es resultado de la capacidad de cambio del museo, lo que se advierte en múltiples facetas de la condición museística contemporánea: por una parte, el museo es partícipe del fenómeno de las ampliaciones que responde a estrategias de desarrollo institucional fomentadas por la museología del presente, en las que se reformula al contenedor arquitectónico y se apuesta por la diversificación de sedes; por otro lado, el museo extiende su campo de actuación hacia temáticas redefinidas y dirige sus discursos museísticos mediante una comunicación multidireccional en la que interviene una variedad de perfiles de usuarios cada vez más extensos; por último, el museo actual añade una dimensión extraordinaria a su institución a través de su condición digital. En estas circunstancias, en las que el museo crece en infinidad de perspectivas y altera el concepto de museo estático para ofrecer uno mucho más sugestivo, dinámico y atractivo, nos referiremos aquí específicamente a los efectos del fenómeno de las ampliaciones de las sedes museísticas en el marco de la *metamorfosis* de la institución, señalando

algunas de las actuaciones más representativas de la transformación de la sede del museo y sus delegaciones.

Desde el último tercio del siglo XX, el museo ha ido adquiriendo una nueva visibilidad y significado social, debido en gran parte al impacto de su sede en el espacio urbano, fundamentalmente gracias a las intervenciones de ampliación de los museos históricos preexistentes, que han reforzado su proyección en la sociedad a partir de intervenciones de modificación de su presencia. Estas actuaciones se han fundamentado en conceder nuevas instalaciones museísticas bajo un criterio de adaptación a la modernidad y a la expectativa de los usuarios, tanto formal como funcional y simbólicamente, proyectándose en respuesta a necesidades museológicas diversas, como es el acrecentamiento de las colecciones y la incorporación de recursos para su conservación, la zonificación especializada de espacios, la necesidad de mayor superficie para uso público e interno, el uso social del museo y la recepción de un público creciente. A ello se añaden en la actualidad, los retos de la accesibilidad a las instituciones culturales, la sostenibilidad en las infraestructuras museísticas y el perfeccionamiento de los medios para la gestión de la institución museística.

No obstante, cabe señalar con firmeza que no han sido solamente motivaciones de carácter museológico las que han impulsado a estas acciones de cambio en las sedes del museo, si no que a ellas han de unirse los componentes derivados de las líneas estratégicas de la política cultural, tanto nacional como de la diplomacia en el ámbito de la política exterior, diseñadas desde el convencimiento de la relevancia que adquiere invertir en el refuerzo del museo, por las consecuencia del significado identitario asociado y por su condición de ser un potencial factor de desarrollo socioeconómico y de relaciones internacionales a través del patrimonio cultural. De este modo, puede considerarse que han confluido dos factores en la progresiva evolución del museo en

los últimos años que han favorecido el impulso a la renovación de las sedes de estas instituciones. Por una parte, el carácter polifacético del museo en su funcionalidad y en su oferta cultural y, por otra, la condición de ser portador de recursos de desarrollo sociocultural, turístico y económico para un ámbito territorial de límites geográficos inestimables. En este contexto, una de las fórmulas de perfeccionamiento del museo han sido las distintas modalidades de ampliación: a partir de anexos de los edificios históricos, transformando la arquitectura del museo con nuevos volúmenes; por el crecimiento en campus, en el que se destinan al museo varios edificios cercanos; o a través de la descentralización de la institución, generando una red fragmentada de subsedes dependientes que se extienden en ámbitos nacionales, internacionales e intercontinentales. Karsten Schubert se refirió a la explosión de intervenciones arquitectónicas museísticas de creación de nuevos edificios para museos o de ampliación de los preexistentes desde la década de 1990, como actuaciones guiadas por motivaciones extra-culturales:

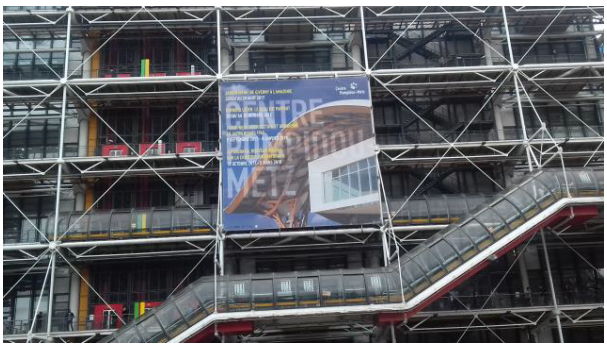
> *No pasa una semana sin que en algún lugar del planeta se anuncie un importante nuevo proyecto constructivo o de ampliación. Nunca se habían edificado ni expandido tantos museos como ahora. La mayor parte de esas nuevas instituciones están dedicadas al arte moderno y contemporáneo, y muchas de ellas juegan un importante papel en programas de renovación urbana que obedecen a motivaciones políticas.* (Schubert, 2007: 107)

