

LA CIUDAD, EL MUSEO, LA COLECCION

Daniele Vitale

En el contexto de la progresiva evolución del interés por la colección en un sentido público y emblemático, se indagan los difusos límites entre los muebles y los ambientes de los edificios, entre éstos y sus extensiones a través de pórticos y patios, y de dichas extensiones con los espacios públicos de las ciudades. Se analiza así, la relación con el pasado, desde el ámbito del espacio privado para la reflexión en intimidad, hacia el ámbito del espacio público y de representación de la sabiduría y el prestigio adquiridos.

1. MUSEO Y COLECCION.

Si la idea de museo es relativamente moderna, la idea de colección es antiquísima. Una presupone a la otra, de hecho no existe museo que no se base en una colección y que no la asuma como su propio fundamento y materia. Sin embargo, no es fácil definir lo que es una colección, ya que son innumerables los objetos que pueden componerla. Lo que caracteriza en primer lugar a una colección no es la *calidad* de las cosas coleccionadas, sino el hecho que ellas, por lo general, *no sirven*, no tienen utilización de carácter práctico, han sido privadas de su destinación y de su *valor de uso*.

¿De qué depende entonces esta pasión -tan rara y frecuente-, que consiste en juntar cosas, independientemente de su posible uso, sustrayéndolas de la esfera de la normalidad cotidiana?

Algunas *tumbas antiguas* pueden aproximarnos a una explicación, porque, en cuanto lugares destinados a los muertos, son a la vez lugares de suspensión del uso y del sentido. En civilizaciones totalmente diferentes entre ellas, de Etruria a la China, se acostumbra acompañar a los muertos con una serie más o menos extensa de objetos que habían sido amados por los difuntos: frascos y lámparas, peinetas y semillas, ropa y adornos, vasijas y tablillas para la escritura, etc..

En la antigua tradición micénica o en la cultura etrusca, las moradas de los difuntos eran concebidas tan necesarias y preciosas como aquellas habitadas por los vivos. Sin embargo, los objetos que recomponen la casa

con su riqueza de ambientes e imágenes, no siempre son reales, a veces son simulacros o ficciones de sí mismos hechos con distintos materiales o contruados con técnicas más refinadas, o bien son modificados en su forma y reducidos a emblemas. La sustitución sirve para ir más allá de las apariencias y reproduce la idea que subyace en las cosas. Los difuntos, desde la lejanía en la cual reposan, miran y admiran los objetos o los simulacros de los mismos, que la piedad de sus seres queridos ha juntado para ellos. Estos constituyen los hilos que los mantienen ligados a la realidad; son su proyección residual en el mundo de los vivos; en fin, son el instrumento personal de su identificación, de su sentimiento y de su recuerdo. Tal vez esto explique la emoción que se experimenta al descubrir una tumba, ya que no sólo se viola un secreto, sino que al aproximarse a los objetos, uno se aproxima al espíritu del difunto que reposa en ellos.

Así, las colecciones funerarias ayudan más que otras a entender lo que es una colección. Estas no tienen otro sentido que no sea el de señalar una presencia y de constituir un lugar, de rememorar y dar cuerpo a la memoria, de suscitar y ofrecernos una representación de ellos; son una relación explícita entre el alma y las cosas.

Pero, los objetos coleccionados por los vivos son también una proyección de ellos mismos y una conexión con el mundo; se juntan por el gusto de poseerlos o por adorno, por ostentación o recuerdo, por el sentido de la maravilla o por amor al conocimiento, por curiosidad o por deseo de clasificación erudita. Cada colección implica una dimensión mental y afectiva a la vez. Es un modo de introducir un propio orden mínimo dentro de la anarquía del entorno; una manera de fijar las cosas sustrayéndolas del tiempo. La colección es, en otras palabras, un recurso para dejar una huella, construyendo un mundo privado sometido a control.

Cada colección presupone entonces, por un lado, un sentimiento de apego y posesión, y por el otro, por consecuencia, una idea de protección y custodia. Si ésta se convierte en algo personalmente precioso para quien la hace, entonces ha de ser tutelada y defendida. Ambas dimensiones son necesarias y concurren a determinar las características del *lugar* que cobija la colección: éste debe ser apto para preservar las cosas del desgaste, sustrayéndolas al tiempo, debiendo a la vez, saberse presentar como lugar emblemático.

Lo emblemático puede ser completamente contenido dentro de la esfera de la vida espiritual y privada en tanto instrumento de identificación y crecimiento personal, pero también puede asumir un sentido más amplio toda vez que esté ligado a una voluntad de autorepresentación frente al mundo hasta convertirse en instrumento de reconocimiento y prestigio social. Puede transformarse entonces, en *objeto de exposición*, adquiriendo así un significado social más amplio.

2. LOS LUGARES DE LA COLECCION.

Julius von Schlosser, recorriendo la historia del coleccionismo, identifica un antecedente históricamente decisivo en las colecciones medievales de cosas preciosas, por un lado, los «tesoros» religiosos de las iglesias, y por el otro, aquellos objetos recolectados por los príncipes como símbolos de valor y muestras de poder.⁽¹⁾ La diferencia no estaría tanto en la *naturaleza* de los objetos coleccionados, sino más bien en la cantidad de ellos y en su función que, en el caso de las iglesias, sería de carácter *público*, con fines pedagógicos y celebrativos. En el caso de los príncipes y señores burgueses en cambio, la razón de las colecciones sería, en un sentido figurado, el «adorno» personal, un hecho de prestigio y distinción. El aspecto común a ambos casos es la falta de homogeneidad de las cosas coleccionadas: obras de arte y antigüedades, joyas y reliquias, indumentarias y adornos, recuerdos y rarezas naturales.

Las colecciones son generalmente colocadas en lugares destinados a la conservación, que son también lugares de protección e intimidad, oscilando por lo general entre el *mueble* y el *recinto*. El mueble puede ser *escritorio*, concebido como lugar de meditación o de trabajo, o *armarium*, más explícitamente destinado a archivo. El recinto a su vez -según la naturaleza de las cosas conservadas y la finalidad de la colección- puede ser «cámara del tesoro» o celda monacal, sacristía o guardarropía, archivo o biblioteca, gabinete privado o galería, obedeciendo a una casuística compleja.

