

Encrucijadas: el objeto, la forma y el arquitecto

Posiciones de los museos en Austria

August Sarnitz

En su novela *Viejos maestros*, Thomas Bernhard reflexiona sobre la contemplación del arte, la música, la filosofía, la literatura y la vida. En el centro de la novela está Reger, un filósofo de la música, de ochenta y dos años de edad, que desde hace treinta y seis años visita a razón de dos veces por semana, y siempre por la mañana, el Museo de Historia del Arte. A continuación, Rege lleva a cabo sus reflexiones en el café del hotel Ambassador. En sus consideraciones, dos instituciones vienesas se ven combinadas dialécticamente para formar una unidad. El museo, por un lado, y el café, por otro, se transfiguran en símbolos de dos aspectos de la vida: el mundo aurático y el mundo real de los seres humanos, el mundo del espíritu y el mundo del pensamiento. El Museo de Historia del Arte se considera como un lugar para el "espíritu", como lugar para ideales artísticos, que existe más allá del mundo, en una aparentemente sinfonía atemporal del espacio, y donde el diálogo y las cuestiones concernientes al ser y a la vida culminan en el acto ritual de la visita al museo. Es el museo como guardián de los secretos humanos, como lugar de la perfección humana en materia del arte.

En contraste con la anterior, el café es para Reger el lugar de los pensamientos —racionales, terrenales y mundanos—, donde la vida se manifiesta a través de la reflexión.

El museo y sus conceptos representan, por lo tanto, una exhortación al diálogo, pero no suponen una respuesta. El museo es un camino, una discusión, un ágora o acción; un aureolado médium para el intercambio de pensamientos. En este sentido son subjetivos todos los museos desde el momento en que se transfiguran en un aura que puede ser contemplada como información objetiva; el museo como un mega-chip de auténtica artificialidad. El camino que nos conduce a través de esta artificialidad le hace a uno ser inquisitivo y, además, despierta el espíritu. Y así llegamos al aspecto que todo museo ha utilizado para legitimar parte de su existencia desde la época de la Ilustración; esto es: la comunicación de contenidos y pensamientos.

El hecho de que el museo de las clases educadas del siglo XX se haya transformado hoy en una encrucijada de la información ha sido ya demostrado por el centro Pompidou de París, por el MOMA de Nueva York y por el Museo del Aire y del Espacio de Washington DC. De todas formas, la transformación del museo no sólo lo es de sus contenidos, sino también de sus maneras de embalar. Exponer en el campo museístico ya no está limitado al simple hecho de colgar cuadros o instalar objetos, sino que implica también una continua sucesión de nuevos tipos de envoltorio.

Las exposiciones son —en una de sus posibles interpretaciones— modelos para futuras convenciones. Una exposición expone al "representar" una posición o diferentes posiciones y haciéndolas públicamente accesibles. "Ser expuestos" no solamente supone poseer el carácter de algo que ha sido negociado por los medios de difusión, sino también portar la aureola de la ubicuidad desprotegida. Los objetos expuestos no pueden evitar ser recolectados por el público, pero al mismo tiempo ejercen presión sobre las opiniones tradicionales por medio de la discusión pública. Debido a ello, la exposición sirve de mediador entre presente

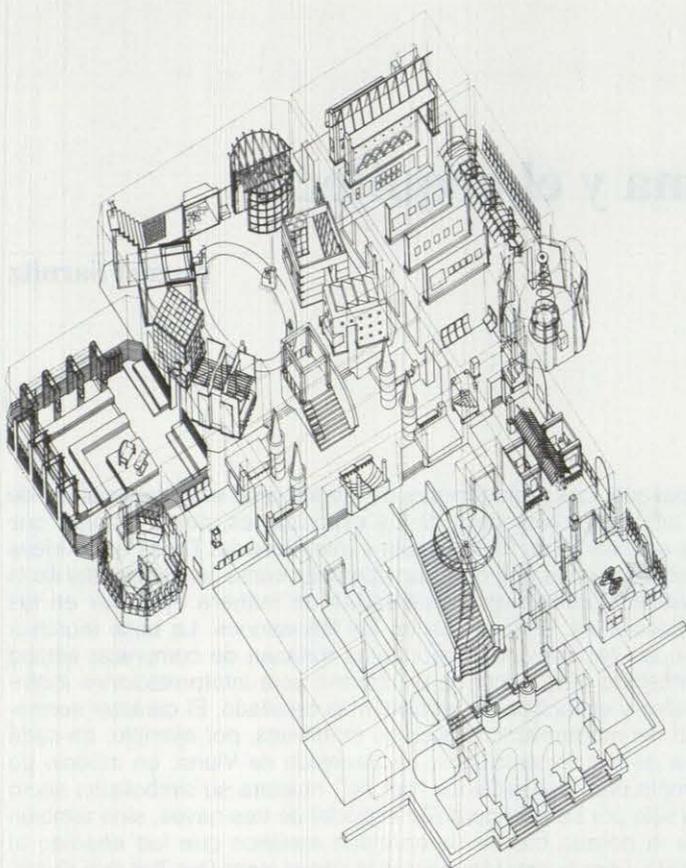
y pasado. Los protagonistas de modernismo eran conscientes de la influencia mediadora de las exposiciones, de tal manera que las emplearon de forma astuta e intencionada. Todas estas ideas y concepciones que eran consideradas como constituyentes de la realidad futura eran presentadas de manera ejemplar en las exposiciones, al igual que en los laboratorios. La base teórica que las exposiciones importantes trataban de comunicar estaba concebida para servir de plataforma para interpretaciones individuales y específicas a un nivel más detallado. El carácter normativo del modernismo clásico se manifiesta, por ejemplo, en cada una de sus exposiciones. La Secesión de Viena, un modelo de templo para exposiciones "per se", muestra su simbolismo sacro no sólo por su configuración espacial de tres naves, sino también por la dorada cúpula de enrejado metálico que fue añadido al tejado y por la entrada, decorada con el lema *Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit* (Al tiempo, su arte. Al arte, su libertad). Pocos locales de exposición son tan directos, y tan rotundos en sus exigencias con el artístico "hic et nunc" (aquí y ahora); el llamamiento a la desobediencia artística está en cierto modo esculpido aquí.

