



## De perfecciones y percepciones. Dos museos recientes de la ciudad de México

*Perfections and perceptions.  
Recent museums in Mexico*

Alejandro Ochoa Vega\* e Carlos Caballero Lazzeri\*\*

\*Arquitecto, Maestro en arquitectura y Doctor en Historia del Arte. Profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, en las áreas de historia y crítica arquitectónica.

\*\*Arquitecto y Doctor en Arquitectura y Urbanismo. Profesor e investigador de la Universidad Veracruzana, Campus Córdoba, en el área de diseño arquitectónico.

### Resumen

No es frecuente que dos obras de arquitectura monumentales estén frente a frente y además ejemplifiquen mucho de lo que nos parece deseable o francamente condenable. Analizar los museos Soumaya, de Fernando Romero, y Museo Jumex, de David Chipperfield, interesa en cuanto ambos manifiestan formas diferenciadas de concebir y materializar la arquitectura. Así, mientras la primera, como arquitectura orgánica, evidencia un interés desmesurado por la forma, la segunda, como arquitectura clásica, demuestra que es posible equilibrar el exterior con el adecuado y refinado trabajo de los espacios interiores donde se cumple la función central de todo museo: exhibir arte. Confiamos en que esta primera aproximación de pie a seguir revisando y consensuando los factores y elementos que de verdad importan.

**Palavras-chave:** Arquitectura. Contemporáneo. Crítica. Percepción. Perfección. Museo.

### Abstract

It is not common that two monumental architectural works are facing each other, and exemplify much of what we think is desirable or downright reprehensible. Analyze the Soumaya, by Fernando Romero, and Jumex Museum, by David Chipperfield, museums interested because both manifest different ways of conceiving and realizing architecture. Therefore, while the first, as organic architecture, demonstrates an excessive interest in form, the second as classical architecture shows that it is possible to balance the outside with proper and refined work indoors where the central task of a museum appears: display art. We hope that this first approximation, standing to continue reviewing and agreeing the factors and elements that really matter.

**Keywords:** Architecture. Contemporary. Criticism. Perception. Perfection. Museum.

**N**o es frecuente que, dos obras, dignas representantes de algunas de las mejores y peores decisiones de diseño arquitectónico, queden tan cerca y hagan tan evidente esta situación contrastante. Las dos de buen nivel y ampliamente difundidas. Las dos, museos de arte, las dos, por supuesto, con aciertos y desaciertos y, las dos, con seguidores y detractores que enarbolan entendimientos del quehacer arquitectónico sumamente dispares. Valga, por tanto, nuestra suma a dicha polémica en la idea de aportar un punto de vista señalando lo que nos parece desafortunado o incorrecto y lo que en cambio alabamos y hasta aplaudimos. Crítica que, como sucede siempre en esta actividad, aporta opiniones no por fundamentadas menos relativas y discutibles, y que no pretende hacer señalamientos o juicios de valor *definitivos* apoyados en un auto-ungimiento de *sumos sacerdotes* portadores de verdades absolutas. Nada más lejos; de hecho, nada nos daría más gusto, que encontrar gente que piense igual que nosotros pero,

también, que disienta y nos haga ver nuestras, para ellos, *equivocaciones*.

El espacio urbano en el que ambas obras se encuentran es un sector del noroeste de la capital, “El Nuevo Polanco”, en proceso de transformación, de una zona industrial a otra de importantes mega desarrollos inmobiliarios, con vivienda de alto nivel, un teatro, un acuario y centros comerciales. Uno de ellos, Plaza Carso está contiguo a los edificios que abordaremos; el Museo Soumaya de Fernando Romero y el Museo Jumex de David Chipperfield. El primero alberga la colección de arte de Carlos Slim – dueño y promotor de dicha zona – y, el segundo, las obras de arte contemporáneo de Eugenio López, propietario de la empresa de jugos Jumex. Casi tres años separa la inauguración del primero (29 de marzo de 2011), con destino claramente publicitario o promocional (El Museo Soumaya forma parte de una promoción urbana a gran escala de usos mixtos JODIDIO 2012, p. 376), del segundo



Figura 1 - Contexto Urbano, Fotografía: AOV

(inaugurado el 19 de noviembre 2013), en cierta medida *supeditado* o con una escala y una presencia comparativamente *más modesta* o, si se prefiere, más discreta. (Figura 1)

Como cabría esperar, los dos proyectos derivan de la tipología actual de los museos y no son ajenos al, coloquialmente llamado, *Efecto Bilbao*, provocado por el Guggenheim que Gehry hizo en esa ciudad y que, con su arquitectura espectacular, revitalizó una antigua zona industrial unida a la ría. Éxito derivado, principalmente, de su atractiva forma escultórica a la que quedó supeditada una colección que, pese a su alto nivel, paso a ser *lo de menos* (“No parecía importar que el Guggenheim de Gehry fue un suceso gracias a la feliz manera en que convergieron el programa, el lugar y el cliente. Los directores de museos creyeron ver escrito en un muro: Construye una pieza significativa de arquitectura y, la gente vendrá.” BARRENECHE, 2005, p. 6). El flujo de visitantes llegaba al nuevo atractivo turístico entusiasmado por conocer el edificio, mucho más que lo que albergaba. Iniciaba – o, más bien, se consolidaba – una inversión de los valores tradicionales de este género edilicio en la que el *contenido* – los espacios de exhibición – cedió su protagonismo al *continente*, composición plástica del *envolvente* que debía ser trabajada con criterios de fuerte impacto mediático y llamativo show visual.