A nosotros nos interesa el límite, en ciertos aspectos difuso, entre los muebles y los ambientes de un edificio, como si se tratase de arquitecturas gradualmente insertas unas dentro de otras, así como nos interesa la expansión del recinto al pórtico y al patio, destinados a convertirse ellos mismos en lugares de

Within the context of a progressive evolution of the interest for museum's collections in a public and emblematic sense, this paper deals with the unclear limits that can be found between furniture and interior spaces, and between these and their extension by means of porticos and courtyards and between these extensions and the urban spaces. Thus, the relation with the past is analysed through the private and meditation spaces up to the public space representing knowledge and prestige.



1. Pié de estatua colosal. (Museos Capitolinos), Foto M. I. Pavez, 1981.

colección.

Estos son, como veremos, ambientes originalmente *neutros*, que sólo en una segunda instancia se identifican con la colección, asumiéndola como propia decoración o propio motivo constitutivo. El término «galería», por recurrir al ejemplo más evidente, indica desde un punto de vista lingüístico, un tipo arquitectónico que con el tiempo, se transforma también en sinónimo de «lugar de exposición». Se trata por lo tanto de «tipos formales», que se establecen en diversa medida como lugares de colección, imponiéndose como elementos originarios de la tipología del museo. Sin embargo, ellos oscilan entre la esfera privada y la socialización, entre construcción para la meditación y la intimidad, y entre representación externa de una sabiduría y de un prestigio adquirido.

Los *gabinetes*, ambientes pequeños y preciosos de las mansiones señoriales italianas del 1400 o del 1500, representan el polo en el ámbito de lo privado: son pequeñas espacios del arte y de la maravilla, de la meditación y el retiro, de la colección y de la ciencia, y se definen, por lo general, a partir de un programa iconográfico y simbólico preciso, basado tanto en los objetos custodiados como también en aquellos representados, en un complejo juego de alusiones.

La progresiva evolución del interés por la colección en un sentido público y emblemático nos parece ahora lo más relevante.

3. EL MUSEO COMO LUGAR URBANO.

En 1471, el Papa Sixto IV -pocos meses después de su elevación al solio pontificio- donó al pueblo romano una serie de antiguas esculturas en bronce, haciéndolas transportar del Laterano al Campidoglio, es decir, al lugar emblemático de la memoria y la grandeza de Roma, (2). Este gesto fué simbólico en muchos aspectos: fué un acto formal de deferencia hacia la ciudad por parte de un pontífice seguro de su propio poder; fué un homenaje a un lugar tradicional e intrínsecamente laico, ajeno a la historia y al control de la iglesia, y coincidió con la búsqueda de formas nuevas y más amplias de consenso. Pero, sobre todo, fué también un gesto de celebración del primado de Roma y del papado. En efecto, fué con el Papa Sixto IV que tomó fuerza una concepción del diseño que consiste en relacionar simbólicamente la universalidad de la Iglesia con la memoria de la grandeza antigua, actualizando nuevamente los signos de la historia «imperial» de la ciudad. Aquellas esculturas constituirán el primer núcleo del Museo Capitolino.

El asunto de las sucesivas relocalizaciones es particularmente interesante. En éstas queda de manifiesto la amplia ambigüedad del significado atribuido a las piezas antiguas: entre herencia medieval e idea humanística, uso simbólico y colección de arte, significados urbanos y motivaciones museales, sin que sea posible describir una evolución lineal. Se observa, sin embargo, contradicciones y posibilidades que aún permanecen en el tiempo.

Las estatuas llevadas al Campidoglio eran distintas entre ellas, estando algunas fragmentadas. La famosa Loba Etrusca, símbolo en aquella época, del poder temporal del papa; la llamada «Gitana»; el «Spinario», o joven-

zuelo sentado que se extrae una espina; el gran Ercole Vittore, procedente del Foro Boario; una cabeza gigantesca, o «caput aeneum» y una enorme mano que sostiene un globo, o «sol justitiae», piezas todas procedentes de una estatua colosal.

Pero lo que más destacable es que, con la reubicación, se transforma profundamente el sentido urbano e ideal de las obras: en el Laterano -donde las piezas son colocadas sobre columnas- ellas eran percibidas por la cultura popular como simulacros del mundo antiguo cargados de cierta connotación mágica, casi *ídalos* a quienes se les atribuía significados entre lo legendario, lo moral y lo fabuloso. Se convierten entonces en símbolos políticos, en instrumentos de una operación ideológica consciente. Si bien es cierto que

aún son vistas como referencias monumentales capaces de constituir el espíritu del lugar, el hecho de haberlas privado de pedestales y columnas, y de haberlas finalmente arrojado al suelo, ha servido, al menos en parte, para quitarles su connotación misteriosa y centrar la atención sobre sus caracteres formales. Son entonces comprendidas y reconocidas como *obras de arte*.

