

Proyectar un museo

Miguel Ángel Baldellou

La reciente producción de museos nos sugiere, por su abundancia y diversidad, algunas consideraciones con una perspectiva distanciada de una toma de posición previa o condicionada por la justificación de la propia obra.

Porque al mismo tiempo que los proyectos y realizaciones más llamativos, se van elaborando opiniones que, en líneas generales, tienden a justificarlas. Es muy probable que ambas actuaciones, la práctica y la "teórica", apunten a un mismo objetivo, no claramente precisado, pero acorde de forma evidente con la "ideología" dominante, dado que la consolidan y en ella se nutren.

La misma confusión que puede observarse en el conjunto de las actuaciones arquitectónicas parece invadir a sus interpretaciones literarias. El propósito clarificador escasea; no más que en otros campos de la actividad arquitectónica, pero sí quizás de modo más significativo.

No es casual ni la cantidad de la producción museística ni su "calidad" arquitectónica. Es producto inmediato de una "política cultural" de masas, encaminada desde el poder a mantener el ensimismamiento, apoyada en el pretendido valor del arte como terapia de masas. En este sentido los museos contemporáneos, muchos de ellos al menos, parecen contribuir desde su propia presencia a los fines fijados institucionalmente.

No es precisamente nuevo el papel de mediador que asume el arquitecto ante los agentes sociales, especialmente en cierto tipo de encargos. Sí lo es en cambio que algunos de los profesionales presumiblemente más lúcidos contribuyan a la confusión con la ligereza que lo hacen. Ni parece disculpa suficiente, al menos frente a la Historia, el aplauso fácil que asegura lo superfluo.

Si algún efecto general producen en el espectador consciente los nuevos museos, ése es la perplejidad. Como muchos otros tipos de edificios, los museos han perdido su imagen y entretanto no hay acuerdo social sobre cómo pueden hacerse significativos. Este papel resulta sin embargo irrenunciable desde el mismo inicio de la operación, esencialmente "representativa" de la proyección de un museo. Y pesa como losa subconsciente sobre el proyectista y su cliente. La "necesidad" de hacer monumental un encargo, al margen de su verdadera monumentalidad interna, impide toda naturalidad en la producción del objeto y, consecuentemente, en su uso. Así se añade, como superestructura, lo que el proyecto no tiene en su estructura interna; la incoherencia se traduce en la dificultad de su lectura en términos de cultura compartida.

Por muy seriamente que se aborde el problema por parte de algunos arquitectos, el proceso viene inevitablemente afectado por una distorsión característica, según la cual se crea artificialmente una necesidad cultural, externa tanto a los usuarios potenciales como a sus promotores. No hay más que observar los comportamientos cotidianos y las posibles tendencias culturales de unos y otros.

El que las soluciones adoptadas sean técnicamente posibles, económicamente viables o políticamente rentables; el que