Hemos de entender que el origen de la extensión museística actual parte de las necesidades del museo en su condición de *museo insaciable* (Bolaños, 2008: 26-34) fruto de las prácticas desarrolladas a partir de la tendencia cultural de la posmodernidad, que concedía especial papel a los valores estéticos, a las artes y a la cultura visual y que potenció el ámbito museístico para englobar estos aspectos. En este contexto, y al igual que sucedía con otras disciplinas

sociológicas e históricas, la perspectiva de autocrítica que impuso la *museología crítica* o la museología reflexiva, planteó la renovación de los discursos expositivos e introdujo el replanteamiento de la autoridad del emisor museístico, de tal modo que los enfoques pasaron a ser participativos, abiertos, plantearon interrogantes y solicitaron respuestas públicas (Lorente, 2015: 111-120). Por su parte, el edificio del museo acompañó a esta reformulación del concepto museístico, con un contenedor acorde con la nueva función del museo, actualizando su entidad arquitectónica hasta llegar a ser un hito con trascendente presencia en el entramado urbano, en donde generó nuevos distritos culturales, aumentó sus espacios y permitió el disfrute y la experiencia positiva de sus públicos. Buena parte de las ampliaciones de museos realizadas en los últimos años pretenden ofrecer edificios abiertos a la pluralidad de usuarios, proyectados desde los criterios de la sostenibilidad, la accesibilidad y la multifuncionalidad.

Estas actuaciones se han realizado apoyándose en una planificación museística rigurosa y técnica que ha emergido de nuevo una vez superada una etapa en la que no era evidente esta planificación de las intervenciones en la arquitectura museística y sus resultados ofrecían carencias para el edificio. El cambio del siglo XX al XXI comenzó demostrando que estas actuaciones debían realizarse desde la previa reflexión museológica, tal y como se habían planteado desde los inicios del siglo XX, especialmente en el periodo internacional de entreguerras (Perret, 1929: 225-235; Verne, 1930: 5-13; Hautecoeur, 1933: 5-29) con el importante hito que supuso la Conferencia Internacional de Museos de 1934 de la Oficina Internacional de Museos celebrada en Madrid, acción en la que se fragua la planificación museística de necesidades arquitectónicas como cuestión esencial para la proyección del edificio del museo y sus instalaciones museográficas. Esta planificación de la programación museística del edificio se defendió en los años siguientes (Coleman,1950) y solo

ocasionalmente años más tarde (Lehmbruck, 1974: 129-267; Baztán, 1997) aunque conseguirá reforzarse a comienzo del siglo XXI para derivar en la práctica más actual, en la que se abordan las actuaciones de programación en complejos procesos de planificación museística, elaborados por personal de conservación y gestión de museos, junto con los responsables de la titularidad de estas instituciones y el equipo arquitectónico adjudicatario de la redacción del proyecto (Cageao, 2010: 34-47) para obtener sedes modernizadas bajo los criterios de calidad funcional y técnica. Ello ha generado un rico panorama contemporáneo de infraestructuras culturales museísticas, conformado a través de diversidad de tendencias arquitectónicas en las que prima la experimentación y la creatividad formal para un edificio que ha de servir a la funcionalidad museística actual, en un panorama en el que el contenedor del museo se proyecta bajo formas del deconstructivismo, el organicismo, lo topográfico, lo morfológico o las nuevas poéticas de lo invisible, lo preponderante, lo sostenible, etc. (Giebelhausen, 2003; Montaner, 2003; von Naredi-Rainer, 2004; Muñoz: 2007; Jodidio, 2010; van Uffelen, 2010; Self, 2014).

	
Pirámide del Louvre, exterior (foto Alicia Herrero)	Fachada del Centro Pompidou con publicidad de su centro en Metz (foto Alicia Herrero)