Lo que se generó en Viena durante aquellos años de la construcción de la Secesión es un perfecto ejemplo de lo que supone una posición de un museo: la disconformidad con el "status quo" condujo a los secesionistas a la consecución de una sala de exposiciones propia, cuyo efecto causado por la arquitectura del lugar fuese comparable al efecto causado por las exposiciones que tuvieran lugar allí. Visto de esta manera, la Secesión de Viena —cuando menos en su etapa inicial— puede ser considerada como un conseguido ejemplo de toma de postura.

Posiciones y contenidos

Posiciones diferentes no sólo reflejan contenidos diferentes, sino que también requieren particulares y específicas presentaciones. El "embalaje" es aquí importante en dos sentidos: como diseño del propio edificio, por un lado, y como diseño de la exposición en sí.

Durante los últimos diez años, una nueva tendencia se ha venido señalando en Austria con respecto a los museos y las exposiciones. Con motivo de un grupo de exposiciones multitudinariamente visitadas, que fueron presentadas tanto en Austria como en el extranjero, se desarrolló una nueva actitud hacia el museo y, por lo tanto, hacia su visitante. El gran éxito de público de algunas exposiciones muy extensas, tales como *Die Türken vor Wien* (Los turcos ante las puertas de Viena) (1983), *Traum und Wirklichkeit* (Sueño y realidad) (1985), *Zauber der Medusa* (La magia de la medusa) (1987), *Bürgersinn und Aufbegehren* (El espíritu público y la revuelta) (1988), *Wunderblock* (1989) —por nombrar sólo algunas— confirmó la conveniencia para Austria de una práctica que ya estaba suficientemente probada en el extranjero: la gran exposición como marco ideal para temas especiales. Como resultado de esto, la demanda de nuevos espacios más flexibles para la acomodación de exposiciones temporales aumentó constantemente. De una forma clara, los museos distin-



Boris Podrecca. Exposición Biedermeier. Viena 1988.

guen entre exposiciones temporales y exposiciones permanentes, al mismo tiempo que dicha diferenciación se refleja claramente en el área de las exigencias. Todos los museos nuevos tienen posibilidades para albergar exposiciones temporales, y la tipología de la "Kunsthalle" (sin exposición permanente) se hace cada vez más relevante. La "capacidad de juego" de los museos se discute en los mismos términos que la polivalencia de los edificios de las óperas y los teatros. En este sentido, los museos han alcanzado —por lo menos parcialmente— la cúspide en el desafío del visitante: la exposición como evento.

Las construcciones públicas de la Ringstrasse (calle concéntrica), que incluían a los museos vieneses, seguían el modelo de las grandes ciudades europeas, como París. En el programa de ampliación de Viena de 1857, el lugar planeado para albergar las colecciones imperiales era uno de los más amplios proyectos de la Ringstrasse. La "posición" dentro de la Ringstrasse no quedó determinada hasta 1864, ya que durante algún tiempo se había planeado que las colecciones imperiales acompañasen a las colecciones del Museo de la Artesanía (fundado en 1863) y del Tesoro, además de los restantes, dentro de un único complejo. Por lo tanto, la "posición" debe ser entendida también como postura, tanto con respecto a la planificación urbana, como a la atribución de los actuales contenidos del museo. Las construcciones de los museos de Historia del Arte e Historia Natural en la Ringstrasse fueron justificadas artísticamente por los arquitectos Von Semper y Hasenauer en su informe explicativo, dentro del cual, el lugar es descrito como un "ágora" de museos, constituido por los dos edificios antes mencionados más un tercero, que daba forma de U a la distribución de las plantas. La presente planificación del Distrito Museístico (de Ortner y Ortner) no supone en último extremo una referencia acerca de la planificación urbanística del siglo XIX, en un sentido de diálogo arquitectónico.

Otro museo importante que tiene en cuenta a la Ringstrasse a la hora de trazar su toma de postura urbana es el Museo de las Artes Aplicadas, denominado por aquel entonces Museo para las