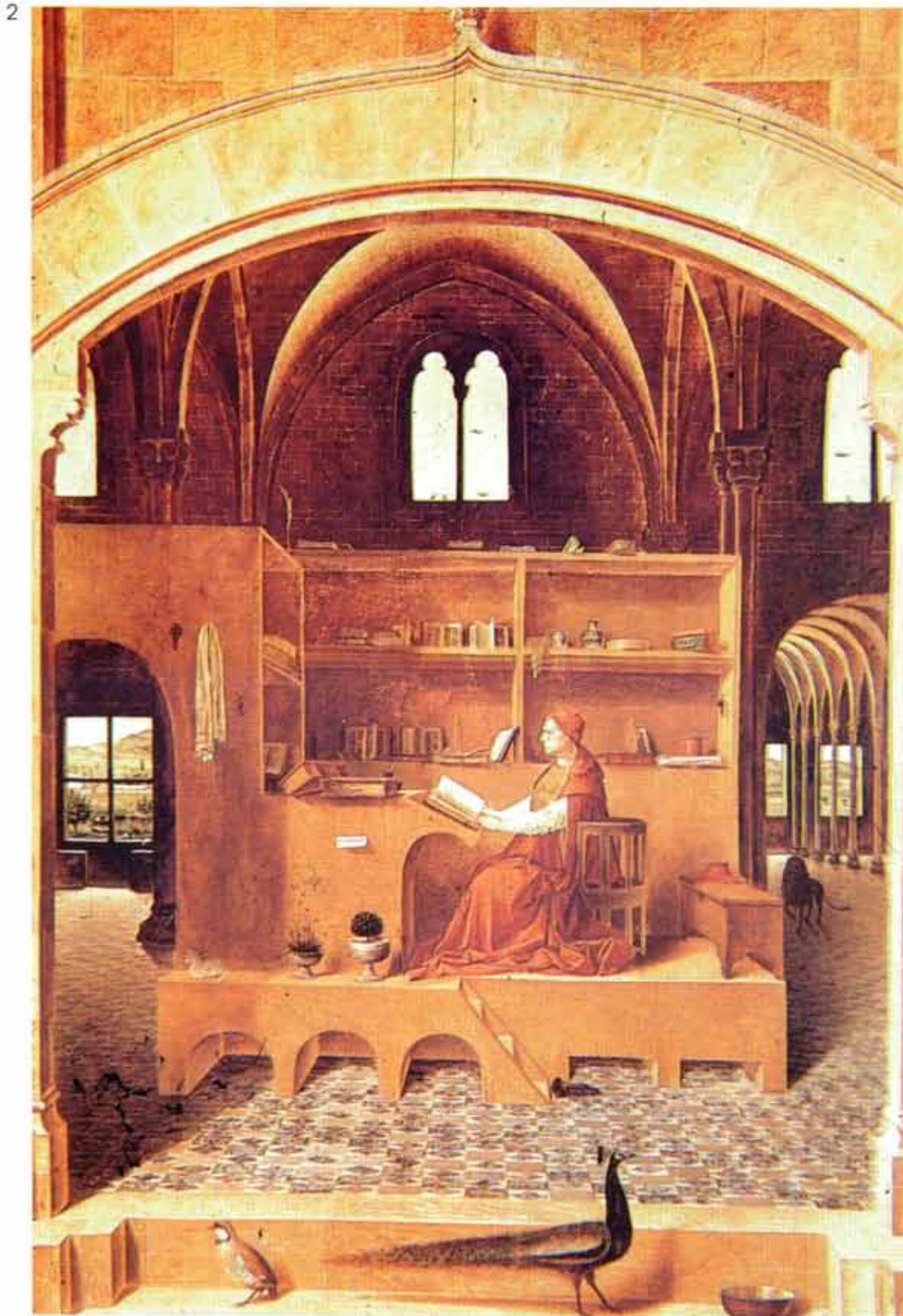
Los dibujos del siglo XVI que nos muestran la situación del Campidoglio antes de la sistematización realizada por Miguel Ángel, en especial, los de Martín van Heemskerck, reflejan la singularidad de la disposición de las esculturas y de su uso urbano. La loba ha sido empotrada sobre una repisa en el centro de la fachada del Palacio del Conservador, en contraposición al grupo clásico del león que des-

pedaza al caballo, y que desde la Edad Media ha estado frente al palacio del Senado. Otras tantas han sido colocadas debajo del pórtico del Conservador, situadas también al aire libre, con un sentido declaradamente público y civil, utilizadas para redefinir y marcar el de la ciudad.

Al grupo serán progresivamente agregados otras obras y fragmentos, en especial aquellos marmóreos, como la cabeza, pies, manos y brazos del coloso descubierto en 1486, en la basílica de Constantino, probablemente un «acrólito» en estructura de madera, con vestimenta de bronce y miembros de mármol. La sistematización de la plaza entonces aún de tierra e indefinida, privilegia un polo, aquel del Palacio del Conservador, localizado aproximadamente en un mismo eje con el obelisco egipcio de Aracoeli, pero confiándole a estatuas y recorridos, obeliscos, árboles y columnas, la creación de un sistema de puntos individualizados y de tensiones. En este cuadro, las esculturas son entendidas como instrumentos para construir nuevas y diversas «teatralidades» del lugar, ligadas también a las circunstancias.

En 1513, bajo el papado de León X, se organizan fiestas y espectáculos en ocasión del otorgamiento de la ciudadanía honoraria a Giuliano y Lorenzo de Medici; bajo la dirección de Pietro Rosselli se arma un teatro de madera en forma de recinto rectangular y con graderías internas, que ocupa gran parte del espacio disponible.⁽³⁾ Si la iconografía está ligada al tema del «gemellaggio» de la Florencia medicea con la Roma papal, en el interior - encima de dos pilares puestos a un costado de la entrada- han sido colocados, por un lado, la enorme mano con la esfera y, por el otro, la loba que parece mostrar su anhelo de saltar sobre la pelota. Mas aquí, la dimensión colosal de las esculturas ha perdido su sentido de extrañamiento y misterio, siendo absorbida por lo colosal de la escenografía construida «a imitación» de lo antiguo. La arquitectura ha recompuesto los fragmentos y los ha llevado a una nueva integridad.

En los años siguientes se experimentan nuevos asentamientos: en 1517, delante del Palacio del Conservador, se colocaron dos grandes estatuas representando sendos ríos y, en 1521, se erigió en la plazuela una nueva estatua de León X, de dimensiones colosales. Pero más que nada, se fué modificando paulatinamente la ubicación y el sentido de las esculturas antiguas, disminuyendo su dimensión simbólica y civil, a favor del reconocimiento de su valor como antigüedad. Muchas piezas que habían sido colocadas debajo del portal del Conservador se trasladaron al ámbito más privado del patio, al cual se le irán agregando otras con el tiempo. Es aquí que las esculturas comienzan probablemente a adquirir una dimensión de «colección», y donde empieza la verdadera y propia historia del «museo». El patio tiende a transformarse en «patio de antigüedades», definiéndose un tema que junto con el del jardín, está destinado a una fortuna particular: Bramante organiza pocos años después, en los palacios Vaticanos y a un lado del Belvedere, el famoso «patio cuadrado» de las estatuas, donde encontrarán ubicación algunas de las esculturas más cotizadas y famosas, como el Laocoonte o el Apolo del Belvedere. Una situación análoga se sucede en las residencias