Cabe suponer que el punto de partida de este periodo de riqueza arquitectónica museística inicia bajo la influencia del Grand Louvre (1981-1993), proyecto museístico que supuso la mayor reformulación estratégica de un museo hasta el

momento, formulado a través de la trasformación arquitectónica y de imagen de la institución. A partir de entonces, se programan proyectos de extensión desde finales de la década de 1980 en los más destacados museos, como la ampliación de la National Gallery de Londres en la Sainsbury Wing (1991), proyectada por Robert Venturi y Denise Scott Brown bajo un lenguaje posmoderno de reinterpretación del clasicismo de la construcción original; esta ampliación, motivada por la necesidades de exponer las colecciones renacentistas y dotar de mayores espacios de uso público al edificio del museo, que por otra parte, se había ampliado en ocasiones sucesivas desde su construcción, se ejecuta a partir de la donación concedida al estado británico por Lord Sainsbury of Preston Candover, del mismo modo que ya sucedía en Reino Unido desde inicios del siglo XX cuando se potencia la participación de la sociedad civil en el desarrollo de los museos. Otro ejemplo de ampliación de un edificio representativo fue la extensión del edificio del Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright, que desde comienzos de la década de 1980 resultó insuficiente para albergar las colecciones. Esta ampliación fue proyectada por Gwathmey Siegel and Associates Architects (1992) creando un nuevo inmueble a modo de telón de fondo para la obra calificada por ellos mismos como un edificio moderno de arquitectura pura proyectada como un *no-museo*, al que aportaron espacios administrativos y cuarto nuevas galerías rectilíneas que desembocan en la espiral de la rotonda con una pauta de circulación ininterrumpida, en consonancia con el espíritu del edificio original. Se trata de una ampliación con precedente histórico no ejecutado, planteado por el propio autor de la obra original; los autores del proyecto siguieron los objetivos que plasmó Wright (1949-1952) en una propuesta de ampliación, de tal modo que el edificio del Guggenheim fue diseñado con la intencionalidad de ser extendido (Gwathmey, Siegel, 1993: 48-53). Otro de los proyectos de la década de los 90, aunque inaugurado con las celebraciones del milenio, fue la adecuación del British Museum (2000) por Foster, un museo que recibía aglomeraciones de público y presentaba una

importante deficiencia en las relaciones espaciales, de tal modo que entre 1994 y 1998 Foster proyectó la renovación de las circulaciones y dotación de nuevos usos para The Great Court; este espacio central albergó a la British Library hasta 1998 pero, habiendo sido en origen proyectado por Smirke como espacio abierto, la intencionalidad fue reordenar los usos del museo y generar un nuevo núcleo de socialización bajo una nueva cúpula proyectada al modo de las actuaciones arquitectónicas de *cristal palaces* (Foster, Sudjic, Deyan, De Grey, 2001). Otro museo inaugurado entonces fue la Tate Modern (2000), planificada museísticamente por Nicholas Serota y su equipo en 1992 como una propuesta de descentralización de la obra contemporánea de la Tate Gallery en una zona de la ciudad de Londres a recuperar; este museo se ha considerado el proyecto museístico más relevante de Europa desde la creación del Centro Pompidou; su instalación en Bankside Power Station, de antiguo uso industrial adaptado a la funcionalidad museística y a las condiciones de exposición del arte contemporáneo por Herzog y De Meuron, supuso un revitalizador de la ciudad en sus primeros años de apertura, dada la capacidad de atracción de su contenedor y el acercamiento al arte contemporáneo que proponía la institución en su nueva sede descentralizada (Mote, 2000).

Con la llegada del año 2000 se constata un enriquecimiento del panorama museístico con sedes arquitectónicasproyectadas a partir de los valores de la arquitectura en la era de la globalización en la que prima la experimentación formal y la majestuosidad del edificio del museo. Esto ocurrió tanto en proyectos de nueva planta como en ampliaciones anexas o descentralizaciones que mostraron que el edificio del museo necesitaba adaptarse a los cambios de la institución con proyectos en los que se potencia la capacidad innovadora del edificio museístico con nuevos contenedores que buscan ser sostenibles, estar ejecutados con materiales perdurables, ofrecer una distribución espacial equilibrada y un diseño de líneas limpias, básicas y libres. Es en este contexto del

progreso de las telecomunicaciones y la inmediatez en la transmisión de la información, la apariencia de cercanía entre territorios y personas por el transporte de gran velocidad, la inversión capitalista desmedida, el discurso mediático extendido o el apogeo del turismo cultural, en el que emerge una proyección arquitectónica contemporánea clasificada por Kenneth Frampton en función de seis caracterizadores referidos a la topografía, la morfología, la sostenibilidad, la materialidad, el hábitat y la forma cívica, aspectos no excluyentes entre ellos y que venían gestándose ya desde el último tercio del siglo XX (Frampton, 2007: 349-394). En el campo museístico se abrirán entonces nuevas sedes y ampliaciones para museos de gran relevancia que carecían de infraestructuras adecuadas para garantizar el servicio de calidad a sus usuarios, con actuaciones de ampliación de gran escala como la del Museo de Arte Moderno de Nueva York (2004) proyectada para la celebración del 75 aniversario del museo y realizada tras una fase de reflexión con conversaciones entre artistas, conservadores, escritores, arquitectos y otros profesionales vinculados con el mundo de la cultura que debatieron desde el punto de vista crítico acerca de las posibilidades de la futura institución (Elderfield, 1998) y la celebración de un concurso de ideas en consecuencia, en el que participan entre otros arquitectos Herzog y De Meuron, Steven Holl, Tojo Ido, Koolhaas, Taniguchi, Tschumi, Viñoly, Williams y Tsien. Obtiene la adjudicación Taniguchi con un proyecto por el que el museo crece en una superficie de 25.000 m^2. En estos momentos se planifican en España ampliaciones necesarias para museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que se situó en el plano de los concursos internacionales de ampliación museística y reformulación urbana. Su director entonces, José Guirao, presentó los objetivos de la ampliación manifestando la intención de adaptación del museo a las nuevas demandas funcionales y expectativas del público al que el museo no lograba satisfacer en la situación anterior:

Los retos de esta ampliación han consistido básicamente en

> *proyectar un nuevo espacio que responda a las necesidades espaciales, funcionales y de uso que demandaba un ritmo presente, con voluntad de vislumbrar un futuro rico en presentaciones y proyectos artísticos cuyos primeros y últimos destinatarios son los ciudadanos que quieren conocer, disfrutar y valorarlas creaciones artísticas de una contemporaneidad de la que son testigos y protagonistas* (Guirao, 1999: 12)

La ampliación proyectada por Jean Nouvel cuyo incremento de superficie fue de cerca de 16.000m^2, pretendió crear un juego ambiguo de volúmenes entre el exterior y el interior por medio de grandes superficies que se reflejaran y distorsionasen la percepción de los límites espaciales, con la intención de insertarse en el entorno urbano. Por otro lado, fue este también el momento de la apertura del nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas proyectado por Bernard Tschumi (2007), tras un largo proceso de planteamientos y convocatorias de concursos públicos, iniciado en los años 70. Finaliza entonces la ejecución de la ampliación del Museo del Prado de Rafael Moneo, que logró la modernización de una de las principales pinacotecas del mundo tras un complejo proceso de adjudicación, redacción y ejecución (Moleón, 2011).

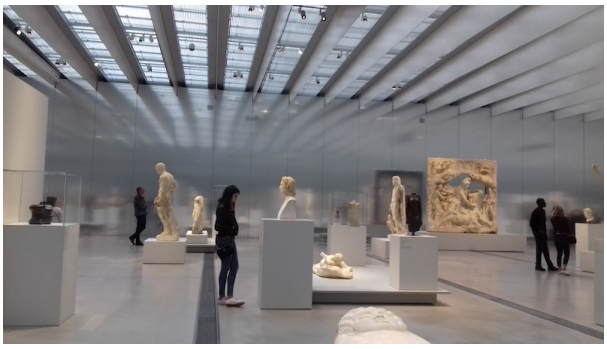
Ampliación del Museo del Prado, exterior (foto Alicia Herrero)	Ampliación del Museo del Prado, interior (foto Alicia Herrero)

Por otro lado, se sitúan en este momento propuestas de lenguaje posmoderno basado en la transparencia y la indefinición de la percepción de los límites espaciales, como

la extensión en el Glass Pavilion del Museo de Arte de Toledo en Ohio (2006) diseñado por los japoneses SAANA o la ampliación anexa la Galería de Arte de Ontario (2008) en Canadá proyectada por Frank Gehry; y proyectos personalistas como la extensión del Museo Hans Arp en Bonn (2007) de Richard Meier que transforma la estación de Rolandseck en el inicio de una galería para la exposición de arte que se muestra en crecimiento por el espacio circundante de montaña, conservando la colección de Hans Arp y de su esposa Sophie Täuber-Arp; o por otra parte, el Museo de Arte de Denver (2006) proyectado por Daniel Libeskind siguiendo la línea del deconstructivismo sobredimensionado.

En una etapa más reciente, se realizan innumerables actuaciones de extensión que convierten al panorama museístico en un caleidoscopio lleno de nuevas formulaciones constantes; destacan las ampliaciones de Renzo Piano para museos como el Isabella Steward Gardner de Boston (2011), el pabellón de extensión del Kimbell Art Museum en Fort Worth (2013) frente a la obra de Louis I. Kahn o la nueva sede del Whitney Museum of American Art de Nueva York (2015) que libera a la sede brutalista de Breuer, segunda sede del museo creado en 1931, encargado por necesidades de superficie y con el objetivo de trasladar al museo a un edificio de mayor dimensión en el Meatpacking District de Nueva York, concebido como una arquitectura de elevada presencia y volumen que ha pretendido cumplir con la expectativa de albergar sus colecciones en crecimiento, aumentar la superficie de exposición y la actividad pública del museo (Gómez, 2018). En este periodo siguen extendiéndose museos que han ido obteniendo ampliaciones a lo largo de su trayectoria, como el de Bellas Artes de Boston (2011) con una ampliación diseñada por Foster para acoger el arte contemporáneo y actividad sociocultural de la institución o el Museo de Arte de Cleveland (2012) ampliado por el uruguayo Rafael Viñoly. Entrada la centuria, los museos británicos ofrecen un buen número de actuaciones de ampliación como la nueva sede anexa del British Museum en el