Artes y los Oficios. Dicho museo refleja que la colección imperial de arte, juntamente con la de artes decorativas, fue originariamente considerada como una institución científica cuya misión era establecer la conexión entre las artes y la industria. El Museo Austríaco para las Artes y los Oficios, un edificio de ladrillo construido según los planos de Heinrich von Ferstel entre 1866 y 1871, fue realizado en el más puro estilo neorrenacentista, que por aquel entonces era también utilizado en la construcción de estaciones y colegios. Es más: la colecciones de los museos no fueron el fruto de las actividades de los príncipes como coleccionistas, sino que fueron compradas y obtenidas de acuerdo con un plan que las consideraba como "material que sirviese de modelo". Esto no sólo era válido para los objetos coleccionados, sino que se suponía que el propio edificio también debía servir de modelo; y esto último, debido a la correspondencia estilística existente entre la arquitectura y las artes aplicadas. Al comparar las intenciones originales del Museo de las Artes y Oficios con las actuales, se pueden comprender las profundas y sistemáticas intervenciones que Peter Noever, director del museo, encargó realizar. Al lado de las necesarias adaptaciones constructivas, estas intervenciones arquitectónicas realizadas por arquitectos y artistas pueden ser entendidas como formulaciones ejemplares de unidades tipológicas arquitectónicas: la entrada (Walter Pichler), la escalera (Sepp Müller), el teatro al aire libre (SITE) y la cafetería (Hermann Czech). Así, el círculo de intención original (que proclamaba al museo como modelo y ejemplo) se completa con estas nuevas intervenciones arquitectónicas realizadas entre 1988 y 1992.

El museo, en cuanto a lugar concreto dentro de la estructura urbana, es una expresión de la memoria cultural colectiva, y como tal, ha de entenderse como un icono de la planificación urbana. Dentro del museo, los momentos de la historia se comprimen hasta conseguir una especie de tiempo concentrado. Debido a ello, las posiciones de los museos deben ser siempre entendidas como posiciones de permanencia dentro del contexto urbano, en las que un diálogo más allá del tiempo debe ser posible.

Esta intensificación cultural vinculada a la planificación urbana fue bastante ignorada durante los sesenta y los setenta, cuando en la discusión sobre el museo no sólo el tema referente a las exposiciones, sino también el de la ubicación, eran de menor importancia. Así, en Viena, el Museo del Siglo XX (realizado por el arquitecto Karl Schwanzper en 1958) fue situado con desdén sobre la superficie de un aparcamiento —tal que un OVNI al que se le hubiera forzado a aterrizar— sin ningún tipo de conexión con la vida cultural de aquel entonces. Este edificio fue originariamente expuesto como pabellón de Austria en la exposición mundial de Bruselas; posteriormente se utilizó, tras breves alteraciones, como museo en Viena. La posición de este museo era una metáfora representativa de la falta de comprensión hacia el arte moderno en Viena.

Cuando durante los años ochenta las grandes exposiciones temáticas también se pusieron de moda en Austria (siguiendo los ejemplos de las grandiosas exposiciones de París-Berlín, París-Moscú, París-Nueva York, todas ellas en el Centro Georges Pompidou en París), las correspondientes instituciones (que obviamente son los museos) desarrollaron una nueva comprensión de ellas mismas que intensificó sus esfuerzos a la hora de documentar apropiadamente la herencia cultural del país.

La cara del tiempo

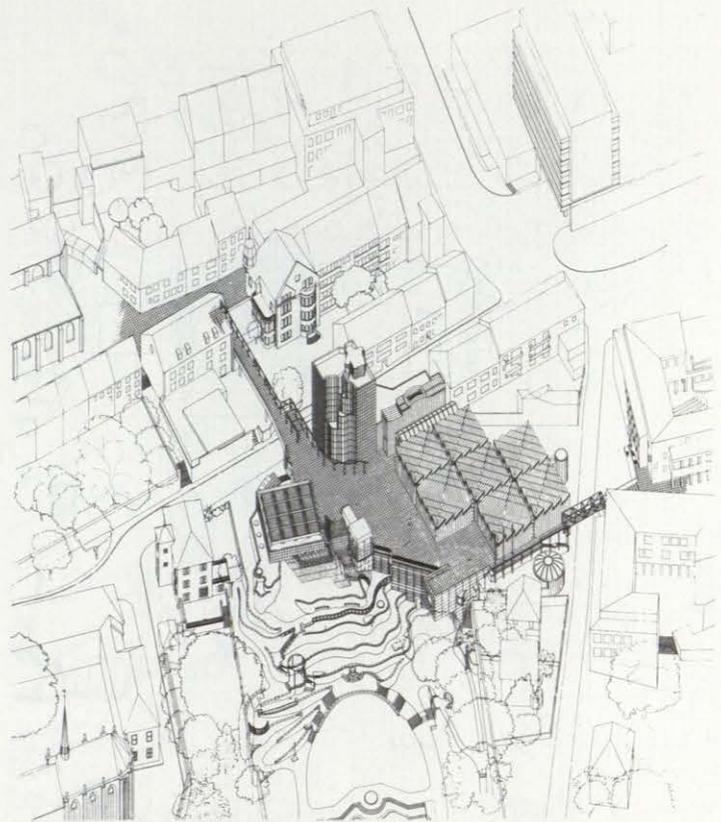
La arquitectura austríaca de la posguerra, que se hizo cargo de la reconstrucción (1945-1960), no poseía horizontes internacionales; incluso por motivos históricos, este tipo de apertura y de obras no era posible. Se experimentaba una vida restringida sin posibilidad de cambios, y no un diálogo con la historia. El nuevo camino de la arquitectura austríaca se manifestó, cual icono, durante los años ochenta a través de tres exposiciones arquitect-

tónicas de diferente genealogía. La exposición New Wave of Austrian Architecture, presentada en el año 1982 en el "Institute for Architecture and Urban Studies" de Nueva York, mostraba trabajos de la última generación de arquitectos austríacos, tales como Hermann Czech, Rob Krier, Missing Link (Adolf Krischanitz y Otto Kapfinger), Heinz Tesar, Heinz Frank, así como el equipo Appelt-Kneissl-Proschazka, los cuales permanecen activos después de una década. Casi al mismo tiempo, una exposición titulada Versuche zur Baukunst (Tentativas arquitectónicas) mostraba a un grupo de jóvenes arquitectos cuyos nombres representaban hoy una posición "pública" en el ámbito vienés. Sus nombres eran: Alessandro Alvera, Luigi Blau, Roland Hagmüller, Otto Häuselmayer, Dimitri Manikas y Boris Prodecca.