2. "San Jerónimo en su Celda", por Antonello da Messina, c. 1460-1474.
3. Loggia Piazza de la Señoría, Florencia, Edit. Ugo Mugnani, Firenze-Fotocelere, Torino, s/f.

privadas, como el caso de una importante colección que es ubicada en el jardín del palacio Cesarini, cerca de San Pietro in Vincoli. Dibujos posteriores al siglo XVI - por citar a aquellos de mayor belleza - nos muestran el patio del Palacio Della Valle-Capranica intensamente poblado de estatuas. Estas han adquirido ahora una nueva condición: resaltan el fondo neutro de las paredes y reposan en el claroscuro de los nichos; han perdido su rol público entrando en la esfera del goce erudito. Pero, en cambio, al estar ordenadas como conjunto, han conquistado una nueva imagen armónica, un nuevo rol respecto de la labor del arte y de los artistas.

4. EL MUSEO Y LA «CASA DEL ARTISTA».

«Yo procuro, estando bajo el frescor de mi museo a orillas del lago, sanarme un pie de la gota»,(4).

Quien trata de curarse de tal enfermedad mientras goza del ocio a orillas del lago es Paolo Giovio, gran humanista y erudito de Como, que recientemente se había construido una nueva y espaciosa residencia suburbana. Ella estaba ubicada cerca del denominado Borgo Vico, en una localidad muy hermosa que, ya en aquella época, era considerada idónea para una estada veraniega, y cuyo destino era convertirse en la época neoclásica en un centro de grandes villas. Giovio, rescatando un término desusado, define su casa con la palabra «museo», «el cual es frecuentemente visitado tanto por Gentiles e Ilustres Señores, como por ciudadanos», (5). Giovio

había constituido, con paciencia -entre otras importantes colecciones- una galería con aproximadamente 150 retratos de «hombres famosos», clasificándolos en cuatro categorías y agregándole a cada uno de ellos una inscripción de tipo didáctica y conmemorativa.

Pero la casa entera -organizada en torno a un patio rodeado de columnas y que Giovio describe detalladamente-, había sido concebida como «casa de arte», donde cada recinto era decorado con obras y adornos diversos, correspondiéndole a cada uno de ellos, temas simbólico-mitológicos, asumiendo así un significado bien preciso respecto del conjunto. La secuencia de los recintos configuraba un recorrido, siendo la estructura del edificio la correspondencia de un ordenamiento mental.

Giorgio Vasari escribe en su obra *Vite*, lo siguiente:

«...se ha hablado ... del museo del Giovio y de los retratos de hombres ilustres que ahí se han colocado en un orden y con inscripciones bellísimas; y pasando de una cosa a otra... monseñor Giovio ha dicho que siempre había tenido el deseo y que aún lo tiene, de agregar al museo y a su libro de elogios, un tratado acerca de los hombres famosos en el arte del dibujo desde Cimabue hasta los de nuestros tiempos», (6).

La colección, por lo tanto, correspondía a un orden del conocimiento que aspiraba a uno o varios tratados y a su fundamento. En este caso, lo que convierte a la colección en un museo -en el sentido propio del término- no es tanto el número o la calidad de las obras

sino el hecho de que éstas constituyen un conjunto y corresponden a un diseño unitario. Giovio quiere construir una «máquina de gloria», un dispositivo ideológico que perpetúe y consolide la fama. En él, los sabios y los artistas son asociados a los reyes y poderosos así como los vivos están cerca de los muertos y de los hombres antiguos. La «comunidad» de los hombres famosos ha de ser definida y delimitada, debe formar un sistema, aunque sus componentes puedan cambiar según las ocasiones y los tiempos. Pero lo que no se puede cambiar por ser intrínseco a la operación ideológica, es el reconocimiento de las diversas categorías de hombres y la voluntad de relacionarlas, en un intento que es celebrativo y pedagógico a la vez, de promoción de la imagen del humanista y de reafirmación social.

En realidad, la operación de clasificar y retratar a los hombres ilustres no es nueva, pues existían precedentes precisos. Nueva es la intención de disponer de retratos verosímiles y a semejanza de los retratados. Para que la operación ideológica-pedagógica resulte eficaz, se debe disponer de «imágenes verdaderas» y no de figuras inventadas o alegóricas. La colección expresa una idea del conocimiento y del arte, del poder y del destino de los hombres, pero para que pueda ser transmisible, debe estar encarnada en las figuras de personajes históricamente concretos. El museo en cuestión -no lo olvidemos- se construye después del saqueo de Roma de 1527, en tiempos de extrema incertidumbre y de crisis, cuando el destino de la comunidad católica parece gravemente afectada por las herejías

3



precedentes del norte y por la amenaza de los turcos. Corresponde entonces a un intento de reconstruir un sistema de valores y certezas.

Pero lo que más ha concitado nuestro interés es que el museo haya llegado a definirse como sistema ideológico, planteándose como un todo, capaz de atribuirle a las obras una posición y un rol.

La arquitectura juega aquí un papel determinante: agrupa a las obras, revelando significados que de otro modo quedarían ocultos, y traduce un orden cognocitivo en un orden inmediatamente formal. Es así que, la casa del coleccionista -que es a la vez casa del humanista y del docto- no se limita a «contener» las piezas en particular, sino que las refiere a una razón precisa; se apropia de la colección y la asume como materia propia. A partir de entonces, el tema de la «casa del coleccionista», deberá compararse frecuentemente con las aproximaciones al tema de «la casa de los antepasados», que se convierte -con la construcción del palacio- en un término decisivo de dimensión.

5. LA GALERIA.

...«En estos días está muy de moda en Roma, Génova y en otras ciudades de Italia, aquel tipo de construcción que se denomina Galería, quizás por haber sido introducidas inicialmente en la Galia o Francia, para que las personas se entretuviesen paseando en los patios. Sus proporciones se extraen de las loggias, aunque son bastante menos abiertas que ellas. Este tipo de edificio existía con la misma forma en el tiempo de los antiguos, como se puede leer de la vida de Lucio Lucullo y también en otros textos, siendo en realidad de enorme comodidad y le brindan un maravilloso adorno a los edificios; pero se adecúan sólo a los señores y a grandes personajes...» (7).