También de Gehry, el recién inaugurado Museo de la Fundación Louis Vuitton (20 de octubre de 2014)

continúa la tendencia *novedosa espectacular*, triunfo indiscutible de lo externo en lo que David Cohn visualiza como “lucha por el protagonismo entre el edificio y las obras que muestra y para las que ha sido concebido” (FERNÁNDEZ, 2009, p. 24), y que Fernández Galiano explica así: “Desde que el museo dejó de ser un simple contenedor de obras consideradas de valor, encargado de articular el discurso oficial de la memoria, para asumir nuevas funciones como objeto signifiante, capaz de seducir con independencia de lo expuesto, el diálogo tenso entre *continente* y *contenido* ha cristalizado en propuestas de muy diferente carácter, adoptando posturas extremas.” (FERNÁNDEZ, 2009, p. 5). (Figura 2)

Para Vicente Paton, la “eterna polémica sobre la prioridad del *continente* o del *contenido*”, parece decantarse a favor de los *contenedores* porque, asegura este autor, ha “pasado el edificio del museo a ser el principal atractivo” (PATON, 1995, p. 10). Opinión compartida, entre muchos otros, por Sergy Pámies cuando escribe: “aunque algunos parecen no haberse enterado, el interés de los museos de arte contemporáneo no radica en su contenido, sino en el *continente*.” (PATON, 1995, p. 12)

Aceptada la tendencia clara a privilegiar, en los nuevos museos, el *continente* sobre el *contenido*, conviene matizar aclarando que *ni son todos ni*, sobre todo, hay que asumir esto como deseable e irremediable. En realidad y por fortuna, sobran ejemplos en los que, independientemente o, más



Figura 2 - Fundación Louis-Vuitton, Paris- <http://www.glits.mx/blog/art/la-fundacion-louis-vuitton-inaugura-la-retrospectiva-de-olafur-eliasson>

bien, gracias a un manejo sabio de la forma – siempre en armonía con el espacio- es posible disfrutar en condiciones óptimas de lo que ahí se exhibe.

Debemos a Montaner una clasificación que incluye cuatro tipos básicos de museos (“ Las ideas modernas de museo se concretaron a finales de los años treinta y principios de los años cuarenta, en cuatro modelos: (1) museo de crecimiento ilimitado....(2) platónico museo de planta libre.... (3) como forma orgánica y singular.....(4, como) minúsculo museo portátil.” (MONTANER, 2003, p.

10) de la que deriva los que destacan. En su visión, existen “dos posiciones tipológicas... claramente contrapuestas y características: el museo de forma orgánica e irrepetible, monumental y específica, y el museo entendido como contenedor o caja polifuncional y neutra, perfeccionable y repetible”. (MONTANER, 2003. p. 11) Ambos, manejados de manera extrema, tienen riesgos serios porque, si bien es inaceptable que en aras de una forma *irrepetible* – monumento espectacular – se sacrifique la misión central de permitir al visitante visualizar correctamente el acervo, tampoco es válido que el edificio se limite a contener, cual *práctica y funcional* bodega, sin tener el carácter y la jerarquía que una sociedad espera de esas instituciones.

En palabras de Mc Carter y Pallasmaa (2012, p. 289), “los museos proveen las condiciones apropiadas para ver las obras de arte y el aura que dichas obras requieren”. Deben, es claro, expresar en el sentido amplio del término, su función. No esa función reduccionista limitada a zonificaciones o relaciones de uso sino aquella, amplia, que da fe de sus muy amplios cometidos. Hay, de suyo, nos dice al respecto Francisco de Gracia, “tres géneros de función: la utilitaria, la lúdica, en sentido amplio, y la representativa.... (y) a menudo la función utilitaria deja de ser la más importante” (DE GRACIA, 2003, p. 127). Un museo *representa* la cultura e ideales de una comunidad y, en sentido utilitario, funciona – o debiera funcionar – como recinto para contemplar y disfrutar las obras de arte. Representación expresiva y funcionalidad utilitaria no tienen porqué estar





Figura 3 - MAXXI, interior. Fotografía: AOV

1. Este museo si bien se ha ya convertido en orgullo e ícono de Roma, ha recibido algunas críticas por la forma continua de sus espacios. Así, para Philip JODIDIO, (2010. p. 12) “... el último museo de Zaha Hadid... MAXXI... en vez de ofrecer una o varias rutas para explorar el edificio -ella habla de

«deslizarse por el espacio»- ... esta arquitectura supone todo un desafío para los conservadores de los museos”. Y para Peter PLAGENS (2012, p.39) “El MAXXI es una obra de arte en sí misma...pero los museos se supone deben propiciar la apreciación con ventajas de otras obras de arte.”

contrapuestas. El reto es lograr un edificio con la presencia y dignidad que corresponde que *sirva de museo*. Es entonces – considera Arian Mostaedi - “cuando los proyectos se ponen al servicio de las obras de arte ... cuando la convivencia entre el recipiente y el contenido encuentra su máximo punto expresivo, logrando a menudo que estos recintos consigan convertirse también en un espacio artístico destacado”. (MOSTAEDI, s/f., p. 5)

Ponemos a manera de ejemplo, antes de centrarnos en los dos museos mexicanos que nos ocupan, dos casos destacados de ambas tendencias. Por un lado, el Museo de Arte del Siglo XXI –MAXXI – de Zaha Hadid<sup>1</sup>, en Roma, digno representante de la forma orgánica, única y escultórica y, por el otro, la caja neutra del Museo Louvre Lens diseñado por SaNAA. Cabe destacar del MAXXI que su geometría proyectiva no le impide relacionarse armónicamente con algunos edificios pre-existentes que incorpora al complejo. Sus *atípicos* espacios de exposición, sin bien criticados (JODIDIO, 2010, p.12; PLAGENS, 2012, p. 39), reflejan la flexibilidad y dinámica requerida para mostrar el arte contemporáneo. Y, de la filial en Lens del famoso Louvre parisino, su colección básicamente permanente, facilitó su extraordinaria museografía contenida en prismas puros que por sus proporciones, materiales y tratamiento paisajístico, adquieren sobradamente el aura que demanda este género arquitectónico. Los dos merecen considerarse obras maestras de la arquitectura actual, entre otras cosas, por su magistral manejo de la luz natural – al servicio de lo exhibido – y por su muy alto nivel de perfección estructural y constructiva. (Figuras 3 y 4)

Con este breve marco teórico de fondo – y los dos ejemplos relevantes – podemos intentar un análisis de los museos Soumaya y Jumex, que debe entenderse como una primera aproximación, que ojalá propicie o de pie a futuras y más amplias investigaciones. Hemos considerado estudiar en paralelo las condicionantes, decisiones y manejos



Figura 4 - Museo de Louvre en Lens. [http://www.el-nacional.com/escenas/Museo-Louvre-Lens-visitantes-semanas\\_0\\_107990984.html](http://www.el-nacional.com/escenas/Museo-Louvre-Lens-visitantes-semanas_0_107990984.html)

arquitectónicos para hacer de esta manera más evidentes los, a nuestro juicio, aciertos y desaciertos – o aspectos *débiles o deficientes* – de estos dos recintos culturales.

