

La lectura de un contexto: el museo en la ciudad

William J.R. Curtis

Un museo es un lugar en el que se conservan los objetos del pasado para poder, así, hacerlos accesibles al gran público. Es una institución que materializa la idea de continuidad: al mismo tiempo, receptáculo de la memoria cultural de una época y fuente de inspiración para futuras generaciones. Se podría clasificar como edificio público; pero debe ser capaz de permitir una actividad tan privada e introspectiva como la contemplación de obras de arte. Un museo puede ser un signo de prosperidad y fuente de prestigio; pero debe, a la vez, aspirar a representar "elevados" ideales de cultura.

Los museos públicos, como opuestos a las galerías de arte de la aristocracia, son un hallazgo relativamente reciente; de hecho no comenzaron a extenderse hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX. Anteriormente, las colecciones solían guardarse en edificios que, generalmente, habían sido construidos para otros menesteres. Pero ni siquiera cuando fue necesario erigir nuevas estructuras con la idea específica de exhibir obras de arte fue posible alcanzar un acuerdo respecto de la forma que éstas deberían adoptar. Mientras que la influencia de un neoclasicismo internacionalizado produjo un rosario de variaciones basadas en modelos como palacios, templos, panteones o pórticos, el impacto del neo-gótico dio lugar a la construcción de auténticas "catedrales" de la cultura. Durante el siglo XX se ha ido produciendo un evidente proceso de democratización de los museos, que han llegado a contemplarse como auténticos centros de educación pública. El pasado relativamente reciente nos ha mostrado cómo esta apertura puede expresarse mediante una amplia variedad de recursos, generalmente basados en la ruptura de muros y masas compactas.

Los pioneros del movimiento moderno ofrecieron nuevas interpretaciones de la idea de museo y, al mismo tiempo, estudiaron la capacidad para cubrir grandes luces de los nuevos materiales como el acero y el hormigón, dando lugar a un nuevo tipo de espacio público. Así, tanto Le Corbusier como Frank Lloyd Wright idearon museos basados en las posibilidades de la circulación en espiral. El primero exploró esta idea en su "Museo de Crecimiento Ilimitado" de principios de los años treinta; el segundo, en el Guggenheim de Nueva York. Pero, a la vez, ambos arquitectos estudiaron las ventajas de utilizar sistemas estructurales en voladizo. Mies van der Rohe, por su parte, trabajó principalmente con estructuras de acero; y su Museo de Arte Moderno en Berlín, de 1960, puede perfectamente representar la fusión de la moderna técnica con valores esencialmente clásicos para la creación de un "espacio universal".

Los años setenta dieron lugar a un período en que predominaron las grandes "máquinas culturales", como el Centro Pompidou de París, un edificio que pretendía encarnar el ideal de una apertura total y un acceso igualitario a la cultura, pero que hoy en día se identifica más con cierta "vanguardia oficialista" fomentada por el Estado. En este mismo período, Louis Kahn alcanzó su plenitud creativa, como bien puede observarse en el Kimbell Art Museum de Fort Worth, Texas. La planta es de

inspiración claramente clasicista y la luz argentina - que llega reflejada a través de una especie de aristas colgadas bajo las aperturas practicadas en la cumbrera de las bóvedas de hormigón - crea a su vez una atmósfera noble e inspiradora. Kahn consiguió producir un aura de prestigio sin recurrir a superficiales referencias históricas.

En nuestros días, el diseño de museos refleja una amplia diversidad de concepciones arquitectónicas. A pesar de la conocida sentencia "la arquitectura moderna ha muerto", muchos arquitectos continúan explotando y desarrollando hallazgos de períodos anteriores de este mismo siglo. Aun así, es evidente que durante la pasada década se ha producido un cambio de sensibilidad. La tradición se ha convertido en una obsesión; y lo mismo ha ocurrido con el contexto urbano. Existe un renovado interés por el ornamento y el color. Muchos arquitectos han tratado, incluso, de expresarse por medio de referencias y analogías. Y, desde un punto de vista formal, se ha llegado a experimentar en gran medida con ideas como el "collage" y la fragmentación.

