

## El espectáculo de la cultura

José M<sup>a</sup> Fernández Isla

Son los nuevos templos de una sociedad desacralizada. Para los políticos significan un valor de persuasión electoral de rentabilidad asegurada; los medios de comunicación vierten ríos de tinta sobre sus modificaciones, ampliaciones o simplemente para informar sobre sus contenidos; y, finalmente, la sociedad acude en masa a visitarlos haciendo grandes colas si ello fuese necesario.

Los museos —nuevos, viejos o remodelados— y el interés que provocan se corresponde, ya no cabe duda, con una cierta manera de asumir su papel de agitador cultural. A partir de la aceptación de los nuevos códigos que rigen los destinos de cualquier recinto museístico que se precie se impone la necesidad de programar sus actividades, asumiendo el riesgo de establecer una política de doble lectura; por un lado el componente ilustrado, extremadamente atento a la calidad de sus exposiciones con particular cuidado en aquellas de carácter temporal; por otro, el aspecto meramente mercantil, provocando y deseando el más sonado éxito de asistencia.

Muchos y diferentes factores serán los que contribuyen a formalizar el nuevo modelo: mayor facilidad en la itinerancia de exposiciones, siempre que las primas de los seguros no sean prohibitivas; muestras producidas entre dos o mas museos interesados en ceder alguna de sus obras y así compartir una exhibición dedicada a un autor o a un estilo; distintas políticas de mecenazgo; acercamiento a temas que hasta hace poco eran considerados como excesivamente populares; o, simplemente, el legítimo deseo de asumir un componente didáctico, totalmente alejado de cierto immobilismo intelectual decididamente "passé". Como consecuencia de todo ello, los nuevos recintos deberán atender a una serie de requisitos —donde la gestión económica no será el de menor importancia— que les permita garantizar un funcionamiento más acorde con las demandas de una sociedad decidida a aceptar el hecho cultural como un bien de consumo legitimado por cualquier "magazine" dominical.

Tiendas, restaurantes y aparcamientos convivirán con bibliotecas, aulas



y salas de conferencias. Por primera vez, lo trivial y lo esencial confluyen en un destino asintótico. Con todo, lo más sorprendente es que la novedad no es tanta; en cierta medida los nuevos formatos sólo vienen a continuar y reclamar la herencia de aquellos audaces proyectos que, a partir de la segunda mitad del presente siglo, propusieron los grandes maestros, desde Miles y Lloyd Wright hasta Louis Kahn.

Pero lo cierto es que la década de los ochenta ha dibujado desde el territorio de la arquitectura un suntuoso panorama de nuevos museos, donde actuaciones de remodelación y de ampliación competían con proyectos de nueva planta, en ambos casos tan cosmopolitas y sofisticados como rebosantes de vitalidad creativa. Así, el japonés Isozaki diseñaba el MOCA —Museum of Contemporary Art— de

Los Ángeles, mientras las instalaciones temporales que albergarían su colección permanente durante el proceso de construcción del futuro centro —el Temporary/Contemporary como popularmente es conocido— lanzaban al circuito internacional el nombre de Frank Gehry, en gran parte debido a la sorpresa provocada por transformar un destartado y anónimo almacén, situado en una zona de la ciudad no demasiado



distinguida, en un ámbito de deslumbrante calidad arquitectónica; pero sobre todo, por el atrevimiento de asumir que para enfrentarse a un edificio destinado a exponer obra de arte contemporánea se requiere, además de talento, mucho talento, algo que la vanidad nos hace olvidar, el espacio también se puede susurrar.

Exactamente al otro extremo de los Estados Unidos, en Nueva York, Cesar Pelli ampliaba el MOMA incluyendo una torre residencial de 53 plantas que hacía económicamente viable el proyecto; mientras en el mismo centro del profundo Sur, Atlanta, Georgia, Richard Meier diseña el High Museum of Art.