El museo Soumaya tiene una más que clara vocación protagonista. Ayuda a ello su gran tamaño pero, también, un manejo formal *original* con connotaciones futuristas que su creador describe como “bloque escultórico rotatorio” (JODIDIO, 2012, p. 376). Puede, efectivamente, percibirse como imponente *escultura urbana* y se inscribe sin duda a la tipología que Montaner presenta como *orgánica, irreplicable, monumental y espe-*

*cífica*. Gracias a ello logra su, aparentemente, principal cometido: llamar la atención, dar de que *hablar*, promover el flujo de visitantes a Plaza Carso. Arquitectura espectacular al servicio de un desarrollo comercial que, además, parece reflejar el aparente interés de su creador – Fernando Romero – por las formas *extraordinarias* de gran impacto visual (Evidente en muchos de los ejemplos mostrados en el catálogo de su obra. FR-EE, Fernando Romero Enterprise) que, sin remedio, quedan en ocasiones muy cerca de un formalismo vacío y sin sentido. Formalismo – en general - conectado con el “espectáculo ... (de) la arquitectura que es cada vez más un produc-



Figura 5 - Museo Soumaya. Arquitecturaescultura. Fotografía (AOV)

2.“El museo significó para Chipperfield un reto, dijo él en una conferencia que dictó en el Teatro Metropolitano, en el marco del Congreso de Arquitectura de marzo pasado (2013). Allí, Chipperfield confesó las dudas que en algún momento lo asaltaron duran-

te el desarrollo del proyecto.” (BALTAZAR, 2013,p. 72)

3.“El proyecto evoca lo mismo la vieja zona industrial en la que se emplaza que la casa-estudio de Diego Rivera en San Ángel”. (CABRAL, 2014, p. 47)

to del sensacionalismo... creando una obsesión con la originalidad y la novedad imprevista.” (MC CARTER, PALLASMA, 2012, p. 186) (Figura 5)

Por su parte el Museo Jumex, al asentarse en un predio de condiciones particularmente difíciles<sup>2</sup>, su tratamiento *formal*, sin renunciar a la arquitectura ortogonal contenida típica de su autor (ajena a lo orgánico), queda a medio camino entre la

forma *escultórica original* y la caja neutra. Dentro de esta ambivalencia, puede ser leído como cajas verticalmente apiladas rematadas por un techo de diente de sierra que, además de su incidencia en el espacio de la galería del último nivel, aporta una corona o copete que ayuda a su muy amenazada presencia en un conjunto que Edwing Heathcote describió como “zoológico arquitectónico” (HEATHCOTE, 2014, p. 107) en la que había que intentar lograr un sitio estando encerrado y rodeado por “la naturaleza ecléctica de los edificios vecinos.”(NYS, 2013, p. 346.) El mismo Chipperfield lo explica como un intento de “balance entre un edificio que sirve a las obras de arte y tiene su drama escultural por derecho propio.” (HEATHCOTE, 2014, p.107)

Cabe también señalar que este edificio, que puede describirse como “pabellón exento” ( NYS, 2013, p. 346), alude – quizás de manera consciente, intentando el toque de mexicanidad contemporánea – a la Casa Estudio de Diego Rivera de O’Gorman<sup>3</sup> – a su vez recreación del estudio corbusiano de Ozenfant- solo que, en la comparación, se percibe como depurada o estilizada *maqueta conceptual* de esas hechas con un solo material, equivalente en la obra materializada, al mármol travertino que cubre todas las superficies y elementos. (Figuras 6 y 7)

A escala urbana – con diferentes grados de responsabilidad - el protagonismo de estos dos museos y la mayoría de edificios ahí construidos, ha dado por resultado un *muestrario* de tendencias





Figura 6 - Museo Jumex. Fotografía (AOV)

arquitectónicas no ajeno a una situación cada vez más frecuente en el ámbito internacional, por supuesto deplorable, de “trivialización de la novedad por la novedad” (DE GRACIA, 2003, p. 174) en la que “la idea de singularidad o particularidad del objeto ha prevalecido sobre cualquier intención integradora” (DE GRACIA, 2003, p. 129). Baste, a manera de ejemplo, el caso del nuevo World Trade Center de Nueva York en donde la excelente plaza conmemorativa – con sus dos grandes fuentes ocupando el perfil de las antiguas torres – se ha visto invadida por edificios histriónicos concebidos por arquitectos del más alto nivel (SOM, Norman Foster, Richard Rogers, Santiago Calatrava, Fumihiko Maky y Snohetta). Si de ópera se tratara, todos cantan maravillosamente bien pero, cada uno la suya.