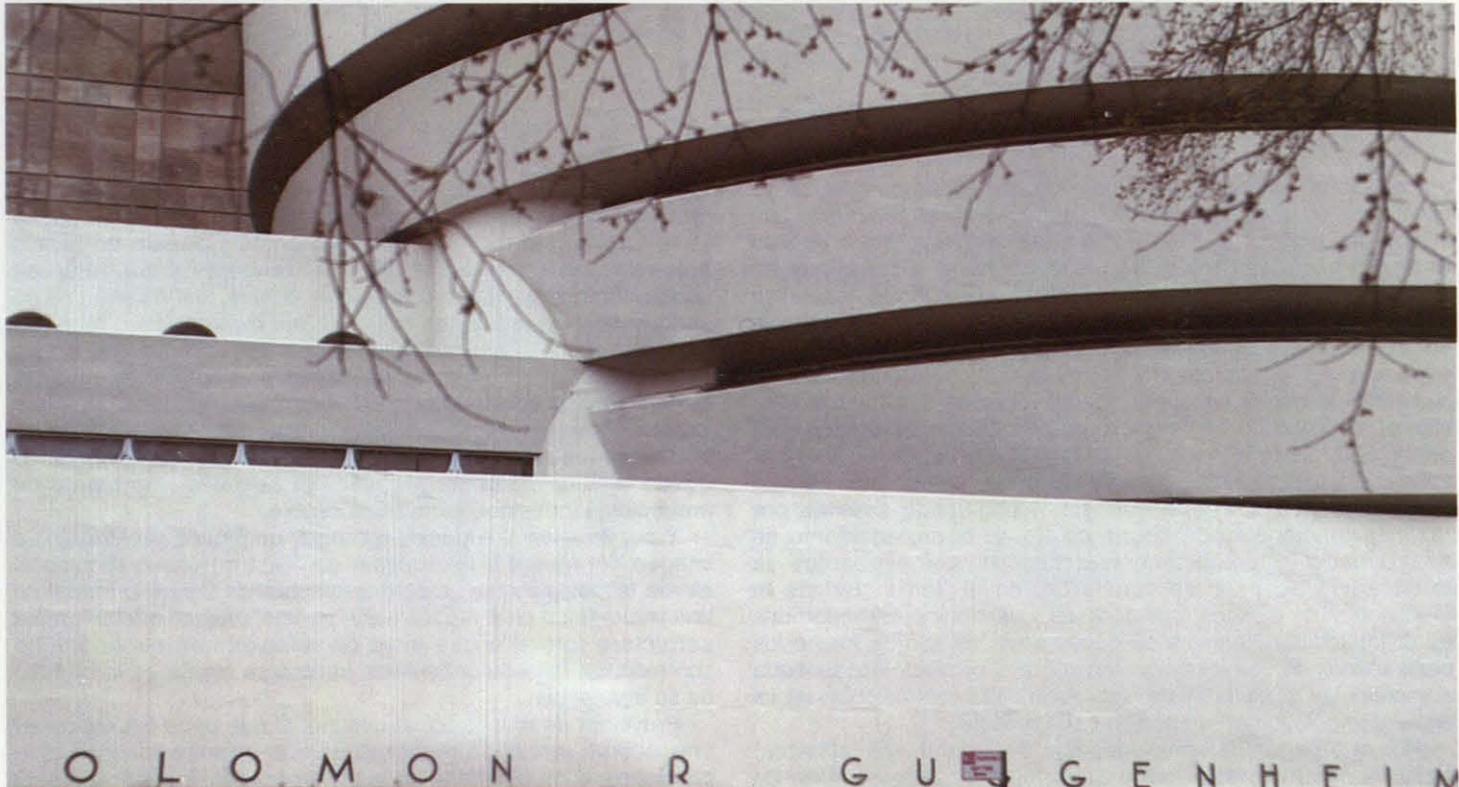
"conceptualmente" pueda parecer que un encargo es en sí mismo una obra importante de arquitectura o que proyectar un museo signifique automáticamente que el resultado de esa operación sea un monumento y su autor un artista notable, justifica muy pocos resultados y casi ninguna de las actitudes.

Sin embargo, en la situación actual se dan algunas circunstancias que favorecen la confusión. Entre ellas, la dejación que del carácter de líder hace el mecenas. Éste, el promotor, ya no arriesga su capital personal ni funda en el producto su futuro prestigio. Generalmente, tan sólo canaliza fondos públicos, o blanquea la rapiña, con un fin presumiblemente social, al que no se vincula personalmente. Y, naturalmente, el carácter simbólico queda en principio en manos del arquitecto, quien actuando a su libre albedrío expresa sus personales inquietudes a través del encargo. Un museo, en este caso, dedicado a sí mismo y a sus propios fantasmas. No es extraño entonces que el proyecto se convierta con tanta frecuencia en un "remake", en un guiño, no necesariamente afortunado, sólo inteligible por algunos pocos.

Así se pueden entender los esfuerzos por resolver la cuestión de forma individual. Así pueden entenderse los reiterados encargos a quienes más claramente demuestran su "voluntad formal", independientemente de su pertinencia. En esta línea, proyectar un museo, aunque sea de encargo, se plantea como un concurso, en el que predominan los "tics" más inquietantes. Se espera por otra parte un Stirling (pongamos por caso) con que ayudar al "prestigio" de la población afortunada. Entra así el nombre del autor del proyecto en un circuito comercial de consumo, en un coleccionismo en el que algunos colaboran ingenuamente. Otros, no tanto.

Sin embargo, la desconfianza en la propia capacidad formalizadora se acusa en el modo neurótico con que se busca un pretexto, a veces trivial, en que apoyarse para generar un motivo trascendente, un monumento a partir de una preexistencia que lo justifique, una disculpa.

Claro que no todos lo hicieron. No lo hizo Mies. No lo hizo Corbu. Ni Schinkel, ni Klenze, ni Villanueva ni otros muchos. ¿Quiénes les siguen? La justificación adopta diversos aspectos; tantos, que resulta difícil descubrir la estructura latente del tipo. Puede pensarse en su inexistencia. La única permanencia es la de la poética personal del autor; y en el recurso salvador de la propia caricatura encuentra finalmente justificación la solución adoptada. En último término es la propia calidad del autor (Kahn, Stirling, Scarpa, Sota) la que confiere dignidad a un tema que ha perdido su propia identidad. Puede considerarse por otra parte que éste es un problema general de la arquitectura reciente. Las palabras de Heine dirigidas a un amigo frente a la Catedral de Amiens en 1837 - "...Los hombres de otras épocas tenían convicciones; nosotros, los modernos, tenemos tan sólo opiniones, y para construir catedrales se necesita tener algo más que opiniones" - pueden hacerse extensivas a nuestros días y a nuestro problema. Afectan a la arquitectura de forma general y más especialmente a la "síntesis de arte y arquitectura" que



F. Lloyd Wright. Museo Guggenheim, Nueva York.

M. A. BALDELLOU

pretende ser un museo. La falta de convicción en lo que él mismo quiera ser, parafraseando a Kahn, afecta irremediablemente a su Forma definitiva.