Estas dos exposiciones fueron precedidas por una presentación titulada Sechs Architekten vom Schillerplatz (Seis arquitectos del Schillerplatz), la cual representaba la concepción que una generación de arquitectos tenía de sí mismos, una generación cuya contribución (entre otras cosas) a la arquitectura de su país fue llevar a cabo las primeras experiencias internacionales. Arquitectos como Johann Georg Steu, Hans Hollein, Wilhelm Holzbauer, Josef Lackner, Gustav Peichl y Johannes Splat, ayudaron a desarrollar un diálogo arquitectónico internacional; y sus obras despertaron interés (incluso las realizadas en el extranjero) por la calidad de la arquitectura austríaca. Uno de los mejores ejemplos en el ámbito de los museos es el que realizó Hans Hollein en Mönchengladbach, que de una sola vez hizo famosos a la ciudad y al museo, al mismo tiempo que a sí mismo. Planeado desde 1972 y completado en 1982, este edificio hizo reventar la noción tradicional de museo. Y esto sirve tanto para la tipología, como para la atmósfera del museo. "Mientras hasta ahora un museo siempre había sido considerado como un edificio que podía más o menos ser claramente subdividido, en el caso del museo de Mönchengladbach de Hollein la noción de edificio parece ser inadecuada. En este caso deberíamos hablar de un paisaje arquitectónico".*

El "boom" museístico, con sus grandiosas exposiciones y sus planificaciones de museos, ha dejado diferentes huellas en Austria. A la hora de buscar las huellas de las "nuevas posiciones de los museos", nos encontramos con muchos ejemplos que combinan autonomía y calidad en sus esfuerzos por obtener una forma arquitectónica.

Todo el espectro de planteamientos referentes a la discusión sobre el museo que tuvo lugar en Austria durante los ochenta se caracterizaba por un optimismo que era producto del éxito de las exposiciones a gran escala, y que continuaba con un imaginativo proyecto para el Museo Guggenheim, que había de ser excavado en una roca de Salzburgo. Se trataba de dar una nueva forma al panorama museístico de Austria, de tal manera que actuase como mediador entre el "viejo" y el "nuevo" mundo. Hans Hollein, arquitecto de el Museo de Mönchengladbach y del Museo de Arte Moderno de Frankfurt, ha contribuido a través de numerosos encargos a interpretar el diálogo entre arquitectura y museo. Las salas de sus museos son composiciones espaciales auráticas que establecen una conexión directa con el objeto artístico expuesto, operando "in situ" una transformación sobre éste, en el sentido de un ennoblecimiento. La unicidad de la obra de arte es complementada por la peculiaridad de la sala. Michael Monninger comentaba acerca del Museo de Arte Moderno: "De todas formas, las cualidades expresivas del edificio no son traducibles. A pesar de su meticuloso ajuste, el museo continúa siendo un cuerpo independiente, que - debido a su abstracción y frialdad - casi nos recuerda a una de las geometrías constructivistas de los pioneros rusos. Casi le viene a uno a la mente una vez más el término "arquitectura absoluta", aquella actitud hacia el diseño que Hollein y otros "progresistas" propagaron durante los sesenta. Para poder escapar a los dictados de un intencionalismo y de una estética serial, una todavía joven generación de arquitectos predicó una ruptura, que nos llevaría a un universo de sensaciones sin



Hans Hollein. Museo Municipal-Abteigberg-Mönchengladbach. 1972-82.

fronteras, de sensualismo, de psicologismo, de mega-máquinas y de ciudades móviles; un mundo de arquitectura neumática y efectos espaciales psicodélicos. Todos estos conceptos existían para transformar a la arquitectura en una prolongación de los sentidos. Hans Hollein comentó en una conferencia en 1962: "La arquitectura es la más humana de las artes. Es elemental, sensual, primitiva, brutal y arcaica, pero al mismo tiempo es la expresión de las más sublimes sensaciones de los hombres y de la materialización de su espíritu. Es carne y espíritu al mismo tiempo, es lo erótico en el más auténtico sentido de la palabra."**

Como "museo horadado dentro de una roca", el Museo Guggenheim de Salzburgo sería una total novedad, tanto a nivel arquitectónico y estructural como en el aspecto conservacional y museológico. "En contraste con las convencionales formas de construcción que desarrollan una "tectónica aditiva", una técnica "subtractiva" permite mayor libertad, y una concepción y expansión espacial más plástica y compleja; una genuina tridimensionalidad. Desaparecen las diferencias existentes entre planta y sección, y el espacio puede evolucionar en todas direcciones."

"La estancia dentro del museo -dentro de la montaña- tiene que proporcionar experiencias similares a las de la propia ciudad. Pero al contrario que las representaciones realizadas durante las festividades, está abierto (el museo) a una audiencia mucho más amplia, que puede ir y venir cuando le plazca. La cultura más exquisita está no sólo al alcance de unos pocos, y durante unas pocas noches, sino para todos, y durante todo el año."