En el caso que nos ocupa, si bien - como recién explicamos – tanto el Museo Soumaya como el



Figura 7 - Museo Jumex, Fotografía:(AOV)

Jumex dan importancia al *continente*, no se aborda de la misma manera la atención al contenido, espacio interno en el que se desarrolla la acción. Así, el Soumaya, albergando originalmente, además de sus salas, “un auditorio para 350 espectadores, biblioteca, restaurante (Sanborns, actualmente desmantelado), tienda de regalos, vestíbulo polivalente y oficinas administrativas” (JODIDIO, 2012, p. 376), cuenta con “6.000 m<sup>2</sup> de espacio de exposición (que) se reparten entre seis niveles” (JODIDIO, 2012, p. 376). El flujo de visitantes se da, o bien “subiendo por el paseo marítimo continuo que se tuerce en espiral a través de seis niveles del museo” (ARCHDAILY) o, de manera más amigable, aceptando la invitación “a subir en el ascensor y descender cómodamente por la rampa visitando cada una de las salas” (WIKIPEDIA). Solo que, a diferencia del Guggenheim de Nueva York que inaugura este tipo de recorrido, en el Soumaya – no está claro si para dejar totalmente libre la galería superior o para evitar algún volumen indeseable sobre la cubierta de la forma escultórica- no se llega en el elevador al último nivel sino al antepenúltimo, desde donde se requiere primero ascender sobre la rampa y, solo entonces, regresando sobre sus pasos, iniciar el descenso sugerido. El manejo espacial, por otro lado, presenta contrastes muy fuertes que van desde un enorme lobby de acceso que muestra únicamente a un agobiado pensador de Rodin, hasta la sala superior en el que se amontonan las piezas de una, sin duda, muy valiosa colección, situación no muy distinta a la de las áreas de exhibición intermedias. (Figuras 8 a 12)





Figura 8 - Museo Soumaya, planta arquitectónica. <http://www.archdaily.mx/mx/02-314551/museo-soumaya-free-fernando-romero-enterprise>

El Museo Jumex, en cambio y en opinión de Alex Fdez Castillo, “al contrario de muchas de las tendencias actuales, da prioridad a los espacios de convivencia interior y sobre todo a las salas de exposición y busca exaltar las cualidades propias de las piezas de arte...sobre la posible espectacularidad plástica y formal que se marca en la tendencia de diseño de muchos de los museos ejecutados en las últimas décadas”. (FDEZ, 2013, p. 19)

En cuanto a su organización, el diseño de Chipperfield “está distribuido en cinco niveles: el sótano, la planta baja y tres pisos de exposición, que suman 2.264 metros de construcción por debajo del nivel de banqueta y 4,396 por encima”. (REDACCIÓN OBRAS). Se accede a él por medio de una plaza ligeramente elevada y, gracias a la conexión visual con el exterior por medio de ventanales y a una gran puerta pivoteada por el centro



Figura 9 - Museo Soumaya, rampa y vestíbulo, Fotografía:.(AOV)

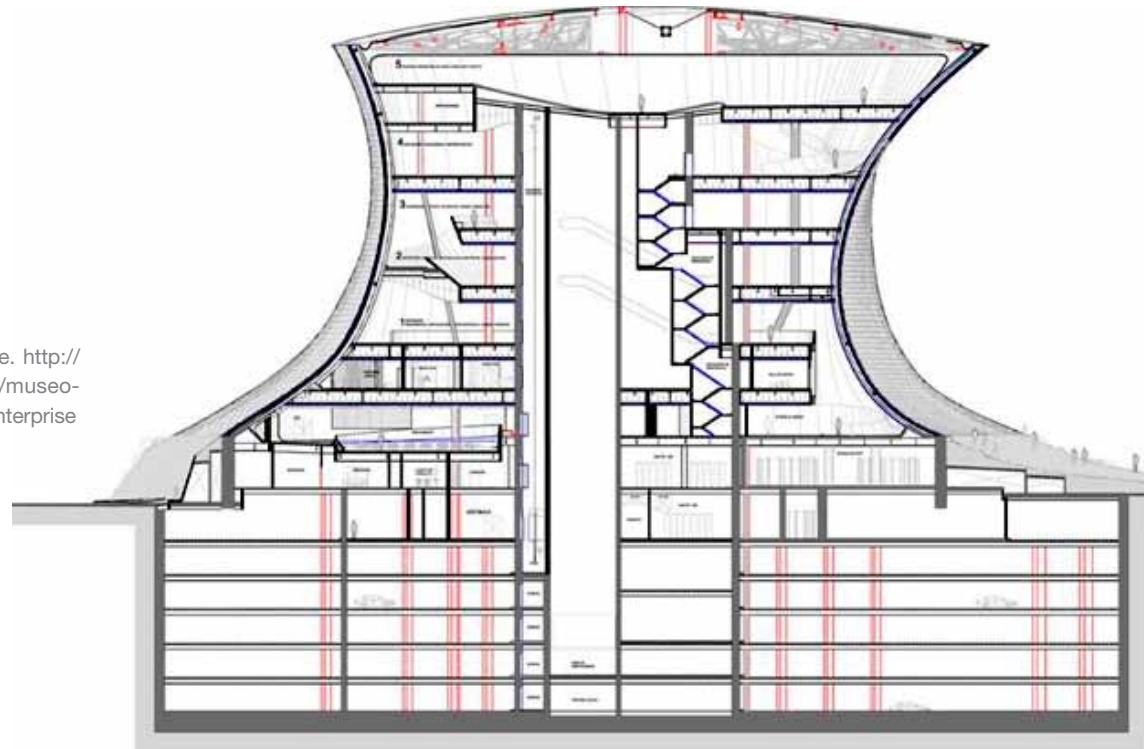


Figura 10 - Museo Soumaya, vestíbulo, Fotografía:.(AOV)



Figura 11 - Museo Soumaya, zona de tienda y restaurante, Fotografía:.(AOV)

Figura 12 - Museo Soumaya, corte. <http://www.archdaily.mx/mx/02-314551/museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise>