World Conservation and Exhibitions Center (2012) para el tratamiento y conservación de las colecciones y salas de exposición temporales, que fue proyectado por los arquitectos Rogers Stirk Harbour + Partners (RSHP) bajo criterios de sostenibilidad en la construcción y eficiencia energética; la ampliación del Ashmolean Museum de Oxford (2009) por Rich Mather, la extensión de la sede del Museo de Historia Natural de Londres en el Darwin Centre (2009) de Moller; el crecimiento de la Tate Modern (2012) por los mismos autores de la reconversión del edificio industrial de Bankside y, entre otras actuaciones, el cambio de sede del Museo del Diseño (2016) que sustituyó su edificio de Southwark para trasladarse a Kensington High Street, en una operación de aumento de su actividad pública en otro ámbito de la ciudad, escogiendo una construcción previa de los años 60 que había sido la antigua sede del Commonwealth Institute. En Alemania se amplió el Museo de Morizburg de Halle (2008) por los arquitectos Nieto y Sobejano o el Städel Museum de Frankfurt (2015), proyectado de modo sugestivo por Schneider y Schumacher. En Holanda destaca la ampliación del Stedelijk Museum de Amsterdam (2013) del estudio de Benthem Crouwel, la intervención de renovación del Rijksmuseum (2013) por los españoles Antonio Cruz y Antonio Ortiz, o la nueva ampliación del Museo Van Gogh (2011) de Hans van Heeswijk. En España se han ampliado en años recientes los museos Pablo Serrano de Zaragoza (2011) con proyecto de José Manuel Pérez Latorre, el Museo Arqueológico de Córdoba (2011) por el equipo de arquitectos IDOM, el Museo de San Telmo de San Sebastián (2011) por Nieto y Sobejano, y se ha remodelado y ampliado el Museo Arqueológico Nacional (2013), bajo proyecto de Juan Pablo Rodríguez Frade, quien ha dotado también de condiciones museográficas a una sede más amplia y representativa para el Museo de Málaga en el palacio de la Aduana (2017).

	
Louvre Lens, exterior (foto Alicia Herrero)	Louvre Lens, interior (foto Alicia Herrero)

Por otro lado, una de las fórmulas de extensión y reconceptualización institucional del museo contemporáneo es la diversificación de sedes en una red dependiente del museo matriz. Las descentralizaciones son una tendencia actual heterogénea en la que se pueden distinguir subcategorías en su concepción y gestión museística, entre ellas destacan las subsedes expositivas dependientes como el Pompidou Metz con diseño de Shigeru Ban y Jean de Gastines (2008), la sede del Louvre Lens (2012) de diseño del equipo japonés SANAA o las subsedes del Museo del Hermitage tanto en Rusia, en Kazan (2005) y en Vyborg (2010), como en el extranjero con su sede de Amsterdam (2009) y centro de estudios en Italia; otra subcategoría son las subsedes museísticas vinculadas, como las diferentes sedes de la Tate Gallery que fue una institución pública pionera en este aspecto, con las subsedes de Liverpool (1988) y de St. Ives (1993) y la Tate Modern (2000); por otro lado, las sedes dependientes por cesión de uso de nombre y control de actividad museística como el Guggenheim Bilbao (1997); las sedes expositivas temporales como el Pompidou Málaga (2015), proyectado con carácter provisional de duración de cinco años y concepción experimental; las descentralizaciones creadas por préstamos de larga duración, como el Museo Rodin de Salvador de Bahía (2009) que expone obras cedidas por el Museo Rodin de París en un centro de creación y arte contemporáneo de Brasil; y de modo particular el caso del Louvre Abu Dhabi (2017), gestionado por la Agencia Internacional de Museos de Francia y proyectado por Jean

Nouvel por adjudicación directa que, no siendo una descentralización al uso, supone la creación de un museo por colaboración intergubernamental entre Francia y Emiratos Árabes Unidos. Fue planteado en 2007 como museo de carácter universal que contribuya al diálogo entre Oriente y Occidente, la comprensión mutua y la amistad entre los dos países y con este fin se basa en el patrimonio y la identidad del Louvre, institución de referencia internacional que descentraliza la experiencia museística, el uso del nombre, la programación y el asesoramiento, así como el apoyo para la formación de su colección en la que participan trece instituciones de Francia.