Los diversos proyectos para museos realizados por Richard Meier manifiestan claramente su gran deuda con el vocabulario purista del Le Corbusier de los años veinte. El Museo de Atlanta puede interpretarse como una curiosa mezcla de las rampas y *pilotis* de su maestro con un funcionamiento interno claramente inspirado en el Guggenheim de Wright. El resultado es una especie de ostentoso neo-modernismo insustancial, excesivamente cargado de efectos pictóricos, que carece, además, de una idea potente que regule su forma. Más satisfactorio es, desde luego, su Museo de las Manualidades en Frankfurt, con una escala y proporciones ajustadas a las del magnífico edificio neoclásico adyacente y una planta que gira ligeramente para adaptarse a las condiciones topográficas del terreno. Meier crea unos espacios interiores abiertos mediante el uso de la planta libre y consigue inundarlos de luz.

Quizá un ejemplo más disciplinado del "funcionalismo poético" sea el Museo De Menil en Houston, Texas, obra de Renzo Piano. Aquí, la idea básica es la de una simple nave con iluminación cenital; pero el modelo se maneja con una ejemplar clarividencia mental, elegancia estructural y control de la forma. Del mismo modo que Kahn en Fort Worth, Piano ha utilizado los lucernarios como parte esencial del diseño. En este caso adoptan la forma de láminas curvas, lo que produce un efecto de conjunto de animal vertebrado. Estos dispositivos logran romper la agresiva luz tejana y distribuirla sobre los objetos expuestos en el interior. El cerramiento se construye a base de sencillos muros y tabiques de madera, que forman un sistema secundario superpuesto al entramado de acero principal. El museo, gracias a la sensibilidad de su escala, se adapta a la perfección al emplazamiento suburbano en que se asienta.

Durante los años sesenta proliferaron los centros culturales construidos con hormigón visto. A menudo, aquellas formas resultaban agresivas y tenían poco que ver con el entorno. Muchos de los museos más recientes se entienden como una

reacción contra este concepto de edificio exento, tratando de favorecer una transición más suave y desdibujada entre el contexto y el objeto. El Museo de Monchengladbach, Alemania, obra de Hans Hollein, utiliza, por ejemplo, terrazas en cascada, caminos sinuosos, una geometría laxa y paredes curvas para lograr un efecto de fusión gradual entre el edificio y su emplazamiento. Muchas de las salas se construyen bajo tierra y se iluminan desde arriba, de modo que el diseño del edificio en su conjunto consiste en un ejercicio de escultura sobre el terreno y el suelo. Como es corriente en los trabajos de Hollein, la ejecución es de un altísimo nivel.

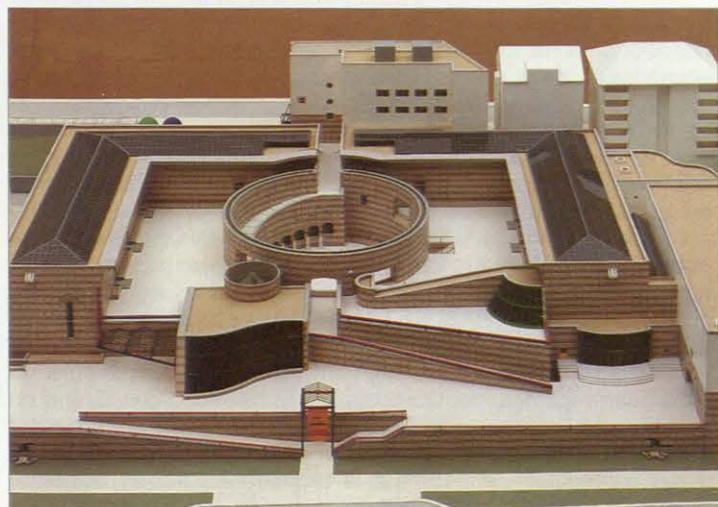
La década de los ochenta ha sido evidentemente la época de mayor auge en la adaptación y recuperación de viejos edificios. Cuando el nuevo uso es el de museo, existe una gran variedad de estrategias posibles para lograr una relación satisfactoria entre lo nuevo y lo viejo. Una es realizar una austera restauración sin recurrir a truco alguno, como ha hecho A. Fernández Alba en el Centro Reina Sofía de Madrid (en este caso, se ha conseguido un cierto movimiento visual por medio de añadidos neo-constructivistas contruidos con posterioridad). Otra es tratar de establecer un diálogo entre una nueva ordenación y un viejo cerramiento, como hizo Carlo Scarpa, con suma maestría, en Verona o en el Museo Querini Stampalia de Venecia hace ya más de veinte años. Ungers ha elegido la segunda posibilidad en su Museo de la Arquitectura, en Frankfurt, aunque evidentemente su vocabulario no es el de Carlo Scarpa. Lo que Ungers ha realizado es básicamente un edificio dentro de otro edificio; una especie de orden secundario de vigas, pilares y versiones abstractas de elementos históricos, que tiene el aspecto de una gigantesca maqueta. Las verdaderas maquetas de edificios históricos que allí se exponen constituyen algo así como un tercer orden de escala menor. Ungers está claramente en deuda con los bocetos de Aldo Rossi y con esa especie de obsesión de los neo-racionalistas por los orígenes de la arquitectura: en el museo hay una especie de tabernáculo que recuerda a la "cabaña primitiva". De este modo, el autor utiliza la composición arquitectónica para crear un escenario adecuado al contenido del museo; pero consigue evitar el tipo de "cita" superficial tan común entre los "clasicistas post-modernos" como Michael Graves, Ricardo Bofill, Philip Johnson o Charles Moore.

