

MUSEOS BONAERENSES

Espacios de la memoria colectiva

Autoras: TULER, Susana; CARASATORRE, Cristina¹

Las formas que adquirió la arquitectura museística a lo largo de la historia tienen origen en el coleccionismo y en la actualidad estos edificios, contenedores de ideas y conocimientos, son considerados bienes culturales.

A fines del siglo XIX, los modos expositivos provenían de los paradigmas vigentes en la materia -especialmente en París y Londres- donde se exhibía en abundancia pero se daba escaso lugar a la explicación. Los recintos eran a la vez depósito y espacio de exhibición, con proliferación de vitrinas y armarios para el resguardo de las colecciones.

A partir de la segunda mitad del siglo pasado, y dejando atrás al discurso unívoco de la ciencia, los museos dejaron de ser “mudos”. Con la introducción de dispositivos de interacción, poco a poco fue cobrando fuerza la relación entre el espacio, el mensaje y el objeto, generando una dinámica de tipo experiencial con el espectador.

Desde la concepción del museo como acumulación de piezas a las formas de exposición actuales -con misiones estéticas, científicas y pedagógicas definidas- se presenta un estudio de casos en el territorio bonaerense que se corresponden con miradas y contextos sociales propios.

Los ejemplos refieren a la edificación expresamente concebida para su uso como museo, así como a renovaciones y refuncionalizaciones de edificios con valor patrimonial. Desde esa perspectiva, se ponen de relieve las características arquitectónicas, en sus aspectos físico y representativo, y las circunstancias museográficas de las formas expositivas adoptadas.

¹ Las autoras agradecen la colaboración de la Señorita Florencia Pazos, quien ha aportado un valioso material documental.

Pero especialmente, se destaca la dimensión que adquieren en la significación y transmisión de las memorias colectivas de los pueblos, reflejando tanto las singularidades locales como los modelos de referencia.

Fundamentación

Según el Consejo Internacional de Museos, “el museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público que realiza investigaciones concernientes a los testimonios materiales del hombre y su entorno, los adquiere, los conserva, los comunica y principalmente los exhibe con fines de estudio, educación y deleite”. (ICOM. 1974).²

El término “museo” proviene del latín "*museum*", y éste a su vez del griego "*mouseion*" que significa “casa de las musas”. Como hoy se utiliza, se refiere a una colección de objetos presentados al público general bajo la forma de exhibiciones. Sin embargo, éste no fue el concepto siempre el concepto vigente. “En efecto, la cámara de estudio, o ‘studiolo’ del Renacimiento, o los gabinetes de rarezas de los príncipes se relacionaban con el deleite y el estudio privado. Los museos modernos, en cambio, nacen ligados a los Estados del siglo XIX y a la definición, por parte de ellos, de una ciencia, un arte y una historia nacionales. En este contexto los tesoros personales pasan a ser patrimonio público.” (Podgorny. 1999)³.

Sucesivas reinterpretaciones del concepto llevaron a que en la actualidad se lo considere un reservorio cultural, de conservación y cuidado del patrimonio tangible e intangible, con funciones científicas, educativas, recreativas y una intencionalidad definida.

Los requerimientos y ofertas específicas se comunican mediante mensajes organizados desde un guion museológico a usuarios, individuales o colectivos, que tienen expectativas e intereses diversos respecto de las colecciones que

² ICOM. 1974.

³ PODGORNÝ, I. 1995. “De razón a facultad: ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata en el periodo 1890 y 1918”. *Runa*, vol. 22:89-104.

allí se exhiben. Así, los eventos, exposiciones y visitas guiadas se realizan a partir del trabajo de laboratorio, investigación, conservación, restauración y preservación de bienes culturales, activando la memoria, la producción de conocimiento y las diversas manifestaciones culturales.

Un poco de historia

En el siglo III A.C., Ptolomeo Filadelfo fundó en Alejandría el primer *MuseiÓN*, ámbito asimilable al que hoy en día denominamos “museo” o “centro cultural”, con salas de reunión, observatorio, jardines y biblioteca. En Grecia, adquirieron esta denominación los santuarios consagrados a las musas y a las escuelas filosóficas de investigación científica. Los peristilos de los templos exhibían obras de arte, producto de la religiosidad popular y, junto a las *pinakotheke* de los Propileos de la Acrópolis de Atenas (S V A.C.), fueron los precedentes de los museos actuales.

En Roma, la palabra “*museum*” define un lugar, una villa, donde se realizan reuniones filosóficas, pero también allí fue corriente el coleccionismo de obras de arte, motivado por la exaltación del poder, el triunfalismo bélico o el hedonismo. Sin embargo, recién en la Edad Media, esta tipología se consolidó como fenómeno cultural, ya que la conservación de objetos preciosos con interés trascendental, simbólico y representativo, se realizaba en templos y tumbas, como sucedía en el Antiguo Egipto. Así, se acumulaban grabados, inscripciones, relieves, dibujos y figurillas que aludían al mundo natural, la edilicia, la sociedad, entre otras representaciones.