Considerando este panorama, una observación de los museos extendidos permite realizar un análisis compositivo de las nuevas configuraciones arquitectónicas que adquieren las sedes museísticas, en el que se detectan diálogos figurados entre las construcciones original y contemporánea a modo de una conversación entre los autores de los proyectos trasladada en el tiempo, en la que intervienen distintos agentes sobre la sede de una misma institución en diferentes contextos y tiempos históricos, contribuyendo así de modo relevante a fortalecer el proceso de reformulación museística a lo largo de la trayectoria del museo. Esta idea de diálogo puede ofrecerse desde el tono equilibrado y respetuoso o bien demostrar la preponderancia de la obra actual sobre la antigua.

El equilibrio entre los lenguajes arquitectónicos se advierte en múltiples ampliaciones museísticas entre las que pueden destacarse la ampliación del Museo Van Gogh de Ámsterdam (1999) por Kurokawa como extensión del edificio que había sido la última obra del arquitecto holandés Gerrit Rietveld diseñada en 1963, siguiendo la inspiración estética de DeStijl a la que la obra de los 90 le aplica un juego de contrarios en la construcciónal generar un edificio de líneas curvas de apariencia inestable que se contrapone a la tipología prismática del edificio original, lo que provoca una tensión y

una simbiosis mismo tiempo entre los dos edificios. Por otro lado, la obra de Zaha Hadid para el Ordrupgaard Museum (2005) conforma igualmente un diálogo de contrastes constructivos y simbólicos a partir de un estudio de la interrelación entre la arquitectura y el entorno en el que se encuentra, de modo que el nuevo edificio se inserta en el paisaje, basado en su interpretación del espacio circundante y en el tipo de relación que se produce con el edificio original; otro ejemplo relevante es el juego de luces y materiales contrastados que planteó la ampliación del Museo Nelson Atkins de Kansas City (2007), proyectada por Steven Holl basándose en sus estudios de la luz sobre el espacio arquitectónico de modo que el arquitecto propone un diálogo de contrastes entre la sede histórica y la nueva a través de la contraposición entre la opacidad del edificio original y la transparencia de la arquitectura moderna, el carácter único de la sede antigua y la multiplicidad del edificio de ampliación y el juego de contrastes entre conceptos como lo definido o limitado y la indefinición o la falta de límites, la hermeticidad y la interrelación entre el exterior y el interior, la circulación dirigida y la circulación libre (Holl, 2003: 408). En nuestro país, la sede del Museo del Prado permite ver cómo la arquitectura dieciochesca de Juan de Villanueva, tras varias intervenciones menores, pasó a ser extendida y reinterpretada por el diseño de Rafael Moneo desde una intención de conversación respetuosa con la obra neoclásica a partir de las propuestas de la posmodernidad.

Estos ejemplos responden a una casuística muy repetida en la construcción de extensiones de museos que podemos señalar que tuvo como origen la inspiración en el diálogo que generó la obra de Pei para la National Gallery de Washington (1978) contrapuesta a la construcción original de John Russell Pope, de estilo Beaux Arts tardío; esta ampliación contribuyó al cambio institucional a través de la incorporación de una nueva arquitectura que se proyecta desde el respeto por la sede histórica con la que dialoga bajo nuevos lenguajes proyectados

para nuevos usos. Por otra parte, se han desarrollado extensiones que evocan el contenido e identidad de la colección como puede ser la nueva sede del Museo de la Acrópolis de Atenas que modifica la orientación de su planta para estar en la misma posición que el Partenón, en actitud de subordinación conceptual a la primacía de la obra clásica; o el caso de la cúpula de Foster en el British Museum, inspiradora de los valores de núcleo integrador de colecciones multiculturales, o bien las referencias al resurgimiento cultural sobre el pasado industrial evocado por la construcción de la torre denominada Switch House de la nueva ampliación de la Tate Modern. En este sentido de construcción evocadora destaca la inspiración en la colección que se produce en el proceso de ampliación del Morizburg Museum de Halle en el que Nieto y Sobejano interpretaron las formas pintadas de Lyonel Feininger, o bien la ampliación del Museo de Arte Moderno, Contemporáneo y Arte Brut de Lille (2010), proyectada por Manuelle Gautrand a partir de la inspiración en formas pictóricas que aportan un componente artístico a la construcción arquitectónica (van Uffelen, 2010: 212-213). Otro ejemplo sería la extensión del Glass Pavilion de SANAA para el Museo de Arte de Toledo que rinde homenaje a la producción industrial de vidrio de esta ciudad desde finales del siglo XIX (Self, 2008:147) sobre el cual se refirió el crítico Simón Marchán Fiz al tratar sobre los valores simbólicos transmitidos por el efecto traslúcido de la arquitectura del vidrio, haciendo referencia a algunos de los museos construidos con esta tendencia como es el caso del Glass Pavilion, en los cuales se llegaría a producir que "el cruce entre las sensibilidades miesiana y minimalista, tamizadas en sus transparencias y reflejos, culmine en las cajas mágicas construidas enteramente devidrio" (Marchán Fiz, 2008: 147).