Sin embargo, es posible realizar un esfuerzo en el sentido de fijación de los caracteres tipológicos de un museo, de sus posibles permanencias, aceptando no obstante que en cualquier caso están sometidas a una relación dialéctica cambiante en el tiempo, función de variables externas fijadas por el carácter de los propios objetos que custodia, por la función social que se le otorga en la política cultural dominante, por el lugar en que se implanta y por el papel histórico que desempeña. Esto, naturalmente, con independencia de que se trate de una obra de nueva planta o de la adaptación de una preexistente.

En el fondo de la cuestión subyace una contradicción latente entre el tema y el sistema al que se vincula. Resulta particularmente difícil compatibilizar en las visitas de los usuarios actuales la posible función de lo expuesto con el uso que de ello se hace. La propia asistencia de un público que se muestra a sí mismo con el desparpajo de la ignorancia se ve favorecida por una actitud equivalente asumida por el propio edificio. El conflicto de finalidades incompatibles entre sí aparece de inmediato. La contemplación sosegada no supone inevitablemente la sacralización de lo expuesto. Las medidas de seguridad, tampoco. La correcta iluminación, la clara organización de las colecciones, el recorrido eficaz, la particularización de las obras, ni siquiera la función didáctica, ninguna de estas consideraciones obligan necesariamente a las "soluciones" forzadas, a la postre arbitrarias e incoherentes, de tantos edificios de museos. Parecía ocioso a primera vista insistir en la necesidad de plantearse con seriedad las cuestiones a resolver en primer lugar, para después intentar sus soluciones. En un sistema sobredeterminado de variables, la respuesta arquitectónica se presenta como una cuestión aleatoria. De ahí la importancia de la previa solución particular. Bien entendido que ésta debe adquirir un carácter instrumental, nunca terminal, por atractivo que esto pueda resultar frente a la complejidad del problema general.

Sin embargo, resulta cuando menos sorprendente la insistencia con que últimamente se sustituye la solución general (tipológica) por la particular (modélica). El olvido de las estructuras latentes en las propuestas pretéritas, camino por el que podría avanzarse en la búsqueda de la mejora, supone de hecho, al querer inventar todo en cada ocasión, abandonar la indagación tipológica e histórica en pro de una supuesta investigación de lo accesorio. La importancia que adquiere lo adjetivo convierte en superfluos muchos intentos particulares, interesantes en sí mismos.

Antes de juzgar la validez de un edificio, especialmente concebido como respuesta a unos fines establecidos de modo preciso, conviene reparar hasta qué punto responde a lo que se plantea. O mejor aún, qué cuestiones plantea. Ni la importancia del contenido ni la publicidad con que se nos ofrecen las soluciones adoptadas ni la trayectoria anterior de sus autores deben sustituir, como prejuicios, nuestra valoración o nuestra simple experiencia. Reflexionemos frente a tantos museos y preguntémonos qué plantean respecto a cuestiones primordiales desde el punto de vista arquitectónico:

Cómo se ha tenido en cuenta el papel de los límites, hasta qué punto los planos verticales son activos o neutros respecto a su función expositiva y de qué forma una u otra respuesta resultan perceptivamente eficaces. Si su actividad se organiza arquitectónicamente de forma inteligible en sus dos caras: interior y exterior; si estas dos distintas cualidades se reflejan en su diferente articulación parietal y si se establecen conflictos entre la pared soporte y las obras expuestas y de qué tipo. Cómo han intervenido en la definición del espacio los límites horizontales, suelos y techos (generalmente olvidados en su papel conformador, en los museos protagonizan con frecuencia la puesta en escena; especialmente los techos, como soporte de la iluminación en muchos casos y siempre como sujeto principal de la percepción, superficie de relaciones).