La iconografía cristiana -cuya finalidad didáctica y propagandística de la espiritualidad se materializaba con el culto fetichista de los objetos- dejó su impronta en las monumentales catedrales que albergaban tesoros artísticos con relicarios, orfebrería y manuscritos, entre otras piezas. Así, el templo religioso era, a la vez, templo artístico y la naciente burguesía comenzó a valorar estos objetos, atesorarlos y comerciarlos.

El Humanismo renacentista se caracterizó por el culto al coleccionismo del mundo clásico de la Antigüedad y la reproducción de sus modelos históricos, culturales y estéticos. El coleccionismo se instauró como movimiento renovador, con valor formativo y científico para el hombre moderno, a través

del mecenazgo que generaba demandas de colecciones a los artistas. En ese contexto, la Galleria degli Uffizzi, diseñada por Giorgio Vasari, constituye el primer edificio concebido y construido como museo para albergar colecciones. En el manierismo se llegó a reunir una gran cantidad de obras artísticas y objetos naturales que luego adquirirían la forma del actual museo. Pero todavía las obras se exponían en grandes edificios y palacios de carácter privado.

Durante el siglo XVII el mercado artístico produjo un gran movimiento de obras por Europa, a través de las cortes y del acceso al coleccionismo de las nuevas clases burguesas, para las que el arte era sinónimo de *status* social porque emulaba a la aristocracia. Con la valoración otorgada a las obras de arte, el coleccionismo adquirió valor científico, sistemático y especializado. Se comenzaron a exponer ordenadamente las colecciones, dando forma a la idea de galería, como sucesión de salas de exhibición de planta rectangular, con ventanas o abiertas y sostenidas por columnas o pilares, y a los gabinetes, como ámbitos de exposición más pequeños y de planta cuadrada. Así, durante los siglos XVII y XVIII, las galerías eran espacios destinados a contener colecciones de carácter artístico, mientras que los gabinetes guardaban objetos de tamaño reducido, mayormente especímenes de historia natural.

El Enciclopedismo del siglo XVIII trajo aparejado el nacimiento del concepto de patrimonio público, dando lugar a los grandes museos nacionales, de notable valor simbólico-monumental, para la expresión del arte burgués, como reservorio de los objetos encontrados en excavaciones arqueológicas y de la exposición de obras de las Academias de Arte. Con ello, el pueblo pudo comenzar a usufructuar de los bienes culturales.

En el siglo XIX, junto a las primeras conceptualizaciones sobre museología, referidas a la organización, conservación y presentación de los objetos, se construye una serie de museos integrados a planes urbanos. Crear un museo a fines del siglo XIX implicaba no sólo el acopio de objetos diversos, sino también buscarles una presentación adecuada para su exhibición. Montar un museo significaba, a su vez, el ingreso al mercado internacional de objetos científicos

(Pérez Gollán, 1995),⁴ “incluyendo en esto las colecciones, el instrumental, las publicaciones y todo el dispositivo mueble que pusiera a los museos argentinos a tono con los museos emblemáticos de la modernidad.” (Podgorny 1999).

Estos museos retoman los modelos clásicos y el carácter monumental de sus referentes. Su estructuración espacial se organiza a partir de una sucesión de estancias de diferentes formatos. Asimismo, se mantiene la tendencia a la ordenación de las colecciones, del recorrido ofrecido al visitante y la utilización de una iluminación acorde a la naturaleza de los objetos expuestos.

En el siglo XX, con la acentuación el carácter técnico-pedagógico de los estudios, se construyen los primeros grandes museos americanos y en 1946, la UNESCO fundó el Comité Internacional de Museos (ICOM). Sumado a ello, la Revista “*Museum*”, su órgano de difusión, centralizaba los estudios en materia de administración, conservación, gestión, inventariado y restauración.

Hoy, los museos ya no centran su atención sólo en los objetos, sino en su interacción con el público, dejando de lado su carácter de mausoleo, para adquirir el dinamismo de una institución cultural que pone su acervo al servicio del público.

La actividad museística tuvo siempre connotaciones formativas y consolidantes de la cultura. Esto se observa tanto en las antiguas propuestas de museo entendido como catedral del conocimiento. Pero también en el diálogo entre la experiencia humana y los objetos que propugnan las instituciones actuales. En todos los casos, se manifiesta una voluntad de organizar y clasificar elementos del entorno, en función de un orden determinado.