En estas líneas de Vincenzo Scamozzi, relacionadas con un viaje realizado a Francia en 1600, se cita gran parte de las características fundamentales y de los controvertidos aspectos relativos a las galerías. Aquí se reconoce su parentesco con el tipo de la loggia, identificando la principal diferencia en el hecho que la galería sería «menos abierta». A su vez, se le supone un origen antiguo, se sabe que su difusión fué sobre todo francesa, en fin, se le identifica como elemento arquitectónico típico de los patios y mansiones de «señores» y «grandes personajes», sin poseer otra función que no sea la del deleite, del adorno y del «agrado en el paseo».

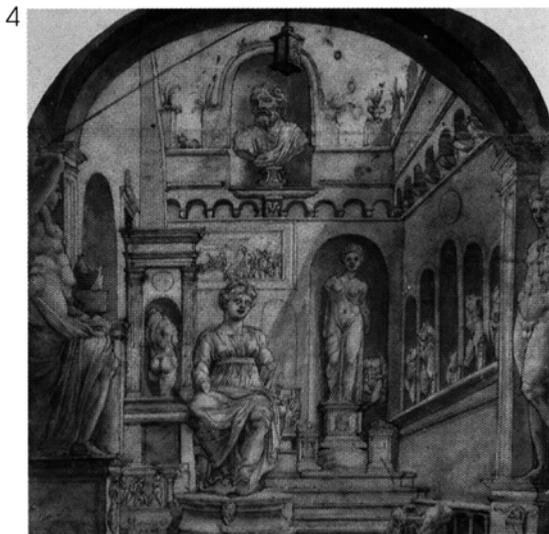
La cuestión de la ascendencia cultural y de la prioridad francesa o italiana, aparentemente sin importancia, tiene en realidad relevancia y sirve para esclarecer diferencias internas y mecanismos formativos. Von Schlosser, por ejemplo, en su clásico texto sobre la experiencia vivida en el siglo XVI con las colecciones, sostiene que si

...«el nombre proviene de Francia y es usado para indicar inicialmente un largo pasillo..., el fenómeno es sin embargo totalmente italiano y fue ejemplar para el resto de Europa». (8).

Por el contrario, Wölfram Prinz, en un reciente estudio,(9), basado en otras investigaciones y en otros elementos de juicio, sostiene que el tipo se habría determinado en Francia, adquiriendo caracteres autónomos. Pero si bien en Francia la galería juega un papel genéricamente celebrativo y de entretenimiento, sólo en los grandes ejemplos italianos, la galería se convierte de modo definitivo e

indisoluble en lugar destinado a las colecciones hasta transformarse en el siglo XVII -incluso en el ámbito lingüístico- en sinónimo de «colección de arte».

La galería constituye en la historia de la arquitectura una experiencia determinada y particular. Su primera característica es su *desarrollo lineal*, es decir, la prevalencia de una dimensión. Sin embargo, y contrariamente a lo que generalmente sucede en un pasaje o en un pasillo, esta prevalencia es manipulada y controlada de tal manera que se obtiene un ambiente unitario. Las paredes menores asumen el sentido de «cabeceras» o de diafragmas terminales, configurándose como planos transversales sobre los cuales convergen las fugas de la perspectiva y hacia las cuales concurren las miradas. Las paredes



laterales por el contrario, por su propia extensión, tienden a organizarse serialmente, a través del orden dado por las aberturas y por los partidos arquitectónicos. Luz y arquitectura contribuyen a construir una división rítmica del espacio y condicionan la disposición de las piezas de la colección: éstas se organizan según una secuencia lineal, tendencialmente equivalente y por lo tanto, basada en un principio implícito de clasificación. Aquí, como en otras partes, el orden de la arquitectura interfiere con la lógica de la colección hasta confundirse con ella.

6. LA UNIDAD DE LA LUZ.

Con respecto a la idea de galería, que el Renacimiento ha establecido con la multiplicidad de sus experiencias y la autoridad de sus ejemplos, existe otra idea que está determinada a volver con el tiempo como una posibilidad distinta y como una alternativa precisa. Esta nace de la aspiración por una mayor unidad espacial y a su vez, del tema de la luz. Porque la luz no sólo puede proceder de un lado, sino que también de lo alto; la luz puede modificar la percepción de las cosas, separando o uniendo, ocultando o destacando. Con el tiempo se desarrolla un debate respecto del sentido y de las diferentes prácticas que se dan entre los posibles tipos de iluminación. La iluminación desde arriba parece encontrar legitimación en el texto de Vitruvio que habla de la *cámara egipcia* como una sala de doble altura y doble orden de columnas, donde las ventanas están dispuestas en correspondencia al orden superior: éstas dejan libre de aberturas la faja inferior de

las paredes, quedando disponible una mayor superficie para cuadros y ornamentos. Por esta razón, ese tipo de sala será considerado como un espacio particularmente adecuado para la exposición de obras de arte y para su uso como academia o museo.

Pero la referencia más decisiva, basada en la autoridad misma del monumento, la constituye el Panteón, donde la luz cae en forma abstracta y misteriosa por el ojo de la cúpula. Unidad lumínica y unidad espacial se convierten en una misma cosa, el espacio y los detalles se funden en una sola visión y son percibidos en una única mirada. La luz cenital es vista como una forma particular de iluminación desde lo alto, cargada de una sugestividad y de una intensa fascinación que le son propias. Probablemente sea Boullée quien la relaciona a los temas de la basílica y de la galería.

Cierto es que a fines del siglo XVIII las experiencias con la iluminación desde lo alto y cenital se multiplican en distintos edificios y ambientes, convirtiéndose en objeto de debate,(10). Este debate involucra también el destino de la *Grande Galerie* del Louvre y se desarrolla en concomitancia con el del sentido público y civil del nuevo museo. Antes de la Revolución, las colecciones de arte del rey habían sido parcialmente abiertas al público, haciendo accesibles unos cuantos salones del Luxembourg y proponiendo la reforma de la *Grande Galerie*. No es casual que los proyectos relacionados con ella, comisionados a Soufflot, Clérisseau y De Wailly en 1775, y que fueron posteriormente abandonados, se basen en la idea de abrir en lo alto nuevos tragaluces.