A este lado del Atlántico, un inglés, James Stirling, proyecta en Stuttgart; en otra ciudad alemana, Frankfurt, el omnipresente Maier produce una de sus obras más interesantes, el Museo de Artes Aplicadas; el Louvre se agranda, gracias al proyecto de un americano de origen chino, I. M. Pei; mientras en la otra orilla del Sena, una italiana, Gael Aulenti, transformaba la estación de Orsay; y de nuevo otro equipo americano, Venturi/Scott Brown, ampliaba la National Gallery en Londres.

La tendencia persiste en la presente década de los noventa —ahora ampliada por la incorporación de otro tótem de la iconografía arquitectónica: las bibliotecas—. Mário Botta acaba recientemente de concluir el Museo de Arte Moderno en San Francisco; no hace mucho, Moneo ganaba el concurso para la construcción del nuevo Museo de Arte Moderno de Estocolmo; el portugués Alvaro Siza conseguía un espectacular doblete al proyectar el de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela y ganar el concurso del Centro Cultural de la Defensa en Madrid —este último de incierto futuro, al parecer debido a dificultades económicas y de otros tipos—.

Siguiendo en España, dos de los arquitectos ya mencionados —Richard Meier y Frank Gehry— han presentado sus propuestas para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y la nueva sede del Guggenheim de Bilbao respectivamente. Y si bien el centro catalán ya ha sido inaugurado, el bilbaíno deberá esperar aún algún tiempo para su apertura. Nuevamente en la ciudad condal, Gael Aulenti ha concluido la remodelación del Museo de Arte de Cataluña en el Palacio de Montjuich.

Naturalmente, el buque insignia de los museos españoles, El Prado, no podía ser ajeno a esta fiebre de cre-

cimiento. Desgraciadamente, un concurso, resuelto con empate melancólico para un segundo puesto a no construir, no parece que garantice una decisión rápida o, lo que sería mejor, ecuánime.

Por lo tanto volvamos a Barcelona para intentar situar las propuestas de Meier y Aulenti dentro del contexto que proponen estas líneas. Ciertamente, ninguna de las dos actuaciones merecen pasar al catálogo de las obras maestras; bien es verdad que la aportación de Richard Meier es un espléndido objeto urbano; pero no es menos cierto que una vez vista una de sus obras, su código de lenguaje se agota en su propia y pulida imagen. Lo mejor que se puede decir del arquitecto americano, al menos al contemplar su obra más reciente —Barcelona, La Haya o la aún por terminar Fundación Getty en Los Ángeles—, es que ofrece al no iniciado la gratificación intelectual del reconocimiento inmediato. Todo ciudadano con un nivel e interés cultural medio reconoce inmediatamente y sin ningún género de dudas sus edificios, de la misma manera que, sin ser un erudito en artes plásticas, no confundiría un Miró con la obra de otro pintor, diferenciaría un Rolls Royce de cualquier otro automóvil o identificaría un traje sastre Chanel sin ser un experto en alta costura. El gran mérito de Richard Meier es que ha dejado de ser un arquitecto para convertirse en un símbolo; su gran defecto es que, a poco tardar, el concepto manierismo va a tener una nueva transcripción ortográfica eso sí, muy próxima a la original: "meierismo".

Lo de Aulenti pertenece a otro nivel. Simplemente es un error imperdonable: confundir un museo con una exposición temporal, por muy brillante que esta sea, es no saber dominar los términos básicos del lenguaje arquitectónico. Al contrario del Gehry de Los Ángeles, Aulenti no susurra, aúlla. Y en su vanidoso grito sepulta una de las colecciones de arte más emocionantes de la cultura catalana y universal. Por si fuera poco, de paso se carga, en un alarde de repostería que poco tiene que ver con el noble arte de la construcción, lo que probablemente fuese el espacio de arquitectura civil más suntuosamente espectacular de la ciudad: la sala oval. Es de esperar que la sensibilidad del pueblo catalán sea capaz de devolver a Montjuich el tiempo perdido en tanto alarde "neo-pompier", que no dudo funcionase en Orsay, pero que en Barcelona ni aporta ni dice nada. ■