Al estar exhibido, el objeto en el museo deja de ser lo que es “en sí mismo” y comienza a estar en representación de algo. Por formar parte de un discurso simbólico -verbal, imaginario, plástico, etc.-, una configuración visual o espacial determinada, permite que el visitante interprete un fenómeno de manera diferente, al atribuirle significado.

⁴ PÉREZ GOLLÁN, J. A. 1995. “Mr. Ward en Buenos Aires. Los museos y el proyecto de nación a fines del siglo XIX”. *Ciencia Hoy*, vol. 5, no 28.

“En el museo, los objetos presentes nos conducen a una ausencia, a otro objeto y/o a otro espacio y/o a otro tiempo en el cual, ese objeto, siendo el mismo, ya no es el que está en la vitrina o sobre el pedestal [y que] al exhibírselo, adquiere una potencia representativa (Magariños de Morentin. 2002).⁵ Así, la percepción de los objetos se vincula con los conceptos museales dominantes en cada momento histórico, las formas de exhibición adoptadas para exponerlos, la propuesta comunicacional de la institución, la información previa del espectador y el contexto cultural de referencia.

Museo Tradicional-Museo Moderno

Los cambios acontecidos en la conceptualización del museo a través del tiempo se aprecian en el planteo de Zunzunegui (1996),⁶ que si bien está orientado al caso concreto de los museos de arte, pueden ser generalizados. “¿Qué clase de valores pedagógicos se promueven en el Museo Tradicional? Sus tipos son variados, desde los "valores nacionales" [...] hasta la expresión de la unidad profunda de la naturaleza humana tal como se manifiesta en los valores estéticos, que subrayan la identidad en la diversidad [...] Estas ideas encuentran una concreción espacial precisa: el Museo Tradicional se organiza alrededor del doble paradigma de la Gran Galería y de las salas organizadas como salas en hilera. La evolución del arte se expresa linealmente en el primer caso, y, en el segundo, encadenando cada subdivisión del espacio con la que le precede y la que le sigue. Son espacios donde se tiende a establecer un lazo causal -esto es evidente en el concepto mismo de recorrido- entre presente y pasado, y donde el arte no es sino uno de los avatares del desarrollo de la mente humana. Desarrollo, despliegue en el que toman cuerpo las ideas de evolución (el arte acompaña a la humanidad en sus transformaciones), de

⁵ MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. A. 2002. “Hacia una semiótica indicial. Acerca de la interpretación de los objetos y los comportamientos”. <http://members.fortunecity.com/morentin3/semiotica-indicial.html>.

⁶ ZUNZUNEGUI, S. 1996. “El laberinto de la mirada. El museo como espacio de sentido.” *Travaux du Centre de Recherches Sémiologiques*, N° 64, Août 1996. Université de Neuchâtel.

filiación (la evolución del arte tiene valor teleológico) y de orden (el arte expresa el acuerdo en profundidad entre el hombre y el mundo). Estas ideas funcionan por ende de un modo tranquilizador: el orden del mundo es reflejado por el orden del museo, el Museo es lisa y llanamente el modelo del mundo. Un Museo tal se concibe en ese caso como la puesta en marcha (práctica) de un arte del detalle, si entendemos por detalle todo aspecto que, aunque parcial, permite, a partir de él, llevar a cabo la reconstrucción de la totalidad de aquello de lo que constituye una parte: cada obra individualizada se inscribe en un texto de nivel superior que lo engloba y le confiere sentido. De esta manera el relato museal se presenta como un modelo reducido de la Historia que lo subtiende. [...] El Museo Tradicional se concibe como espacio de "la objetividad fuerte", lo que quiere decir que postula la existencia de un referente único y global que estaría en la base de todas las observaciones [plasmando en] el recorrido indicativo como medio para producir el embrague de los observadores parciales en una sola "conciencia" colectiva cognitiva. [...] Rápidamente podríamos decir que el Museo Tradicional se sitúa en el terreno de la tentación: en esta configuración se propone al visitante un recorrido interesante, que gusta, fácil para identificar (existe la visita guiada) y se lo manipula con valores culturales axiologizados positivamente." (Zunzunegui. 1996:7-8; 15).

En ese contexto el museo se consolidó como lugar consagrado por excelencia al conocimiento científico y es allí donde comenzó la tarea pedagógica del estudio de los objetos que adquirirían valor por sí mismos para la explicación de los fenómenos relativos a cada campo de estudio. Pero en la década del '30, con el aporte del filósofo alemán Otto Neurath, la museología tiende a abandonar la condición de fetiche de los objetos, negando la trascendencia y el trato casi "metafísico" que se les otorgaba en los museos. A partir de entonces, se consideró más importante proporcionar información que estimular experiencias místicas por medio del discurso museográfico, concepto que en la actualidad sigue vigente.