Después de la Revolución, la Academia habría tratado de definir algunos criterios de intervención, dos de los cuales citaremos a continuación:

1º. «Que la galería no debe ser dividida por ninguna decoración, ni por columnas ni tampoco por pilares; que su inmensidad constituya una suerte de belleza única y que sería lamentable dañarla con el pretexto de una decoración de la cual el monumento no tiene necesidad.»

2º. «Que la galería será iluminada de una manera más conveniente respecto de los objetos que debe contener, sustituyendo las actuales ventanas por aberturas localizadas en lo alto.»(11).

Se piensa que a la belleza de la luz que cae desde arriba, se le suma la posibilidad de observar todas las obras y cuadros en condiciones igualmente favorables. De este modo se crea una opinión favorable a la nueva iluminación y se hacen proyectos y experimentos, como el de Legrand y Molinos, mientras que un pintor, Hubert Robert, pinta diversas variantes de fantasía de la *Grande Galerie*, donde la luz penetra por grandes lumbreras abiertas en la bóveda a cañón corrido. La propuesta será posteriormente abandonada (distinta será la remodelación realizada por Percier y Fontaine en 1805), pero sin embargo, ejercerá una importante influencia sobre las experiencias posteriores hasta llegar a la arquitectura moderna.

Queda la idea de una galería o una sala nítida gracias a la luz difusa, clara en el diseño interior, igualitaria en los valores de posición, ajena a aquellas divisiones o jerarquías que son el producto de los contrastes de luz. A las particiones debidas a la alternancia de franjas iluminadas y oscuras, vistas como casillas predispuestas a la clasificación de las piezas,

4. Maarten van Heemskerck, dibujo del patio interior de casa Sassi, en Roma (patio anticuario, como lugar de exposición), con estatuas antiguas y hallazgos arqueológicos (dibujo de pluma, estumado y firmado, con fecha 1555; 230 x 215 mm).

5. Villa Adriana, Tivoli, Foto A. Hidalgo.

se las sustituye por un nuevo sentido de conjunto de las obras, por la idea de una participación unitaria de ellas.

7. VILLA ADRIANA: ARQUITECTURA DE LA MEMORIA.

Está claro entonces que la relación entre colección y arquitectura no se limita al problema de la disposición de los objetos dentro de un ambiente, ni tampoco puede ser un simple problema de *resonancias* entre los objetos conservados y el lugar que los cobija. Se trata de algo mucho más complejo y ambiguo y abarca diferentes aspectos. La complejidad en cuestión puede verse reflejada, por ejemplo, en el hecho que los edificios que acojen una colección en su interior se construyen, a veces, en base a una voluntad evocativa, imponiéndose como obras cargadas de identidad, como si ellos mismos fueran «piezas únicas» o «piezas de colección». El ejemplo más fascinante de un caso así lo brinda la Villa Adriana, construida por el gran emperador en Tivoli, aproximadamente entre el 118 y el 138 d.C. (12).

La Villa constituye uno de los «topoi» simbólicos más extraordinarios de la arquitectura antigua, abriéndole a la arquitectura un nuevo camino, y presentándole nuevas posibili-

dades. De hecho, no se trata sólo de una morada que aloja colecciones, sino de un conjunto que tiende a ser -él mismo- colección de arquitecturas y de lugares. Los lugares son los de la memoria y del viaje; reproducen de modo preciso o evocan vagamente aquellos lugares que fueron conocidos durante las expediciones a lo largo del imperio. La elección, puramente subjetiva, autoriza a la réplica, pudiendo ser ésta, más o menos fiel, exacta, o transfigurada.

Se trata de famosos edificios atenienses, templos y canales a orillas del delta del Nilo, copias de las cariátides del Erecteion, reproducciones de algunas de las más bellas estatuas griegas, el valle de los templos en Tesalia, lugares descritos en leyendas y mitos y finalmente, el Hades descrito en los versos de los poetas. Las referencias a la idealidad griega conviven con alusiones orientales y egipcias, sitios y objetos reales mezclados con otros imaginados o fantásticos. Al lado, como una fuente, están la biblioteca griega y latina, que constituyen aquello que se puede conocer del mundo y de la sabiduría antigua racional y ordenadamente: centro ideal del cual puede germinar un mundo rico y diverso de formas.

La Villa Adriana inaugura un punto de

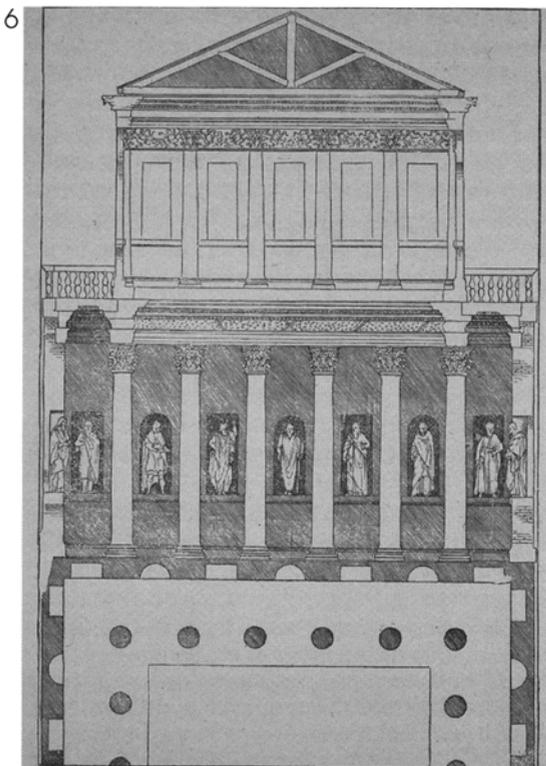
vista en muchos aspectos inédito, porque *construye la arquitectura como arquitectura de la memoria*; recoge vestigios reales y mentales y los recompone. Se presenta como un viaje hacia el pasado, como un camino ideal que recorre las más altas experiencias y las compara, construye tensiones entre ellas generando un universo complejo, configura un sistema de valores y de modelos. Y, sin embargo, queda claro que su criterio es puramente arbitrario, porque mezcla conocimientos con emociones, deseos con medidas, presente y pasado.