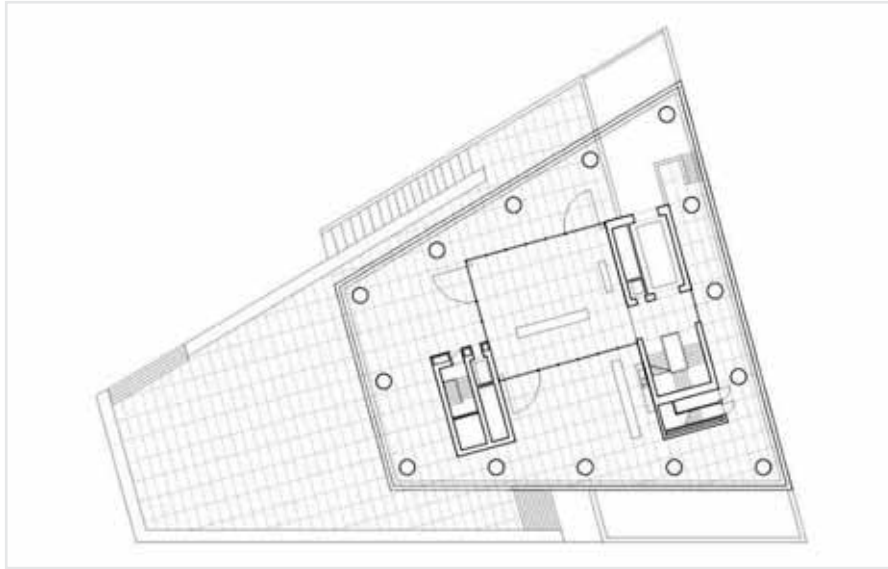


Figura 13 - Museo Jumex, planta baja. <http://www.archdaily.mx/mx/626552/museo-jumex-abre-sus-puertas>

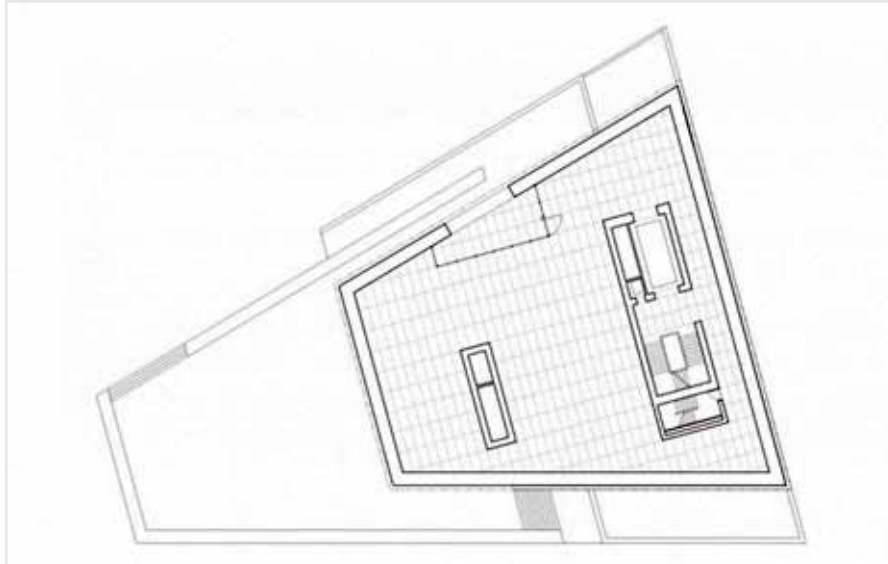


Figura 14 - planta sala de exposición. <http://www.archdaily.mx/mx/626552/museo-jumex-abre-sus-puertas>

que provoca un generoso hueco, el lobby se percibe como prolongación del espacio público y, desde ahí, es posible llegar a los espacios que cobijan y muestran la importante colección de arte contemporáneo<sup>4</sup>, por medio de un amplio ascensor desde donde – aquí sí, desde el último nivel- es posible ir descendiendo a las diferentes salas de exposición a través de una cómoda escalera de tres rampas por piso. Las galerías – escribe Germaine Gómez Haro – “ostentan unos muros altísimos que remiten a las catedrales góticas pero que, a la vez, han sido concebidas con tan perfecta proporción que no hacen sentir diminuto al visitante, a pesar de que prácticamente no hay muros divisorios, lo que propicia un recorrido dinámico y una apreciación integral”. (GÓMEZ) (Figuras 13 a 20)

Sin demérito o desprecio por el continente, estamos ante el triunfo rotundo del contenido logrado por espacios que, ante las obras, parecen no existir, “permitiendo que las acciones humanas se desarrollen en ese lugar, mientras la arquitectura retrocede como medio o entramado para la experiencia” (MC CARTHER, PALLASMAA, 2012, p. 112), que en el caso que nos ocupa – es nada menos- la del deleite y el asombro ante manifestaciones estéticas sobresalientes de la época actual.

El espacio, como bien se sabe, requiere de la luz para ser percibido al grado que, como señala enfático Fernando González Gortázar, “La luz es el espacio y la luz es la arquitectura” (GONZÁLEZ, 2014, p. 59.). Luz siempre deseable, más o menos fuerte o dominante según el género arquitectónico de que se trate. Luz que, en los museos, puede requerir ser filtrada para evitar el deterioro de algunos materiales y, en todos los casos, “ser capaz de producir todos los efectos luminosos adecuados al carácter del interior y a las obras expuestas... (para lo cual, dicho) interior debe actuar como fondo discreto en el que se exhiban las obras como foco natural de atención.” (EL RINCÓN DEL VAGO)

Sobre la iluminación del Museo Soumaya se nos explica que “está bañado de luz natural cenital en el nivel superior... (mientras que) otras áreas de exposición están protegidas de la luz exterior con toda intención” (JODIDIO, 2012,

5.- “El Museo Soumaya es un edificio escultural” p.30, “El Museo Soumaya fue concebido como un edificio escultural, lo cual lo hace único contemporáneo”. p. 57. “Como escultura arquitectónica, el museo tiene un carisma indudable...La Times Magazine”, p. 63. FR-EE, Fernando Romero Enterprise.

Figura 15 - Museo Jumex, acceso, Fotografía:.(AOV)



Figura 16 - Museo Jumex, vestíbulo y cafetería, Fotografía:.(AOV) (2)



p. 379). Aparece nuevamente – como en el manejo espacial – un fuerte contraste, en este caso, entre la galería superior – cuya luz directa, sumada a sus superficies blancas, está cerca del deslumbramiento – y el resto de espacios que, quizás, efectivamente, requerían de luz artificial, sin que se descarte – duda razonable e irremediable – que la verdadera razón haya sido conservar la continuidad de la piel exterior. (Figura 21) (“Está recubierto por 46.000 placas de aluminio hexagonales, sin más aberturas visibles que la puerta de entrada.” WIKIPEDIA). Tratamiento de submarino que si bien es acertado en el auditorio, hace poco gratas áreas como la tienda de regalos y que pudo quizás provocar el fracaso del restaurante, carente como la gran mayoría de zonas del privilegio de la luz natural y las vistas al exterior, complicado, además, por una ventilación deficiente que transmitía malos olores a las áreas aledañas. Todo, aparentemente, en beneficio de la forma escultórica, a la que en la descripción de esta obra en el libro-catálogo de FR-EE, se hace mención en tres ocasiones<sup>5</sup>.