Este pensamiento se corresponde con arquitecturas que dieron forma a la tipología museística propagada mundialmente y que se basa en edificaciones horizontales extensivas, con recintos de proporciones generosas e iluminación

cenital, dispuestos de manera contigua y adquiriendo formas laberínticas.

En esos locales, se acumulan objetos, exentos o sobre paredes, en una disposición “apelmazada”, según taxonomías temáticas, cronológicas, analógicas o geográficas, entre otras categorías. Las premisas expositivas dominantes refieren a la contigüidad, el aprovechamiento de la sala, la autonomía y el aislamiento entre objetos y observador.

Pero “allí donde el Museo Tradicional puede entenderse como el heredero de la filosofía del Despotismo Ilustrado, en la medida en que, pensando transmitir un saber, lo hace mediante una organización pedagógica consciente, estructurada como una relación de poder expresada en la espacialidad, el Moderno parece situarse por excelencia en el terreno de una práctica de burguesía liberal, cuando substituye, en los visitantes ideales del museo, a la guía de la percepción por la libertad de relación con el arte. [...] El museo Moderno exalta esta *variación de los objetos* que habla de la exigencia del arte moderno en el que cada obra exige una relación singular con su espectador. Espectador cuya continuidad se recupera en el territorio de la experiencia” (Zunzunegui. 1996. 8-15).

Mientras los museos tradicionales ejercen un papel conservador en la sociedad, los modernos proponen discusiones, al punto de poner en crisis formas aceptadas. Un ejemplo de ello se observa en los museos de historia que dejaron de resaltar sólo el pasado griego, romano o a los grandes héroes, para dar lugar a relatos de la vida cotidiana.

El correlato arquitectónico del concepto de museo moderno es el despliegue escenográfico que caracteriza a las galerías actuales, con una demanda espacial que generó el incremento continuo de las dimensiones de los ámbitos de exposición. A lo largo del siglo XX, las técnicas expositivas incorporaron las tecnologías de la información, estimulando la interacción entre objetos y visitantes, para arribar en la actualidad a instituciones multimediáticas.

El ICOM define tipologías museísticas que responden a la puesta en valor artística, histórica o científica de los bienes y su contexto. Además de los “eco-museos” y de los “museos-jardín”, los *Site Museums* constituyen espacios

museales concebidos e implantados para proteger la propiedad natural o cultural, mueble o inmueble, en su lugar original, preservando el área en que fue creada o descubierta.

Por su parte, la adopción de principios cronológicos da lugar a museos contemporáneos o referidos a un pasado más o menos reciente, con objetivos pedagógicos, dirigidos a un público general, escolar, universitario, especializado o científico, según el caso.

Los referentes edilicios que se presentan a continuación se clasifican en las siguientes categorías:

1. Edificios de nueva planta
 - a) Museo Tradicional
 - b) Museo Moderno

2. Intervenciones en edificios de valor patrimonial para su reconversión en museo

En el análisis se considera, por un lado, el diseño del museo, contemplando el emplazamiento urbano, la escala, el esquema circulatorio y funcional, la propuesta espacial, formal y estilística del edificio, entre otros aspectos. Y por el otro, la aplicación de los criterios de exhibición, partiendo del reconocimiento de las relaciones existentes entre conformación espacial y conceptualización museológica. Aquí es importante destacar la disposición espacial, el recorrido (orden, ritmo, puntuaciones); los criterios exhibición; el horizonte perceptual a partir del cual se ubica el sujeto (puntos de observación, distancia de control del objeto y posibilidad de elección de recorridos y visuales alternativas).

Análisis de casos

1) EDIFICIOS DE NUEVA PLANTA

Museo Tradicional

Museo La Plata

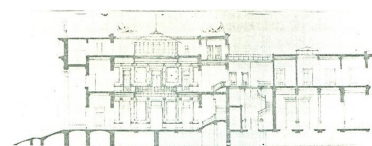
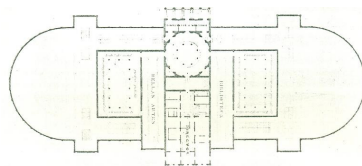
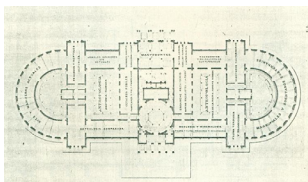
1884-1888

Arqs. Henrik Gustav Adam Aberg-Carl Ludwig Wilhelm Heynemann

La Plata, Provincia de Buenos Aires



Planta baja, alta y corte transversal (Morosi. 1990).⁷



La generación del '80 materializó grandes programas de desarrollo bajo las premisas evolucionistas positivistas de la teoría darwiniana y la metodología científica como herramientas de transformación.