Marguerite Yourcenar en su obra *Memorias de Adriano*, se refiere al deseo del emperador, de fijar lo efímero de la experiencia en la solidez de la piedra, y cuenta también como las piedras de la villa parecieran aspirar a ser contemporáneamente construcción de la belleza y construcción del recuerdo.

«La villa era la tumba de los viajes, el último campamento del nómada, el equivalente en mármol de las tiendas y los pabellones de los príncipes asiáticos. Casi todo lo que nuestro gusto consiente, ha sido ya intentado en el mundo de las formas... Cada piedra era la extraña concreción de una voluntad, de un recuerdo, a veces de un desafío. Cada edificio era el plano de un sueño. (...) Presté mi apoyo a las experiencias con el pasado, al

5





sabio arcaísmo que vuelve a encontrar el sentido de intenciones y de técnicas perdidas. (...) Nuestro arte es perfecto, es decir plenamente cumplido, pero su perfección es susceptible de modulaciones tan variadas como las de una voz pura; a nosotros nos toca jugar ese hábil juego consistente en acercarse o alejarse perpetuamente de la solución encontrada de una vez por todas, llegando al límite del rigor o del exceso, encerrando innumerables construcciones nuevas en el interior de esa hermosa esfera, (13).

La villa es la esfera que encierra las innumerables creaciones; está hecha de partes nítidamente rigurosas y de otras elaboradas hasta el virtuosismo. La copia convive con el recuerdo, la invención con la variación y lo falso. Los edificios surgen tanto de imágenes del recuerdo como también del deseo de emulación: son *monumenta* en el sentido literal y arcaico del término, o sea, en el sentido que nos entrega el verbo «moneo», que significa amonestación y recuerdo. Desaparece aquí la distinción entre obras de arte y edificios destinados a acogerlas, al ser todos concebidos con la misma tensión ideal, con la misma pasión de quien ama y fundidos dentro de una invención unitaria. La arquitectura nace de un mundo mental y este mundo se alimenta del pasado.

Pero si la Villa es colección de cosas, ella también es una *idea de ciudad*, más precisamente, la idea de una ciudad constituida por piezas y formas individuales, asociadas y compuestas entre ellas. Podríamos preguntarnos respecto de su origen, de su referencia primera y de su fuente, y podríamos sostener entonces con cierta razón que, en muchos aspectos, la Villa Adriana no es otra cosa que un epítome de Roma, nada menos que un compendio del sistema de los Foros. Al menos en el sentido de que cada edificio - como sucede en los foros romanos - tiende a vivir encerrado en un espacio y en una razón propios, con una capacidad de irradiación que choca con aquella de los objetos que le son cercanos. Es una suma de individualidades y de fragmentos, cada uno nacido de historias o de contrastes particulares, pero también interactuando entre ellos y aglutinantes de una forma. Solamente dentro de aquella forma total pueden llegar a ser, de uno u otro modo, complementarios y convergentes hacia un fin.

Desde entonces y quizás para siempre, la Villa Adriana representa la antítesis del pensamiento de Hipódamo, la antítesis de un sistema urbano integrado y acabado, de un tejido geométrico que todo lo contiene y todo lo dispone. Mileto, Olinto o Priene son entonces la *otra* polaridad, el otro centro ideal. En ellos la razón se plantea como razón general, ordenadora, persuasiva; se basa en principios matemáticos y genera una geometría del terreno, individualiza módulos y con ellos mide el mundo. Todo, incluso la excepción, debe ser congruente con ella. La realidad se considera como tal en la medida que se pueda homologar a un esquema mental. El principio de orden es deductivo, se basa en una subordinación jerárquica de los elementos y de las partes, y también en una definición rígida de la compatibilidad.

La Villa Adriana es lo contrario, es una *ciudad visionaria* -en el sentido literal e inmediato de la palabra-, que acerca y sobrepone distintas visiones, estímulos y piezas singulares, cosas vislumbradas, recordadas y copiadas, elementos extraídos de la memoria, de la

literatura y del sueño. Ahí se mezclan hechos y pensamientos carentes de una frontera suficientemente precisa: los hechos son cosas materiales, pero también metáforas y símbolos que quieren decir otra cosa de sí mismos.

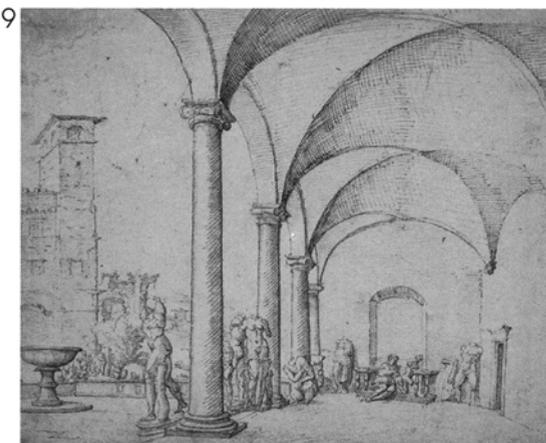
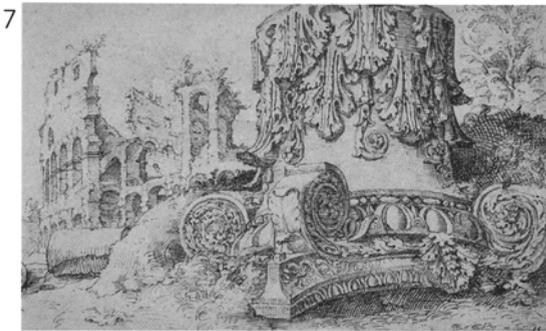
8. EL MUSEO Y LA CIUDAD. LA EXPERIENCIA ITALIANA DE POST-GUERRA.