Un ejemplo más de una tendencia actual en la que, al igual que la obsesión por la novedad, el culto consumista de la imagen sigue, en su versión de forma escultórica, ganando adeptos. Confusión inaceptable ante la cual Pallasmaa (2014, p. 124) advierte: “En las últimas décadas se ha tendido a considerar la arquitectura como escultura de gran escala. Al mismo tiempo, la escultura se ha desplazado hacia escalas y contextos arquitectónicos. Ambas son formas artísticas espaciales y





Figura 17. Museo Jumex, sala de exposición, Fotografía:.(AOV)



Figura 18. Museo Jumex, sala de exposición, Fotografía:.(AOV)

materiales que, sin duda, pueden inspirarse e iluminarse mutuamente, pero que tienen bases fundamentalmente distintas en la experiencia humana. La arquitectura implica siempre la habitación humana y esto proporciona al arte de la construcción una conexión ontológicamente diferente con la vida mental del hombre”.

Volviendo al análisis de uso de la luz, en el Museo Jumex, fue usada principalmente de manera natural. Conviene aquí recordar el origen inglés de su diseñador y la abismal diferencia de clima y calidad de luz entre su país y el nuestro. Marco de referencia que explica la celebración de este arquitecto

al “regalo extraordinario de la Ciudad de México a sus habitantes: su luz del día” (BALTAZAR, 2013, p. 72), misma que – según explica su arquitecto asociado, Oscar Rodríguez - “le permitió incorporar grandes paneles de vidrio...para aprovechar la iluminación natural en las tres galerías... así, las travesaños estructurales se ubican sobre un plafón que difumina la luz de manera tan uniforme que impide la formación de sombras. Además, sobre la techumbre hay una capa estructural de acero que sostiene los tragaluzes con filtros de luz, persianas ciegas y controles de luz ambiental” (BALTAZAR, 2013, p. 72 y 73) (Figura 22)



Figura 19. Museo Jumex, escalera, Fotografía:.(AOV) (2)

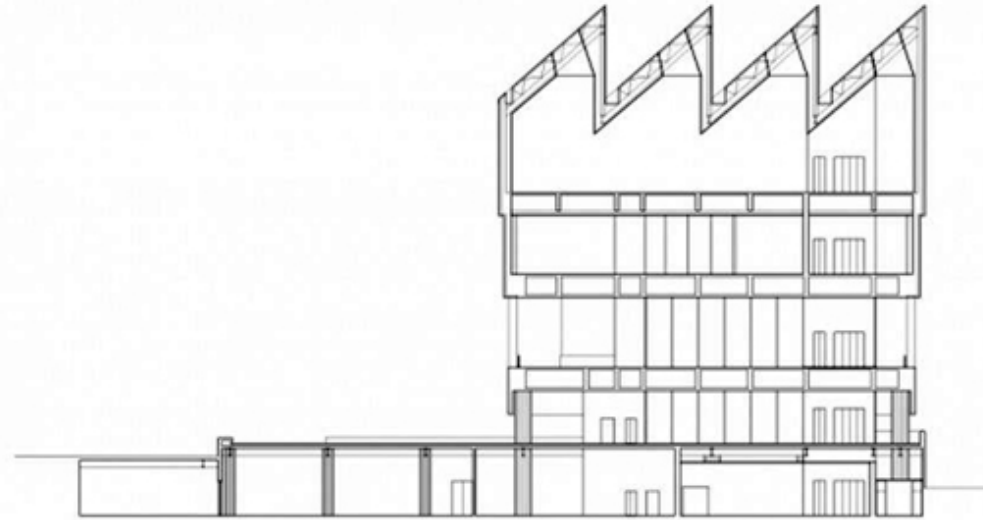


Figura 20. Museo Jumex, corte, <http://www.archdaily.mx/mx/626552/museo-jumex-abre-sus-puertas>



Figura 21. Museo Soumaya, galería superior, Fotografía:.(AOV)

Dicha techumbre – cuyo tratamiento de dientes de sierra analizamos ya en su condición de recurso formal y que, para Nicolás Cabral “son, sencillamente, un signo de distinción” (CABRAL, 2014, p. 47)- manifiestan, para este mismo autor, el dilema de, al orientar las ventanas al este, no recibir, como es lo usual, “la luz en la cara vertical” (CABRAL, 2014, p. 47), sino en el plano inclinado opuesto. Pero aunque seguramente, para los amantes de la verdad arquitectónica, este manejo es inaceptable, gracias a la buena orientación y a una serie de refinados recursos de control de iluminación,

el resultado es el de una iluminación natural en el mismo sentido del jardín tradicional japonés cuya naturalidad está cuidadosamente controlada. Espacio luminoso en su justa medida logrado por medio de una “capa difusora que distribuye la luz con suavidad” (NYS, 2013, p. 346) y que, además, “puede ser moderada para...requerimientos curatoriales específicos”. (NYS, 2013, p. 346)

Finalmente, esta aproximación a dos museos, no estaría completa si no abordamos, así sea someramente, la manera en que ambos edificios se



Figura 22. Museo Jumex, detalle cubierta superior, Fotografía: (Martín Sánchez)

6. “Fernando Romero contrató los servicios de Gehry Technologies (GT), fundada por el afamado arquitecto Frank Gehry, para coordinar la compleja ingeniería tridimensional del edificio”. GEOMETRICA. El Secreto del Museo Soumaya. (GEOMETRICA).  
7. Sin que, como bien prueba el recién nombrado MAXXI de ZahaHadid, sea imposi-

ble lograr, en construcciones orgánicas, muy altos estándares de calidad estructural y constructiva.