Durante la pasada década, muchos museos han realizado ampliaciones en forma de nuevas "alas". En estos casos, el problema principal del diseño ha sido cómo lograr al mismo tiempo respetar el edificio preexistente sin exagerar la autonomía de la nueva construcción y adecuando, convenientemente, ésta última a su entorno. Algunas veces resulta casi imposible cumplir estos requisitos e incluso hay determinados edificios que no parecen, en absoluto, poder admitir una ampliación. En este caso se encuentra el Museo Guggenheim de Nueva York, como pieza escultórica y autónoma que es; la solución propuesta por Gwathmeys produce de hecho una sensación de torpeza y pesantez a pesar de sus esfuerzos por convertir la ampliación en un simple telón de fondo.

Robert Venturi y Denise Scott Brown, por su parte, también parecen haber tenido serios problemas con su propuesta para la

nueva "Ala Sainsbury" del la National Gallery londinense. El viejo museo es un edificio neoclásico y simétrico, debido al arquitecto Wilkins. Los nuevos diseñadores han tratado de elaborar una solución, en la que la transición entre la National Gallery y su entorno urbano se materializa en una construcción en la que aparecen, ostensiblemente, determinados elementos, copiados literalmente de edificios cercanos, formando entre sí una especie de "collage". Lo que con ello se consigue, lamentablemente, es desequilibrar la fachada de Wilkins, exponiendo una caricatura simplista del clasicismo. El interior presenta tantas vueltas y revueltas de un modo tan contradictorio que hay quien ha acusado a los arquitectos responsables de estar, sencillamente, jugando con la complejidad. Si se pretende que la ironía y la distorsión se aprecien, resulta necesario establecer algún tipo de orden inteligible; y es precisamente este orden el que falta. El resultado es de una aparente arbitrariedad, disfrazada, eso sí, con ropajes de buen tono (la planta del Hotel Particulier de París, los interiores de la Galería de Arte de Soane, en Dulwich, la Scala Regia de Roma, etcétera). ¿ Es éste, acaso, el resultado de aplicar al campo de la arquitectura la conocida técnica publicitaria consistente en asociar determinado producto con la distinción y el prestigio mediante alusiones a la cultura más elitista ? ¿ O se trata sencillamente de una versión intelectual de Disneylandia en la que el edificio se entiende como un "parque temático" ?

La mayor parte de los arquitectos prefieren, no obstante, crear en los museos ambientes menos agobiantes de modo que sean las propias obras de arte expuestas las que hablen por sí mismas. Ha habido recientemente una cierta reacción en este terreno en contra de la planta libre y a favor de la disposición secuencial de salas de distinto tamaño, carácter e iluminación. El Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, obra de Arata Isozaki, presenta



T. Stirling. Museo en Stuttgart.

un perfil de mínima altura en el paisaje de la ciudad, ya que, de hecho, se encuentra en su mayor parte construido bajo el nivel de acceso; los elementos principales visibles desde el exterior son los lucernarios, una bóveda y unos muros exentos, chapados con piedra arenisca de color rojizo. En el interior, el arquitecto ha dispuesto una secuencia de superficies planas y volúmenes simples, que construyen espacios de exposición de gran serenidad y que parecen adecuados para las grandes pinturas abstractas.