"La luz, sobre todo la luz del día, se vive de manera intensa, a veces dramática. La luz en relación con el espacio -a veces de dimensiones monumentales- evoca una consciencia del potencial de las situaciones arquetípicas y atávicas. El camino conduce hacia la luz ahí a lo alto, y el espacio es conquistado, tomado en posesión, el espacio plástico, al cual ocupo y contemplo. Después de una vuelta completa, la salida hacia lo abierto, a lo verde, en la cúspide de la montaña, nos invita a echar una mirada hacia las profundidades de la roca, y nos ofrece una vista de la



Hans Hollein. Museo Guggenheim. Salzburg. 1988. Planta superior.

ciudad." (Hans Hollein, informe explicativo.)

El éxito de la arquitectura de los museos austriacos es confirmado en el extranjero, junto con la obra de Hans Hollein, por la de Gustav Peichl. La ampliación del Städel Museum de Frankfurt (1987-1990) y la Kunsthalle de Bonn, denominada oficialmente *Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, son dos trabajos destacables. Inaugurada en junio de 1992, la Kunsthalle de Bonn fue planeada como una única y solitaria unidad constructiva de gigantescas dimensiones (fachadas de 100 por 100 metros), que debía consagrarse exclusivamente a exposiciones temporales (careciendo por lo tanto de colección propia), y cuya concepción apuntaba a las funciones de "exposición" y "comunicación". "No cabe duda de que Peichl ha conseguido mediar entre estos dos extremos: un museo puramente funcional, por un lado, y un monumento arquitectónico, por otro. Lo que le distingue en este trabajo es que no tuvo que aceptar ningún tipo de limitaciones. Función y desarrollo arquitectónico no están aquí situados en caminos distintos, y los comisarios de exposiciones y arquitectos se encuentran aquí en armonía. Peichl demuestra que el frecuentemente invocado conflicto entre ambas partes puede ser ciertamente evitado, que una síntesis es posible. Si la Bonner Kunst- und Ausstellungshalle ha de ser evaluada en relación con otros museos importantes, entonces habrá que tener en cuenta de manera especial esta circunstancia. El equilibrio entre forma y función ha sido alcanzado. La receta es extremadamente simple. El punto de partida para el arquitecto consiste en que las posibilidades expositivas del interior tengan asegurado un máximo despliegue. Consecuentemente, está en primer lugar obligado a crear un espacio de generosas dimensiones, y no restringido a medidas arquitectónicas prematuras."

Continuando con las comparaciones, la ampliación del Stadel Museum alberga la magnífica colección de modernismo clásico, distribuida dentro de una sucesión de pequeñas salas con iluminación lateral y salas de mayor extensión con la tradicional iluminación cenital. El resultado arquitectónico es un edificio en el que

se juega a decir mucho menos de lo que realmente hay, el cual ha sido favorablemente comparado con Falk Jaeger con el omnipresente posmodernismo, y sutilmente descrito como "nada más que muros, espacio y luz".

Dentro de la funcionalmente orientada estructuración y división de las salas fue situado un vestíbulo central, con funciones divisorias y de centro organizativo. Los cuerpos constructivos estaban aplacados con piedra natural, y la separación de las ventanas era muy amplia, de acuerdo con la estructura arquitectónica preexistente. Todo ello dio como resultado un edificio de apariencia muy tranquila.

Gustav Peichl ha diseñado en Austria un pequeño foro artístico situado en un edificio de un banco del centro de Viena. El foro artístico está constituido por dos amplias salas de exposiciones que solamente se utilizan para muestras temporales. Conceptualmente, el foro artístico es un intento de adoptar la forma de "obertura", de proporcionar información artística. El diseño de las salas muestra paralelismos con el Städel Museum de Frankfurt y con la Kunsthalle de Bonn.

También conectados con el asunto de las salas de exposiciones, pero sin poseer el carácter específico de un museo, existen otros dos interesantes proyectos: el Traisen Pavilion en St. Pölten (1988), de Adolf Krischantz, y la sala temporal del Museo Técnico de Viena (1989), de Boris Podrecca. El Pabellón Traisen —dotado de una alegre atmósfera interior— muestra reminiscencias con la obra de Semper, y está construido en forma de estructura metálica cilíndrica, con tirantes diagonales y paredes semitransparentes. En el interior surgen asociaciones con las estructuras en forma de tienda de campaña que utilizan los pueblos nómadas, debido a la iluminación.

Por el contrario, la forma convexa del tejado de la sala temporal que amplía el Museo Técnico, realizada por Boris Prodecca, implica el concepto de tejado protector, y todo el edificio produce un efecto de forma estructural a gran escala. Esta sala fue concebida para albergar temporalmente la exposición *Phantasie und Industrie* (Fantasía e industria). La idea original —condicionada a las posibilidades económicas de dos millones de chelines— consistía en un pabellón hinchable que sirviese sólo para dicho evento, pero el museo se reservaba la posibilidad —siempre dentro del presupuesto— de elegir otro tipo de instalación que pudiese ser utilizada para posteriores exposiciones. En la subsiguiente investigación, el proyecto de un desnudo y simple edificio de madera reveló costar la misma cantidad de dinero que la anónima estructura inflable, que además era sujeto de desavenencias con la normativa constructiva y de alteraciones térmicas.

El conceptualmente heterogéneo mundo del debate sobre el museo incluye de una manera especial algunos intentos de experimentación vanguardista. En este sentido, un concepto de lo más prometedor son las nuevas instalaciones culturales de St. Pölten. El corazón de éstas es un complejo museístico que comprende a la galería regional, a una colección de historia natural, a una colección de historia, así como un laboratorio.