Si bien los límites asumen una función muy característica en los edificios de museos, ello no suplanta su básico papel de conformador espacial. La forma del volumen interior establecida

por relaciones primarias de dimensión, por su proporción, se ve cualificada en el edificio destinado a museo por la relevancia que adquieren las secuencias espaciales que favorecen su uso eficaz. La sucesión de los usos de paso y repaso y su percepción como tales, ligadas a la forma de disfrute específico de sus contenidos, constituye el fundamento de la experiencia del museo como percepción superpuesta a la constituida por lo expuesto. El entendimiento del museo como arquitectura se convierte de hecho en el principal objetivo de su proyecto. Por ello, el recorrido de ese espacio es con frecuencia la idea-guía del diseño, hasta el punto de convertirse a veces en fin en sí mismo. Los casos de Wright y Le Corbusier son en este sentido paradigmáticos. En consecuencia, y justificado además por razones funcionales de tipo circulatorio, el protagonismo se desvía hacia lo temáticamente accesorio. Los elementos de articulación espacial se convierten en el "leit-motiv" de la arquitectura de museos. Los accesos y vestíbulos, los recorridos de distribución y las salas de pasos perdidos son de hecho los destinatarios de una investigación sobre el proyecto encaminada a encubrir las dificultades de resolución de la contradicción inicial que supone "inventar" un tipo en cada modelo.

Por otra parte, las soluciones-tipo de los museos "clásicos" basan su estructura formal en dos factores básicos. Uno de ellos, función de la propia organización del material expuesto, que tiende a dos modos diferenciados respecto al papel que desempeña el espectador potencial en la forma de disfrute de la propia colección de objetos mostrados. O bien forma parte activa del espectáculo del museo o se vuelve sujeto pasivo frente a los posibles mensajes emitidos desde lo expuesto. En cualquiera de los casos, o de sus intermedios posibles, la respuesta del espectador viene condicionada, mucho más de lo que puede parecer, por la propia forma del espacio arquitectónico que ocupa la muestra. El otro factor determinante, en continua relación de dependencia con el anterior, es la secuencia temporal del uso de ese espacio.

Porque en el fondo de la cuestión, interfiriéndose con la contemplación, está constantemente el desplazamiento del espectador, lo que ha dado lugar al predominio en las plantas de formas lineales en sus distintas variedades. El modo de situarse en relación con las obras expuestas - todas en un plano continuo marcando tan sólo un "lateral" de la senda y dejando el otro libre, o bien señalando los dos límites laterales del recorrido - han sedimentado otras dos respuestas tipológicas claramente establecidas: la galería y su derivado, el claustro, y el salón. Basada en estos dos polos, en cualquier caso con un eje dominante, la distinta forma de organizar estos elementos en conjuntos complejos ha contado con articulaciones que, en definitiva, derivan de la exedra y pertenecen formalmente a su familia o proceden de elementos de conexión - como escaleras, vestíbulos y porches - o, con menos frecuencia, de articuladores "por ausencia": dobles alturas y vacíos centrales o laterales.

Volvemos a encontrar en estas articulaciones los pretextos para la expresión arquitectónica "más libre" y, en consecuencia, más convincente para sus autores.

A ello contribuyen, especialmente en los museos más recientes, el papel difusor que desempeñan estos edificios en la vida cultural. El aumento de las necesidades anejas a las meramente expositivas, tales como actos culturales diversos (conferencias, conciertos, representaciones, coloquios o seminarios) o de investigación de los propios fondos o afines (bibliotecas, reproducción de documentos o salas audiovisuales) o de publicaciones, (catálogos, etcétera) ha ido paulatinamente

añadiendo a los iniciales esquemas tipológicos una diversidad formal enmascaradora de su origen. Quizás pueda interpretarse también en esta clave el excesivo énfasis puesto en tantos proyectos recientes en la "técnica" tendente a controlar las condiciones ambientales o a facilitar el "uso" del museo. Ya no se trata sólo de la luz natural; todas las exploraciones formales respecto a los lucernarios prácticamente agotadas, no es cuestión ya de mejorar los hallazgos anteriormente, sino de evidenciar que es posible superar una mayor dificultad en cada intento. A mayor "actualidad" tecnológica, mayor probabilidad de obsolescencia inmediata. Así, un museo de arte contemporáneo puede resultar además, una década después, un objeto de arqueología industrial, también museable.

Y por fin, y en el supuesto de seguir un proceso centrífugo, la imagen del museo suele quedar confiada en último término al alarde tecnológico o a un acto testimonial de voluntad formal de tipo volumétrico o de organización parietal que indique su propia estructura formal o que sirva de relación con su inmediato contexto. La falta de coherencia interna se refleja en lo gratuito de su apariencia.

Proyectar un museo es un desafío, al que debe corresponder una actitud moral de mayor rigor que permita reconocer la conciencia común del arte en la coherencia de la arquitectura. O se trata exactamente de lo contrario: evitar toda posibilidad sistemática exaltando el fragmento al nivel general en que es ininteligible.

Formalizar el "nonsense".

Mies van der Rohe. Museo de Berlín.