Se concibe, pues, que la visita a un museo pueda tener un cierto carácter procesional, lo que James Stirling parece llevar a sus últimas consecuencias en su proyecto para la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, en el que construye una verdadera *promenade architecturale*. Al incauto visitante se le guía a través de terrazas abiertas conectadas por rampas hacia el punto de conexión con el paso público que atraviesa el tambor central y vuelve a surgir al otro lado enlazando la propia ciudad con la institución. La forma y el volumen globales de la Nueva Galería pretenden servir de contrapunto al viejo edificio clásico del museo, al mismo tiempo que las formas curvas y los cambios de material adoptan una escala más doméstica, que acomodan el edificio al terreno en su parte posterior. La entrada a la Galería, propiamente dicha, se señala con un pórtico "high-tech" sujeto a la fábrica de piedra. La zona de exposición permanente se concibe como una secuencia de salas, reservándose la "planta libre" para los espacios dedicados a vestíbulo y exposiciones temporales. La planta presenta una fructífera mezcla de elementos simétricos y asimétricos, de un esquema similar al del Aaltes Museum de Schinkel, en Berlín, y recursos de tradición corbusieriana o aaltiana. De hecho, el edificio es, en su conjunto, una demostración cuidadosamente programada del virtuosismo en el empleo del "collage".

La Staatsgalerie de Stirling es, sin duda, su obra más ambiciosa ya que se enfrenta a muchos de los problemas que obsesionan a los arquitectos de su generación: cómo conjugar la abstracción con la referencia histórica; cómo utilizar el legado del movimiento moderno en un momento en el que se han perdido ya los ideales utópicos que alumbraron aquellas primeras obras hace más de cincuenta años; cómo combinar el populismo con la arquitectura ilustrada, el gran supermercado del arte con el palacio de la cultura; cómo aprovechar la tradición clasicista sin obtener como resultado una lamentable caricatura del original; cómo comunicarse con el gran público. Incluso en casos tan notorios como éste, puede que las futuras generaciones no acaben de comprender por qué el arquitecto sintió la necesidad de disfrazar la composición de su edificio con tanto chiste ilustrado. De hecho, la aceptación a largo plazo de la Staatsgalerie como obra de arquitectura residirá, seguramente, en la habilidad con la que en ella se resuelve la relación entre el monumento y la ciudad, entre el espacio institucional y el espacio público.

La contribución española a la arquitectura tras la Segunda Guerra Mundial no ha recibido la atención que se merece por parte de la comunidad internacional. Sin duda alguna, tanto José

Luis Sert como Oiza y Alejandro de la Sota, el maestro de la moderación disciplinada (Gimnasio Maravillas, Madrid), han realizado proyectos museísticos de gran calidad. Rafael Moneo, un arquitecto de una generación posterior, ha tratado de tender un puente entre las últimas tendencias internacionales y la revisión del legado específicamente español. Este planteamiento se percibe, en cierto sentido, al visitar el Museo de Arte Romano de Mérida, que conjuga distintas influencias de la tradición moderna (Behrens, Kahn o Rossi, por poner un ejemplo) con una recuperación de la anatomía de las ruinas romanas, al mismo tiempo que supone una transformación del contexto urbano en que se ubica. Ya que Mérida es una ciudad salpicada de restos romanos (teatros, arcos, puentes y un acueducto), al realizar un proyecto que pretende albergar la colección de mármoles y piezas menores de la ciudad, Moneo ha adoptado la estrategia de abstraer determinadas formas del entorno y combinarlas para crear una nave espaciosa y magnífica, cruzada por arcos transversales; es un espacio que sin duda tiene un cierto espíritu romano, enfatizado por el uso del ladrillo.

La luz penetra en la sala a través de altos ventanales; el efecto es quizá algo teatral, pero el Museo de Arte Romano no cae en el pastiche ni en la imitación insustancial de sus propias fuentes; procura, al contrario, remontarse a aquellas cualidades que trascienden una determinada época y un estilo. Quizá haya que reprochar al edificio una cierta confusión en la disposición del acceso y algunas referencias triviales a su entorno más inmediato; pero estas deficiencias no acaban de restar importancia a dicho proyecto, ya que trata de captar el sentido del museo concebido como un marco en el que recuperar el pasado y lo hace apoyándose en la memoria histórica de un determinado lugar. El Museo de Arte Romano pretende encarnar los rasgos más genéricos de la tradición, basándose en una lectura atenta y reflexiva del legado histórico que brinda la propia ciudad.



H. Hollein. Museo en Monchengladbach.