8. “Hemos de habitar un presente en constante evolución motivado por las posibilidades de cambio y limitado por el bagaje de la memoria y la experiencia.” David Chipperfield (GIL, 1997, p. 130)

estructuraron y construyeron. La estructura del Museo Soumaya está trabajada con una serie de columnas de sección circular que soportan las plantas de los entresijos y “7 anillos de vigas apoyados en 28 columnas exteriores” (FR-EE, 2013, p. 42). Verdadero alarde para cuyo logro se contó, nada menos, “con la colaboración de Ove Arup y Frank Gehry en el diseño final de la estructura”. (WIKIPEDIA) Para enfrentar y resolver el otro gran reto<sup>6</sup> - lograr una piel continua como envolvente del edificio - fue seleccionada la firma Geométrica, quien “produjo 16.000 paneles de acero galvanizado, en forma de rombo, para formar la cubierta estructural. Una membrana impermeable de dos capas se aplicó sobre estos rombos. Los conectores de la estructura proveyeron soporte y localización para los asientos metálicos en los que el centro de cada uno de los 16.000 hexágonos de aluminio se fijaría”. (GEOMETRICA) Lástima que, esos prodigios, se vieran opacados en los extremos superior e inferior de esta obra en la que, lo que se presenta como una “cubierta ligera” (FR-EE, 2013, p. 42), es en realidad una composición concéntrica de pesadas armaduras - cuyo claro de 70 ms. Libres, ameritaba quizás otro sistema estructural - mientras que, el basamento en que se desplanta el edificio, contrasta fuertemente con el innegable refinamiento de la piel de hexágonos, al conjugar registros y accesos de servicio poco estudiados con una gran escalera de acceso de pésima factura en la que incluso a simple vista (Ver foto en FR-EE, 2013, p. 39.), es posible apreciar sus di-

ferencias de peraltes con el consecuente riesgo para los que por ahí transitan. Estamos, valga la comparación con los atuendos, ante alguien vestido con un extraordinario y lujosísimo smoking que no le importó, para ir a su evento de gala, calzar huaraches.

No hay desde luego comparación entre la compleja geometría del Museo Soumaya y la volumetría ortogonal y austera del Museo Jumex. Pero, justo es decirlo, desde su concepción, se apostó por un edificio conceptualmente clásico que permitiera o propiciara - hasta donde ello es humanamente posible - la perfección<sup>7</sup>. El resultado fue una construcción que, resolviendo adecuadamente sus no menores ni pocos retos, “es una pieza de gran solvencia profesional” (CABRAL, 2014, p. 47), fiel reflejo de la “elegancia, armonía, sobriedad y sofisticación ... rasgos distintivos del diseño de Chipperfield. (GÓMEZ) “Tal vez equilibrio sea el término que mejor describe su quehacer arquitectónico. Equilibrio entre la obra y sus condicionantes, equilibrio entre presente y pasado<sup>8</sup> y, sobre todo, equilibrio entre oficio y pasión que Fernández Galiano supo expresar muy bien al afirmar que “Chipperfield tiene un corazón disciplinado” (NYS, 2013, p. 20).

Con el subtítulo de En busca de la perfección, Elia Baltazar señaló algunos de los francos refinamientos en ese camino, como, por nombrar solo un ejemplo, la forma en que se trabajó el recubrimiento de mármol el cual “para hacer coincidir los estratos de las vetas decidieron que cada



Figura 23. Museo Jumex, exterior con la cubierta de dientes de sierra, Fotografía:.(AOV)

9. Como Fischer en el sistema de anclaje de placas, Vitra en el mobiliario de oficinas, Zumtobel en la iluminación y Kone en el ascensor. Tomado de HEATHCOTE, 2014, p. 110.

10. "La idea de que el objetivo principal de la arquitectura no es comunicar, sino inventar nuevas formas – ahora a menudo con la ayuda de los ordenadores- ha vuelto a ganar adeptos. Para algunos arquitectos, cuanto más extraña sea la forma, mejor. La novedad ha suplantado a la inteligibilidad. Los dos rasgos fundamentales del lenguaje (su naturaleza compartida y tradicional) son la antítesis de una cultura arquitectónica que solo valora la novedad, la invención y la creatividad individual." (DAVIES, 2011, p. 36)

línea de placas...proviniera de la misma piedra para que coincidiera en color y forma" (BALTAZAR, 2013, p. 74) y cómo, la unión de las piezas de mármol, se resolvió con "un sistema de anclaje mecánico que utiliza taquetes capaces de soportar mil kilos cada uno" (BALTAZAR, 2013, p. 74) , garantizando, gracias también a una resina y malla de seguridad colocada en la superficie posterior, la firmeza en el anclaje de las placas y la forma impecable en que lucen de manera conjunta. Perfección del monolito marmóreo logrado por una sabia elección de materiales y el esfuerzo conjunto de muchos especialistas<sup>9</sup> y operarios de primer nivel al grado en que, Chipperfield, "manifestó su admiración por la calidad de los materiales locales y el alto grado de excelencia de la mano de obra mexicana". (FDEZ, MC DONAL, 2014, p. 67)

Recapitulando, más allá de que, aparentemente, el público se ha decantado por el Museo Jumex – nombrando al Museo Soumaya "banalidad supermillonaria" (OSORNO, 2014, p. C5), considerando que "a diferencia del desaseado Soumaya, el Museo Jumex es constructivamente ejemplar" (CABRAL, 2014, p. 47) o, refiriéndose a la obra de Chipperfield como "un museo que supera, con mucho, al de enfrente" (SIERRA), no es nuestra intención –independientemente de nuestra evidente predilección por el Museo Jumex - realizar juicios sumarios a favor de o en contra de. Hemos, más bien, aprovechado la cercanía de dos obras ampliamente reconocidas y difundidas para criticar

algunas de las tendencias de la arquitectura contemporánea con las que no comulgamos o consideramos nocivas o incorrectas.