Por ello, los principios rectores de la organización de la ciudad de La Plata y su equipamiento urbano respondían a los adelantos materiales de la época, a los ideales progresistas y a una concepción dominante de orden. Ya desde el plano fundacional fueron diseñados los espacios destinados a la instalación de actividades cívicas, gubernamentales, religiosas, educativas y culturales, de

⁷ Morosi, J. A. 1990. *El origen del edificio del Museo de La Plata*. Serie Difusión. Año 2. Nº 4. Agosto 1990. La Plata. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno".

modo que conformaran una relación arquitectónico-urbanística indisoluble. (De Paula, 1987).⁸

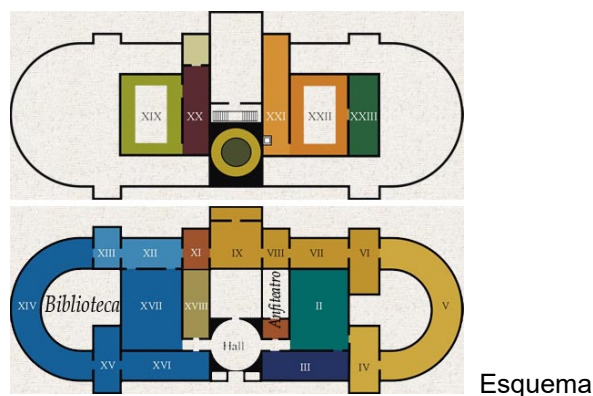
En este sentido, ciudad y Museo fueron igualmente planificados y, con el tiempo, ambos adquirieron renombre internacional. Hoy son espacios referentes y significantes de la memoria colectiva.

Este edificio se concretó en 1884 por obra de los arquitectos Heynemann y Aberg, a sólo dos años de la fundación de la ciudad. En 1906, pasó a la órbita de la Universidad de La Plata, junto con la Escuela de Santa Catalina, el Observatorio, la Facultad de Agronomía y Veterinaria, entre otras dependencias. Fue declarado Patrimonio Histórico Nacional el 24 de Noviembre de 1997 por Decreto del Poder Ejecutivo 1110/97, que hace expresa referencia al "espíritu neoclásico de su concepción, con espacios amplios e iluminación natural" y al esquema de partido adoptado a través de la planta elíptica. En la actualidad, algunas de sus colecciones han sido reconocidas como patrimonio mundial por la UNESCO.

Las primeras colecciones de carácter antropológico y arqueológico ya conformaban el patrimonio del Museo Provincial desde 1877, que se había constituido a partir de materiales colectados por Francisco Moreno. "En Mayo de 1884, recibí del entonces Gobernador de la Provincia Dr. Carlos d'Amico, el encargo de proyectar un museo que reemplazara en el más corto tiempo posible al Museo Público de Buenos Aires, que iba a federalizarse en breve. Realizado ese acto el 4 de septiembre de dicho año, el Exmo. Gobierno decretó con fecha 17 del mismo mes, «Juzgando que el progreso de la Provincia así lo requiere», la fundación del «Museo de La Plata», y por otro decreto de igual fecha, la construcción de un edificio adecuado a ese objetivo. (...) Desde esa fecha han transcurrido cinco años. El edificio del Museo, principiado inmediatamente, está terminado en su interior, y he instalado en él nuestras colecciones" (Moreno.1890:13).⁹

⁸ DE PAULA, A. 1987. *La ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura*. Buenos Aires. Ed. Banco Provincia de Buenos Aires.

⁹ MORENO, F. P. 1890. "Reseña General de las adquisiciones y trabajos hechos en 1889 en el Museo de La Plata". La Plata. *Revista del Museo de La Plata*, Número I.



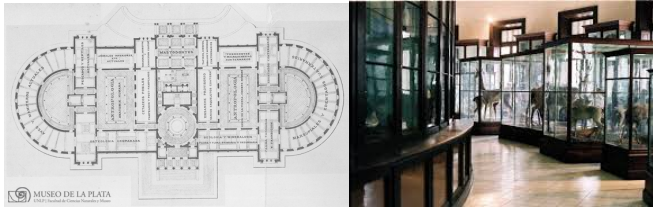
Esquema

Tanto la estructura edilicia como la organización de sus colecciones es fiel reflejo de las ideas decimonónicas positivistas, a las que adhería su fundador y primer director, Francisco Pascasio Moreno. (Tuler; Reca. 2000).¹⁰ “Moreno deseaba, en primer término, la creación de un museo de exhibición, organizado a la manera de una galería continua de exposición que expresara la idea de anillo biológico y cuyo objetivo básico fuese atraer el interés del visitante, despertando su curiosidad.” (Morosi. 1990).¹¹

En su materialización confluyen ideales y respuestas materiales: el paradigma evolucionista se verifica en una organización taxonómica según una escala creciente de complejidad, desde los organismos más simples hasta el hombre; organización que se ve reflejada en la planta oval del edificio.