Hermann Czech, arquitecto experimentado en este campo, obtuvo como resultado de la transformación o adaptación de las salas preexistentes una serie de convincentes diseños. En la exposición *Von hier aus* (desde aquí), la labor arquitectónica a realizar era una cuestión de diferenciación sinóptica. Se trataba de organizar y estructurar el ya existente interior de un recinto. A través de una nueva secuencia de espacios situada dentro de las separaciones preexistentes, Hermann Czech fue capaz de obtener una situación de carácter urbano. Otro ejemplo de transformación espacial fue el diseño de Czech para la exposición *Wunderblock*, que tuvo lugar en el viejo Palacio Ferial de Viena. Allí, un recinto que ya existía con anterioridad fue objeto de determinadas transformaciones para obtener un espacio interior que fuese susceptible de ser experimentado. Esto se consiguió por medio de la introducción de nuevos niveles y de una nueva dirección de avance: el movimiento como metáfora y como función.

Adaptación y transformación fueron también los temas tratados por Elsa Prochazka en su diseño y reconstrucción museológica del Museo Judío en Hohenems (1991). El lugar elegido para la intervención fue una villa que perteneció a la clase alta, la Villa HeimannRosenthal, y que fue construida en 1864 por el arquitecto Felix Wilhel Kubly, nacido en St. Gall. Como museo judío, debía proporcionar un espacio adecuado y un marco histórico-cultural concreto. El problema espacial fue solucionado dotándole de un carácter informal, casi doméstico, al ser respetadas las habitaciones originales; mientras que el marco histórico-cultural fue resultado de la utilización de diversos elementos policromados, como parte de un complejo trabajo de revestimiento y decoración de las paredes. Tanto la calidad de los materiales como de la mano de obra crearon un aura de lo extraordinario, pero también de lo distante. En este sentido, el Jewish Museum de Hohenems combina una consciencia de la historia con una interpretación de la historia.

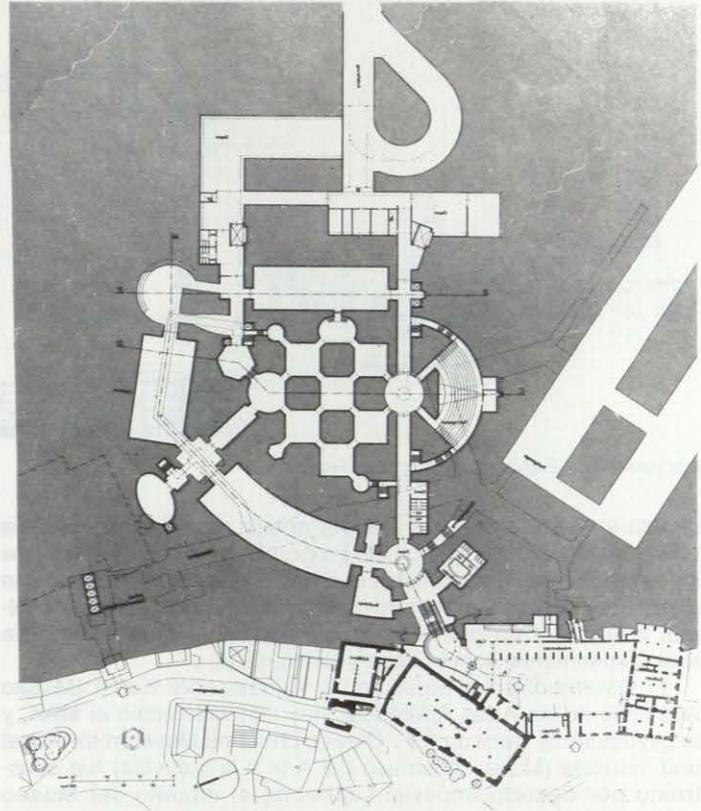
Dentro del contexto de las estructuras históricamente establecidas y concentradas, las intervenciones arquitectónicas son sólo posibles en forma de sutiles reinterpretaciones, siempre y cuando no destruyan el carácter arquitectónico que les ha sido históricamente otorgado a los edificios. Un ejemplo reciente de este tipo de reinterpretación arquitectónica sucedió cuando hubo que investigar la posibilidad de reformar el marco arquitectónico de la Graphische Sammlung Albertina en Viena. El proceso de planificación todavía no ha terminado, debido a las complejas y variadas exigencias de este almacén a la par que museo de obra gráfica. El anteproyecto realizado por John Sailer y Rudolf F. Weber (1991) demuestra la posibilidad de volver a utilizar los patios interiores, la entrada principal y también las viejas rampas, de tal manera que la esencia arquitectónica es transformada de una manera inteligente.

Los museos todavía no han sido presentados como una metáfora de la herencia cultural. El museo como encrucijada cultural, como núcleo del presente y de la historia, emerge tal que nuevo reflejo de la sociedad posindustrial, en el que rendimiento económico y autoconsciencia cultural se vinculan de una manera renovada.