Posición que surge de nuestra convicción y esperanza – suponemos fundada – de que la arquitectura de nuestro entorno, podría mejorar sí, además de la indiscutible creatividad de muchos arquitectos, estos y en general, todos los por la arquitectura afectados, prestaran más atención a los conceptos que a las imágenes, dedicando más tiempo a la reflexión y a la crítica. En palabras de Antonio Miranda: "el nuevo proyecto de biblioteca (o museo) solo empezará a ser valioso cuando surja de una rigurosa y extensa crítica de todo lo que hasta entonces se ha llamado biblioteca (o museo), incluidas las obras de los maestros" (MIRANDA, 2013, p. 29)

Aceptado el riesgo de que se nos tache de ingenuos, nuestras ideas pretenderían sensibilizar a los responsables de próximos proyectos – monumentales o domésticos – para que se centren menos – sin ignorarla o despreciarla – en la forma y, mucho más en, cómo la gente se la va a pasar ahí. Hace falta revertir la tendencia en la que las construcciones revelan más algunos egocentrismos incontentados – empeñados en el invento y la originalidad<sup>10</sup> - que la intención de colaborar a la vida en armonía de sus usuarios. Después de todo, nada debería darnos más alegría que coadyuvar, a pesar de todos los pesares, a la felicidad de los habitantes de nuestras arquitecturas.



## Referencias bibliográficas

ARCHDAILY. **Museo Soumaya** / FR-EE / Fernando Romero Enterprise. [www.archdaily.mx](http://www.archdaily.mx). Consultado el 10 de nov. 2014.

ARTE. "Por amor al arte". In: "**Travesías. Inspiración para viajeros.**" N° 138. México. Febrero 2014.

BALTAZAR, Elia. "Lecciones de Chipperfield en México". In: "**Obras**" México. Noviembre 2013.

BARRENECHE, A. Raúl. **New Museums**. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.

CABRAL, Nicolás. "La fábrica de mármol". In: "**La Tempestad**", N° 94. México. Enero-febrero 2014.

DE GRACIA, Francisco. **Pensar/Componer/Construir**. Una teoría (in)útil de la arquitectura. San Sebastián: Nerea, 2003.

DAVIES, Colin. **Reflexiones sobre la arquitectura**. Introducción a la teoría arquitectónica. Barcelona: Reverté, 2011.

EL RINCON DEL VAGO. **Luz natural y artificial en un museo**. [www.rincondelvago.com/luz-natural-y-artificial-en-un-museo.html](http://www.rincondelvago.com/luz-natural-y-artificial-en-un-museo.html). Consultado el 10 de noviembre 2014.

FDEZ, del Castillo Alex. "Una sede a la medida". In: "**Domus**" México, América Central y el Caribe.

N° 8. México. Agosto- Septiembre 2013.

FDEZ, Del Castillo Alex y MAC DONAL, Kathy. "Los nuevos museos en la ciudad de México". In: "**Domus.**" México, América Central y el Caribe. N° 11. México. Febrero-marzo 2014.

FERNÁNDEZ Galiano Luis (Director/Editor). "Museos del mundo. Twelve World Museums" In: "**AV Monografías**", N° 139, p. 5, 2009.

FR-EE, Fernando Romero Enterprise. **Servicios Smart Free a tu nivel**. S.A. de C.V. /Travesías Editores S.A. de C.V. México. 2013.

GEOMÉTRICA. **El Secreto del Museo Soumaya**. Geometrica.[www.geometrica.com/es/museo-soumaya-tiene-un-secreto](http://www.geometrica.com/es/museo-soumaya-tiene-un-secreto). Consultado el 30 de abril 2014.

GÓMEZ, Haro Germaine. **La Jornada Semanal. Bienvenido**, Museo Jumex.. [www.jornada.unam.mx/2013/12/01/sem-haro.html](http://www.jornada.unam.mx/2013/12/01/sem-haro.html). Consultado el 22 de septiembre 2014.

GIL, Mónica (Director/Editor). "David Chipperfield. Obra reciente". In: **2G** N° 1. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1997.

GONZÁLEZ, Gortázar Fernando. **Arquitectura. Pensamiento y creación**. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Arquitectura, 2014.

HEATHCOTE, Edwing. "Alone in the crown". In: "Architectural Record." 05-2014.

JODIDIO, Philip. **Architecture Now.** Museums.: Taschen, 2010.

\_\_\_\_\_. **Architecture Now 8.** Colonia: Taschen, 2012.

MC CARTER, Robert y PALLASMAA, Juhani. **Understanding Architecture.** Londres: Phaidon, 2012.

MIRANDA, Antonio. **Arquitectura y verdad.** Un curso de crítica. Madrid: Cátedra, 2013.

MOSTAEDI, Arian. **Arquitectura para el arte.** New Architectural Concepts. Barcelona: Instituto Monsa, s/f.

NYS, Rik (Editor). **David Chipperfield.** Londres: Thames & Hudson, 2013.

OSORNO, Guillermo. "Envidia urbana de la buena". In: "El Universal." *Metrópolis*. México. Martes 25 de marzo de 2014.

PALLASMAA, Juhani. **La imagen corpórea.** Imaginación e imaginario en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

PATON, Vicente et. al. **Monografía.** Museos. Diseño Interior. Madrid: Globus Comunicación, 1995.

PLAGENS, Peter. "Play well with others". In: "Architectural Record." 11-2012.

REDACCIÓN OBRAS. [www.obrasweb.mx/arquitectura](http://www.obrasweb.mx/arquitectura) Consultado el 10 de noviembre 2014.

SIERRA, Sonia. "El Museo Jumex seduce con su arquitectura". In: "El Universal". *Cultura*. México. Miércoles 18 de diciembre 2013. [www.eluniversal.com.mx/.../el-museo-jumex-seduce-con-su-arquitectura](http://www.eluniversal.com.mx/.../el-museo-jumex-seduce-con-su-arquitectura). Consultado el 12 de noviembre 2014.

WIKIPEDIA. **Museo Soumaya** (Plaza Carso). [es.wikipedia.org/wiki/Museo\\_Soumaya\\_\(Plaza\\_Carso\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Soumaya_(Plaza_Carso)). Consultado el 30 de abril 2014.