¹⁰ TULER, S.; RECA, M. M. 2000. “El Museo de La Plata y la ciudad: pasado y presente de un patrimonio cultural”. Publicado en *Actas "VI Congreso Argentino de Antropología Social Identidad Disciplinaria y Campos de Aplicación"*. Mar del Plata. Facultad de Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. Consolato d’ Italia de Mar del Plata. CD ROM. I.S.B.N. 987-9136-96-9.

¹¹ MOROSI, J. 1990. *El origen del edificio del Museo de La Plata*. Comisión de Investigaciones Científicas de la Provincia de Buenos Aires. Serie Difusión. Año 2 N° 4. Agosto de 1990. La Plata. Fundación Museo de La Plata.



La planta como “anillo biológico”

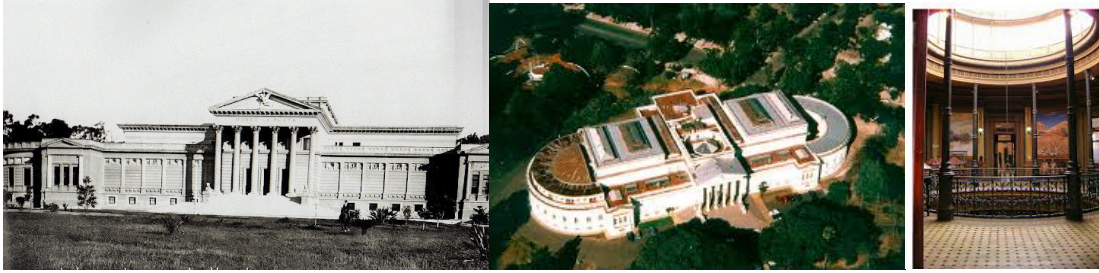
En este edificio, de neta raigambre clásica, los diseñadores apelaron al uso de geometrías simbólicas, que rigen la estructura del conjunto. El repertorio formal está asociado a esquemas compositivos que alternan tímpanos, frontis y amplias columnatas para indicar el ingreso al "templo" de las ciencias.

El tratamiento de las articulaciones espaciales mediante el pórtico y la rotonda central, junto a la distribución simétrica de la planta con patios interiores, remite al modelo palladiano vigente en la tradición decimonónica europea para el diseño de museos.

Los paños murales cubiertos con frescos, cuyos motivos iconográficos representan costumbres de poblaciones de tierras americanas y de animales del período cuaternario, fueron realizados por artistas especialmente contratados para esos fines. Junto con el elaborado trabajo aplicado a cielorrasos, galerías y pisos, constituye el referente americano de una obra con planteo europeo, que se construye en el marco del eclecticismo de fin de siglo XIX. De ahí parte la imagen neoclasicista, de vertiente neogriega que expresa su fachada. (Morosi: 1993).¹²

Por estos atributos, el Museo de La Plata es una institución reconocida mundialmente y para los platenses constituye “el” museo de la ciudad. Pero además de su caracterización como entidad singular, en su doble condición de contenedor y de contenido, su reconocimiento como hito histórico lo transforman en un objeto -también “museable”- que forma parte del patrimonio construido de la ciudad de La Plata.

¹² MOROSI, J; Delgado, A. y Gamallo, E. 1993. *El origen del edificio del Museo de La Plata. Primera Parte. Revista Museo*. La Plata. Fundación "Francisco Pascasio Moreno", Vol. I., Nº 2, 66-71.



Vistas históricas y actuales

2) INTERVENCIONES EN EDIFICIOS HISTÓRICOS PARA SU USO COMO MUSEO

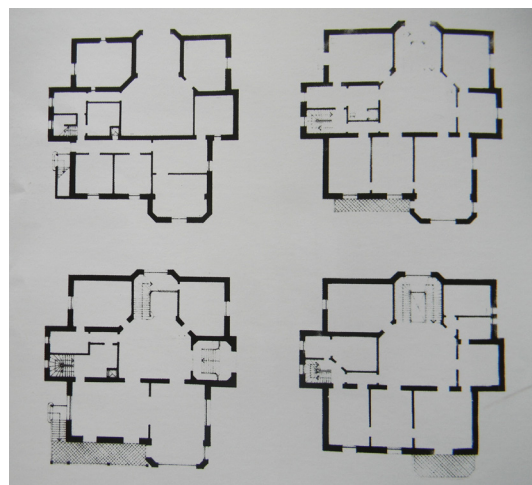
a) Museo Tradicional

Villa Ortiz Basualdo

1909

Arq. Luis Dubois

Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires



Vistas exteriores, interiores y plantas¹³

¹³ Di Iorio, Graciela María. "Una Villa convertida en museo en Argentina. Los museos y el Art Nouveau. Un patrimonio olvidado revive". *Revista Museum* 167. UNESCO: París, 1990.