Un paso más en esta relación de respeto ha sido la que puede calificarse como una mimesis de la sede original en clave contemporánea, que tiene como ejemplo particular la ampliación del Museo Unterlinden de Colmar proyectada por los arquitectos

Herzog y De Meuron en la que los edificios que componen el museo comparten materiales, elementos formales y dimensiones, reinterpretados desde el lenguaje del presente con grandes dosis de sometimiento formal a la arquitectura histórica.

No obstante, no todos los diálogos entre las construcciones museísticas ampliadas han sido de respeto, puesto que se han diseñado construcciones para mostrar un carácter dominante sobre la construcción original o la sede histórica con la intención de mostrar el cambio en la identidad institucional del museo o por motivaciones propiamente urbanísticas. Desde un análisis de precedentes, puede señalarse que estas construcciones estarían inspiradas en la influencia de tres hitos fundamentales de la transformación arquitectónica del museo público, como fueron la presencia urbana de la *arquitectura máquina* del Centro Pompidou (1977), el lenguaje irónico y crítico de Stirling aplicado a museos europeos como la Staatsgalerie de Stuttgart (1983) y la influencia de la pirámide del Louvre (1989) proyectada por Pei, como elemento posmoderno de distorsión y foco visible de la ampliación y reformulación integral que supuso el Grand Louvre. Entre estas ampliaciones podemos señalar la obra de Daniel Libeskind para el Royal Museum de Ontario (2007) y el Museo de Historia Militar de Dresde (2011) ambas de enorme impacto visual y preponderancia del volumen sobre las sedes originales, que transforman con intencionalidad rotunda de crítica y enfrentamiento a la sede precedente. Desde el mismo aspecto de juego de contrarios pero en un sentido más cordial puede situarse la intervención de Benthem Crouwel Architects en la sede del Stedelijkmuseum de Amsterdam (2012) en donde se genera un nuevo acceso público a través de un elemento discordante con la fachada histórica, que reivindica la contemporaneidad de la institución y de su colección, o bien, el efecto simbólico similar que se concede a la ampliación del Museo de la Naturaleza de Canadá de Otawa (2010) por el estudio de arquitectos KPMB que, siendo el primer museo de Canadá, ha sido ampliado bajo el lenguaje contemporáneo de la

evocación de la transparencia y la luz. En España, destaca el carácter dominante de la extensión del antiguo hospital de Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que fue completado con un anexo premeditadamente indefinido en su concepción formal por Jean Nouvel, compuesto por tres núcleos y cubierta que trasladan un diálogo entre los dos autores hacia el presente, bajo los mecanismos de la sociedad de la comunicación; otro ejemplo de relevancia en este sentido es la ampliación del Museo Pablo Serrano, sede del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos, proyectada por Pérez Latorre que destaca sobre las construcciones originales de antiguo uso industrial con un volumen de elevadas dimensiones de corte deconstructivista.

En la actualidad, gracias a las altas dosis de creatividad arquitectónica que adquieren los edificios museísticos y su capacidad regeneradora del espacio urbano público, especialmente en los distritos históricos culturales (Layuno, 2016: 129-158) se genera una situación en la que el edificio del museo se convierte en un privilegiado elemento receptor y generador de valores de enriquecimiento a través de los efectos derivados de la cultura y de su rentabilidad social y dimensión económica. En este contexto, podemos señalar que se han realizado ampliaciones de museos con el objetivo de potenciar el papel de estas instituciones en la estrategia de la política cultural de gentrificación urbana o por otro lado, de impulso a localidades en declive. El estudio de Iñaki Arrieta Urtizberea presentó el panorama de confluencia de motivaciones del turismo y de la gestión museística, que impulsó que se considerase a los museos entre los recursos más relevantes en la política cultural (Arrieta: 2006). Las ampliaciones realizadas bajo la fórmula de la descentralización de los museos del Louvre en la ciudad de Lens o el Pompidou en Metz o la descentralización del Hermitage, responden a planteamientos de desarrollo turístico y económico a través del impacto de la infraestructura museística en el entorno. Obviamente el modelo tomado como

referencia, con la distancia impuesta por la diferencia entre la titularidad pública o privada de estas instituciones, es el caso del Guggenheim de Bilbao, en el que convergieron intereses económicos y culturales en su concepción como institución museística de origen americano en el País Vasco.