Conceptos arquitectónicos

Los museos se definen arquitectónicamente por su envoltura exterior y por la forma de su espacio interior. Una envoltura flexible va a proporcionar temas que no —o todavía no— han sido pre-establecidos. Las envolturas de Mies van der Rohe o los marcos espaciales de Buckminster Fuller son ejemplos de esta potencial utilización. Por otro lado, las secuencias de espacios de Louis Khan son ejemplos de una jerarquía espacial (con espacios que sirven y otros que son servidos), cuya utilización requiere una calidad específica. En el ámbito museístico, la discusión entre la envoltura exterior y la forma del espacio interior está acompañada por la cuestión de la naturaleza de los objetos expuestos. ¿Exigen un relicario o un supermercado? El relicario simboliza no sólo lo especial, sino también lo trascendental —las cosas que están más allá—, mientras que el supermercado es un símbolo del autoservicio y de la disponibilidad de las cosas, además de las necesidades cotidianas. Dentro de este campo de tensiones se demuestra que la discusión entre la forma del espacio interior y la envoltura exterior pertenece al propio y fundamental conocimiento que cada museo tiene de su posición. Las formas espaciales tienden a personalizar el diálogo que se establece entre el visitante y el objeto artístico, y el aura de éste adopta un aspecto institucionalizado. Por el contrario, las envolturas exteriores del espacio ofrecen una accesibilidad generalizada, por medio de la cual la obra de arte es expuesta en el más auténtico sentido de la palabra: desnuda y descubierta para el omnipresente público.

Sería a la par concebible y posible crear unas condiciones arquitectónicas nuevas para la contemplación temporal de las obras de arte, en las que unos espacios expositivos activos



Hans Hollein. Museo Guggenheim. Salzburg. 1988. Planta baja.

estarían capacitados para realizar el transvase desde los depósitos en un breve espacio de tiempo. Este espacio activo sería una mezcla entre almacén y sala de exposiciones, cuya superficie para colgar objetos podría ser multiplicada por medio de paredes móviles. De todas formas, este aspecto sólo merece ser nombrado en el presente contexto y no llevado más allá.

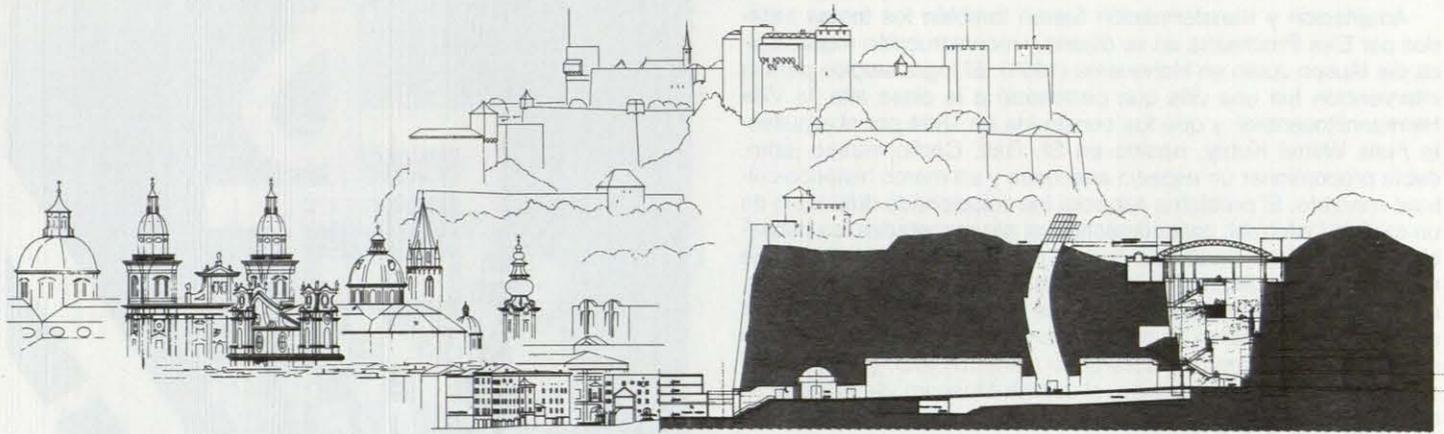
El estado de las cosas

El museo es un edificio público. Su significado para la conciencia popular está caracterizado por el hecho de devolver a la ciudad un espacio público cerrado, relativizando así la impermeabilidad de la mesa urbana. Cada museo dirige este diálogo con la ciudad de una manera personal y diferenciada.

El Distrito Museístico de Viena se presenta como una intervención arquitectónica de la mayor importancia, cuyo concepto enlaza con un proyecto de un foro museístico que realizaron Semper y Hasenauer en el siglo XIX. Es el proyecto cultural más importante que se ha concebido en la República de Austria hasta ahora.

Durante la primavera de 1990 se tomó la decisión de transformar el área ocupada por los establos de la Corte Imperial - construidos por Fischer von Erlach en el siglo XVIII y posteriormente utilizados como pabellones de exposición de la Wiener Messe AG (Institución Ferial de Viena) en el Messepalas -, siguiendo los planos de los arquitectos Laurids y Manfred Ortner, en un centro de cultura multifuncional que estuviera primordialmente dedicado al panorama del arte contemporáneo. Con la construcción ligada a este proyecto de un nuevo Museo de Arte Moderno se termina con casi treinta años la instalación provisional, puesto que hasta este momento se venían utilizando el Museo del Siglo XX, en el pabellón de Austria de la exposición internacional de 1958, y el barroco Palais Liechtenstein.