La Villa fue encargada por Ana Elía de Ortiz Basualdo, una mujer culta y sensible a las ideas de vanguardia, al arquitecto francés Luis Dobois, fino exponente del Art Nouveau. Construida en 1909 con un concepto estilístico relacionado con los regionalismos franceses, su propuesta es acorde a un ambiente de vacaciones pero dotada de un tratamiento interior de gran modernidad, obra del decorador liejés Gustave Serrurier-Bovy, del cual se conserva una colección del valioso mobiliario cuyo desarrollo proyectual fue realizado exclusivamente para el sitio. Cabe recordar que este arquitecto y diseñador fue uno de los creadores del Art Nouveau de Bélgica, junto a Víctor Horta y Henry Van de Velde, corriente del Modernismo que se basó en el uso de la línea curva, la asimetría y los motivos orgánicos.

Se trata de una construcción esbelta, de tres plantas y subsuelo, cuya máxima expresión creativa está referida al área de circulación principal, el conjunto de escalera y vidrieras verticales que unifican los pisos y dan singular espacialidad y luminosidad, destacando el espacio protagónico del Art Nouveau. Algunos sectores -como el oratorio, el hall de planta baja y la escalera- presentan características neogóticas, y la Sala de Música, con reminiscencias francesas.

Una intervención en 1917, a cargo del constructor Jorge Bauducco, y otra mayor en 1918, obra del constructor italiano Alula Baldassarini, gran hacedor del repertorio pintoresco de Mar del Plata, bajo el proyecto del arquitecto G. Camús, transformaron el *manoir* francés en un chalet anglonormando, envolviendo la espigada conformación original de la casa con volúmenes que le dieron mayor estabilidad, y nivelando la pendiente del terreno para convertir el subsuelo en planta baja.

La villa, con implante exento y a 45° respecto de las veredas, hoy abarca un cuarto de manzana. En su distribución original, la planta baja alojaba las áreas de servicio: cocina, comedor de empleados, cuartos de labores domésticas,

Watelet, J. y Graciela María Di Iorio. *La Villa Ortiz Basualdo y Serrurier-Bovy*. Éditiones Du Perron: Lieja, 1994.

Di Iorio, Graciela María. "Patrimonio argentino. Casas históricas, Villas y Mansiones: Villa Ortiz Basualdo, una mansión perdida en América del Sur". En: *ARQ diario Clarín*. Tomo N°8. Buenos Aires, 2012.

etc.; el primer nivel contenía los ambientes públicos; el 2º y 3º piso albergaban las habitaciones y baños y en el último nivel, las habitaciones de servicio y depósitos. La escalera principal conecta los niveles utilizados por la familia e invitados, y la de servicio, conecta todos los niveles y entresijos y era utilizada por el personal doméstico.

Su acceso se caracteriza por porche semicubierto, con arcos rebajados, contrafuertes de piedra y techado independientemente. Las fachadas presentan diferentes materiales: muros de piedra en planta baja, con cadenas revocadas; franjas horizontales de ladrillo visto y revoque pintado en dos colores en el primer piso y falsos entramados con predominio de líneas verticales, en los niveles superiores. Las cubiertas, de pendientes pronunciadas, son de tejas galvanizadas pintadas -originalmente de zinc- colocadas en diagonal. Junto a voladizos sostenidos con ménsulas de madera, se integran en un complejo sistema de volúmenes con techos a cuatro aguas, rematados en pináculos.

El edificio fue declarado Monumento Histórico Arquitectónico Provincial por Ley 13494 y Bien de Interés Patrimonial Municipal por distintas Ordenanzas y se encuentra enclavado en una zona de alto valor patrimonial. El Museo de Bellas Artes, donde se realizan muestras permanentes y temporarias de pintura, grabado, escultura y fotografía, se emplazó en el edificio el 9 de Julio de 1980 y su denominación "Juan Carlos Castagnino" data de 1982. Con el objeto de salvaguardar este bien de gran valor patrimonial y arquitectónico, Teodolina de Alvear y Ortíz Basualdo lo donó al municipio para su uso con fines culturales. Entre 1980 y 1983 fue restaurado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Mar del Plata para alojar el museo, constituyendo un valioso ejemplo de refuncionalización patrimonial. El criterio de intervención fue respetar al máximo la espacialidad y la materialidad del edificio original.

b) Museo Moderno

Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XX para superar las propuestas de galería y rotonda, laberinto y esquema narrativo lineal, ya que, a excepción

de las obras de Le Corbusier o Mies van der Rohe, los esquemas schinkelianos aún tenían vigencia para resolver el programa del museo.