En la actualidad este fenómeno se encuentra en ascenso, no obstante con respecto al momento del cambio de siglo de elevada efervescencia en la trasformación museística, recientemente se ha producido una reducción del ritmo acelerado de las ampliaciones museísticas, afectadas por la falta de recursos por la crisis económica mundial y por las críticas a las dimensiones y magnitudes que han adquirido las actuaciones de extensión del museo desde finales de los 90, pero esto no ha evitado que se sigan realizando, ahora bien bajo los criterios la sostenibilidad en el marco de la institución, lo que ha llevado a una adaptación en la programación de las extensiones de museos para ofrecer soluciones a las necesidades actuales. Se han generalizado los procesos de ampliación anexa de los museos, los cambios de sede y las extensiones por descentralización como estrategia de prolongación del museo superando fronteras e incluso ámbitos continentales. Como ejemplo de la situación más reciente, cabe señalar a inauguración en 2018 del Museo Victoria and Albert Dundee en Escocia, como extensión descentralizada del museo de Londres, cuyo edificio ha sido proyectado por el japonés Kengo Kuma. En nuestro país, dos proyectos que se plantean como objetivos en un futuro cercano como son la remodelación del Salón de Reinos para el campus museístico del Museo del Prado por Norman Foster y Carlos Rubio, lo que permitirá el incremento de la superficie expositiva y la recuperación del mensaje de la construcción palaciega, al tiempo que reformulará el espacio urbano en el ámbito del paseo del Arte de Madrid generando un nuevo núcleo receptor de público; o la intención de crear una nueva sede descentralizada del Hermitage en la ciudad de Barcelona, con proyecto de Toyoo Ito.

La capacidad de adaptación al cambio del museo como institución sociocultural ha favorecido la creación de un rico fenómeno de ampliaciones y diversificaciones de los museos que aporta valores beneficiosos a la institución, al ritmo que varía su significado conceptual; no han de entenderse por lo tanto las extensiones de los museos como un fin en sí mismo, sino que cabe considerar que este fenómeno facilita y contribuye al progreso museístico y fomenta el acceso a la cultura. No obstante, el panorama actual invita a una reflexión sobre las motivaciones y los efectos de las extensiones museísticas como estrategias de la gestión de los museos y de la política cultural. Tal y como se advierte en el recorrido trazado, es evidente el apoyo público a las instituciones del ocio cultural, a las que se considera productos culturales rentables para la recuperación y creación de distritos culturales, en los que se aplican fórmulas del marketing urbano (Precedo, Orosa, Míguez, 2010: 5-27). En este sentido, adquiere un especial papel la renovación museística y también la creación de museos como productos culturales empleados en estrategias de competitividad entre metrópolis cuyos distritos de la cultura se potencian para superar los estándares de calidad paulatinamente.En relación con ello y como conclusión a modo de nota de atención desde el ámbito museológico, cabe expresar que sería un gran riesgo para la institución museística que las extensiones de los museos se justificasen meramente bajo criterios de intencionalidad política, cuyo objeto sea tanto la obtención de méritos culturales aplicables a su actividad, la generación de relaciones de apoyo a partir de los valores de la institución museística, o bien una inversión financiera recuperable, que se funda simplemente en la consideración del museo histórico modernizado como atractivo escenario de consumo, en calidad de ser receptor de públicos internacionales al ostentar una posición privilegiada en los canales del turismo de la metrópoli contemporánea.

[1] El interés por los cambios en la concepción museística ocasiona que este sea objeto de debate en diferentes foros, entre ellos, destaca el simposio internacional *Nouvelles tendances de la muséologie* organizado en 2014 por el Comité para la Museología del ICOM, ICOFOM sobre los nuevos cambios en la museología derivados de la importante transformación de los museos, con la intención de presentar los nuevos discursos museísticos y las aplicaciones de estos en la museografía actual y poder avanzar las perspectivas de los enfoques futuros; posteriormente, ICOFOM organizó un simposio internacional sobre la definición de la institución museística del presente, *Definir le musée du XXI siécle,* celebrado en 2017.http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf. Como precedentes podemos se encuentran simposios como *Museum metamorphosis-The adaptable and changing museum*, organizados por la Universidad de Leicester en 2012 y 2013.