La relación del Distrito Museístico con el tiempo presente se verá potenciada por un centro para los nuevos medios de difusión (una torre de información), que dará a los visitantes acceso



Hans Hollein. Museo Guggenheim. Salzburg. 1988. Sección.

directo interactivo, de una manera crítica o productiva, con los últimos adelantos del sector. Se proporcionarán también equipos de producción para los artistas que utilizan las mass-media como soporte, además de un centro cinematográfico, un museo del filme, un archivo de películas, una videoteca y una emisión de radio experimental sobre el arte y los museos.

El Österreichische Museum für Angewandte Kunst (Museo Austríaco de las Artes Aplicadas), hoy conocido como el MAK, y originariamente llamado K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Museo Austríaco del Arte y la Industria) fue construido por decreto imperial siguiendo el modelo del Museo Victoria & Albert de Londres. Inaugurado el 12 de mayo de 1864, fue el primer museo de artes decorativas del continente, y en un principio estuvo albergado en el Ballhaus del Hofburg. En 1871, el Museo y la Escuela (añadida posteriormente y fundada en 1868) de las Artes Aplicadas fueron unificadas en un nuevo y representativo edificio por Heinrich Ritter von Verstell en el Stubenring. En 1877, la escuela tuvo que trasladarse, debido a la falta de espacio, a un edificio propio, que también fue diseñado por Ferstel. En 1909, el Museo fue ampliado por la calle Weiskirchner con la construcción de un espacio expositivo, diseñado por Ludwig Baumann.

Después de reestructurar sus colecciones y su organización interna, el Museo Austríaco de las Artes Aplicadas ha sido objeto de un saneamiento y reconstrucción generalizados. Los trabajos de ampliación fueron encargados por separado a artistas y arquitectos, tales como Walter Pichler, Sepp Müller, Peter Noever, Hermann Czech, el grupo de artistas SITE y otros.

Una parte del nuevo espacio abierto para exposiciones y eventos es la terraza-plató, diseñada para el jardín del museo por Peter Noever. La escalera está orientada hacia el jardín; supone, por un lado, la división y disolución de la línea de propiedad, y, por otro, simplemente invita al visitante a subir las escaleras. En los diversos niveles se pueden encontrar diferentes perspectivas y ángulos de visión hacia posibles objetos expuestos en el jardín. Visto desde el Stubenbrücke, o desde la Vordere Zollamtstrasse, el plató es una señal que indica la entrada al jardín del museo, y como terraza con vistas hacia el parque de la ciudad conlleva un enriquecimiento urbanístico. Las complejas exigencias estructurales son resueltas de manera magistral por Wolfdietrich Ziesel, de tal manera que el voladizo de la terraza-plató ha sido conectado estructuralmente con el recientemente construido aparcamiento subterráneo. En su simplificada geometría, el plató recuerda a los constructivistas rusos, tales como Ladowski o Korshev.

La función primordial del Kunsthaus Bregenz, la Galería Regional de Vorarlberg, es la de servir de recinto para exposiciones de arte nacional e internacional. Se pretende comenzar una colección de arte austríaco, así como una colección internacional de obras relacionadas con la arquitectura y el arte al mismo tiempo.

El concurso dio como ganador al arquitecto suizo Peter Zumthor. El nuevo edificio formará parte del paisaje urbano por derecho propio, como nuevo miembro de la secuencia de edificios independientes que hay a lo largo de las orillas del lago Constance. Una colaboración entre este arquitecto y el artista americano Donald Judd está siendo considerada para la realización de este museo.

También se eligió el arquitecto que habría de construir el Museo Trigon por medio de un concurso. El primer premio fue otorgado al grupo Schöffauer-Schrom-Tschapeller. El gobierno regional de Steiermark está planeando construir una Kunsthaus, que estaría dedicada a la labor artística contemporánea. El motivo de su construcción es proporcionar un lugar donde se pueda establecer contacto abiertamente y donde pueda ser proporcionada una utilización artística o, dicho con las propias palabras del arquitecto, "... no un lugar de vistas y panoramas, sino un lugar para la introspección".

La arquitectura es una cuestión pública, a pesar de que su lista de requerimientos en materias de forma no puede ser verificada públicamente. El diseño de un espacio público es una cuestión de convenio, y prueba el hecho de que la comunicación de contenidos en materia cultural también ha de ser expresada a través de la forma arquitectónica. Si las autoridades no dan el apoyo necesario al diseño arquitectónico, entonces el espacio público carece de identidad.

Una nueva era ha hecho su aparición, un tiempo de cambios, en el cual se están transformando o modificando las posiciones, y los responsables de las instituciones reflexionan acerca de la actitud reservada y el aislamiento del pasado. También ha surgido una nueva época para los visitantes de los lugares consagrados a la cultura, puesto que han sido invitados a participar en un nuevo diálogo con las artes.

Con respecto a la función crítica que han de desempeñar las propias posiciones de los museos, Goethe, al referirse a la reflexión crítica, nos proporciona el siguiente dato: para él, la crítica ha de tener siempre en cuenta tres cuestiones: ¿qué es lo que se ha propuesto el autor (el museo)?, ¿es este propósito racional e inteligente? y ¿hasta qué punto lo ha conseguido?

NOTAS

* Heinrich Klotz, Waltraud Kruse: Nuevos museos en la República Federal de Alemania. Academy Editions. London, 1986, pág. 17.

** Michael Mönninger en: Vittorio M. Lampugnani: Arquitectura de los museos de Frankfurt 1980-1990. Prestel, Munich, 1990, pág. 86.

*** Werner Oechslin: Gustav Peichl, La Kunst- und Ausstellungshalle de Bonn. En el catálogo "Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland", Hipe, 1992, pág. 17.