El caso del Museo Guggenheim de Nueva York (1959), el Centre Pompidou (1977) o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1995) pensado para rehabilitar la zona del barrio Raval, son hitos arquitectónicos que resignifican las formas de concebir el museo tradicional. Pero además, responden al cambio producido en la arquitectura museística que desde los '80 comienza a concebirse como "museo catedral" y símbolo de la ciudad, con potencialidades para el desarrollo económico a partir del turismo.

Casa Curutchet

1949

Arq. Le Corbusier

La Plata, Provincia de Buenos Aires



Acceso, vista interior y plantas¹⁴

Como ejemplo de esta tipología, se presenta una obra que en sus orígenes fue destinada a vivienda y consultorio, ubicada en la Ciudad de La Plata. Su arquitectura, característica del siglo XX, proviene de un sistema discursivo y un modo expresivo innovador en el que se destacan los postulados que rigieron a la arquitectura moderna: 1 - Elevación sobre pilotis: la superficie a nivel del

¹⁴ Jorge Néstor Bozzano. *Patrimonio argentino*. "Casas históricas, Villas y Mansiones: Casa Curutchet, la poética racional". En: *ARQ diario Clarín*. Tomo N°8. Buenos Aires. 2012.
Liernur, J., Pablo Pschepiurca. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965)*. Universidad Nacional de Quilmes. Editorial Prometeo, 2009.

suelo es ocupada por la continuidad del verde o por el movimiento del auto, protagonista del espacio público en la era industrial; 2 - Planta libre: la estructura se ubica sobre el perímetro del proyecto, de modo de no interferir con el diseño; 3 - Fachada libre: la estructura se retira de la línea del frente, para permitirle mayor libertad compositiva; 4 - Aventanamiento horizontal: la abertura se prolonga a lo largo de toda la extensión de la fachada, garantizando niveles óptimos de iluminación; 5 - Terraza jardín: el espacio natural ocupado por la implantación del edificio debe ser devuelto a la naturaleza, para lo cual se crea un jardín en su cubierta.

El proyecto de la vivienda-consultorio fue realizado por el médico Pedro Curutchet, requiriendo que ambas funciones, habitar y trabajar, funcionaran de manera independiente. Para ello, el proyectista optó por dos volúmenes separados, claramente definidos y articulados con una rampa, definiendo una verdadera *promenade architecturale*, con un juego de vistas que se abren hacia múltiples direcciones, conquistando la dimensión del tiempo y del espacio. La construcción, de estructura independiente y gran rigor compositivo, estuvo a cargo de Amancio Williams, por propia referencia del autor.

En esta obra, utilizada hoy como centro cultural, se establece una ruptura con la histórica “caja” que sólo contiene objetos, de manera estática y cerrada, con desarrollo horizontal, característica de la arquitectura museística producida hasta entonces. Por el contrario, el proyecto se despliega en las tres dimensiones, representadas por la idea de recorrido a través de una rampa. En este sentido, contrasta con el espacio consolidado de los edificios neoclásicos de principios de siglo XX.

Además de integrarse con el paisaje urbano, el diseño del museo materializa la experiencia del recorrido mediante un movimiento continuo, donde el hecho de observar y explorar el edificio es tan importante como la colección que alberga. A esta tipología “museo-obra de arte”, Montaner (2012) la denomina “museo-collage”.¹⁵

¹⁵ MONTANER, J. 2012. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona. Gili.

Conclusiones

Los espacios destinados a la actividad museística fueron mutando a lo largo del tiempo como resultado de los cambios en las conceptualizaciones imperantes: desde los lugares consagrados a la acumulación de objetos para un espectador pasivo hasta la interacción promovida en el presente, se fueron sucediendo formas arquitectónicas creadas expresamente a ese fin o refuncionalizadas. Con el tiempo, se dejó de lado la concepción expositiva escenográfica y sobreactuada del museo tradicional, transformando también el contenido de los mensajes y el guión museográfico (Ábalos, 2012).¹⁶

La necesidad de actualización técnica, espacial y programática de los espacios existentes es una oportunidad para poner en valor antiguas edificaciones, que se transforman para usos diferentes, pero respetando su identidad arquitectónica y recuperándolas como patrimonio de los ciudadanos.

¹⁶ ÁBALOS, I. 2012. "Los museos en el siglo XXI". *Arq. Espacios para la cultura*. Nº 81. Agosto de 2012. pp. 13-16. Santiago. Versión On-line <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962012000200002>. ISSN 0717-6996.