Cada arquitectura de la memoria interfiere con el problema del museo y, por el contrario, cada museo expresa la voluntad de dar forma estable y reconocida a aspectos de la memoria colectiva. Aquello puede incluso ser entendido como una metáfora de la relación con el pasado y con la historia, representa esa relación y la institucionaliza.

Ahora bien, la particularidad de la experiencia con los museos italianos de post-guerra radica en que en ellos la metáfora y la realidad tienden a confundirse en modos singulares. En primer lugar, porque los museos usan frecuentemente como sede, edificios de gran significado histórico, readaptados como lugares de colección. El problema de la antigüedad se plantea por lo tanto bajo un doble aspecto, siendo antiguos tanto el edificio que cobija las obras como las obras mismas colocadas dentro de él. Ambos son objeto de interpretación. Definir el museo significa por un lado, restaurar y transformar el edificio, y por otro, adaptar las colecciones a él, relacionando diferentes aspectos de la historia y construyendo sistemas de armonías y resonancias, de contrastes y ecos. Este enlace entre problemas museográficos y de restauración tiende a hacerse estrecho y fecundo a la vez, poniendo en crisis los estereotipos de un pensamiento homologado: obliga a enfrentar el problema de la *multiplicidad* del pasado y de la dialéctica viejo - nuevo, obliga a precisar la relación con la historia en varios planos y niveles, confiriéndole una nueva complejidad y haciendo referencia a la ciudad.

De hecho, la experiencia italiana en el ámbito de los museos durante los años 50 y 60 también puede ser reinterpretada como la de un *laboratorio urbano* ya que, por un lado, se anticipa, y por el otro, se desarrolla en forma paralela al debate sobre los centros históricos, provocándolo y alimentándolo, aportándole nuevas complejidades y proyectando sobre él tanto luces como sombras. Constituye nuevamente una narración trasladada, una gran construcción metafórica que nos acerca por caminos laterales a un problema de difícil solución, pero que consiente la *experimentación* sobre el cuerpo de las cosas, con una libertad desconocida. La noción de patrimonio artístico se convierte en metáfora de nociones, como el paisaje histórico o el tejido urbano. La museografía, entendida como ciencia de la disposición y del tratamiento de las obras, se transforma en terreno de incubación de ideas respecto de la valoración de los contextos antiguos; las técnicas formales encuentran correspondencias de un campo a otro y siempre se vuelve a plantear el problema de las interferencias entre pasado y presente, entre objeto y fondo, constituyendo nuevas imágenes armónicas y nuevas oposiciones.

Frente a los temas proyectuales planteados por la realidad, la herencia misma del racionalismo se descompone y toma caminos divergentes, alejando definitivamente a los partidarios de una *ortodoxia de la continuidad* de aquellos que, experimentando, han



6. La sala egipcia, en una placa del tratado *Los cuatro libros de la Arquitectura*, de Andrea Palladio (libro cuarto, capítulo X), publicado en 1570. En la tradición Vitruviana, este tipo de sala representa la idea misma de la iluminación desde lo alto. A fines del siglo XVIII, será vista como uno de los tipos principales de galería o museo.

7. Maarten van Heemskerck, dibujo de un gran capitel revocado, con el Coliseo en el fondo (pluma bruna, 135 x 210 mm).

8. Parte inferior del jardín de Casa Gallii, en Roma (pluma bruna, 133 x 210 mm).

9. Maarten van Heemskerck, dibujo del pórtico (vista desde el interior) con estatuas y hallazgos arqueológicos, del Palazzo Medici-Madama, en Roma, (pluma, 177 x 211 mm).

10. «Patio de antigüedades» del Palacio Della Valle-Capranica en Roma, grabado de Hieronymus Cock, de 1553. El patio había sido organizado y

tomado contacto con nuevos y extraordinarios materiales, aceptando enriquecer y contaminar a la vez el patrimonio convencional de las formas.

Pero más que esta separación esquemática, lo que más nos interesa es la concreta articulación de las alternativas de proyecto y, por lo tanto, aquel variado y contradictorio juego de simulación que se realiza en los museos a través de la reforma de los ambientes, de la selección de los objetos, de los aparatos expositivos, de los juegos de contrastes y de las luces, contribuyendo a definir distintas posiciones y diversas estrategias respecto de la ciudad histórica.

Es por eso que consideraré sólo algunos de los ejemplos más clásicos y conocidos, proyectos de extraordinaria calidad como aquellos de Albini, de Scarpa, y de Belgiojoso, Peressutti y Rogers, no tanto con el fin de describirlos, sino para subrayar los nexos respecto a ciertas *alternativas generales*.

9. FRANCO ALBINI.

La intervención de Franco Albini en el Palacio Bianco en Génova (14), en 1951, nace sobre todo de la búsqueda de un equilibrio entre dos exigencias en conflicto: por un lado, la de reestablecer la identidad histórica del edificio mediante técnicas apropiadas de restauración, y por el otro, la de garantizar a la exposición aquellas condiciones consideradas *museográficamente ideales*. Estas deben hacer de la obra, la *única y auténtica protagonista*, de modo que pueda mostrarse en toda su plenitud y desplegar su rol. Esto reduce la capacidad de sugestión ejercida tanto por la arquitectura como por el aparato expositivo de manera que no alteren o deformen la pureza del mensaje. Por lo tanto, el espacio arquitectónico debe ser progresivamente anulado y convertido en fondo. Asimismo, el decorado debe ser reducido a un sutil sistema de líneas y tramas, devolviéndole el rol que le corresponde, es decir, el de un acompañamiento discreto y de un leve énfasis de las cosas.

Si bien la renovación museal del Palacio Rosso, realizada en los años siguientes (1952-61), obedece a una lógica parcialmente distinta, es preciso medir las alternativas asumidas por el decorado con las características de los edificios. Los palacios citados son imponentes edificios de la Strada Nuova de Génova. Como los otros edificios de la vía, -construida a partir de la segunda mitad del siglo XVI por las más importantes familias de la ciudad-, cada uno de ellos coincide con un sistema de volúmenes nítidos y aislados, geoméricamente precisos, correspondientes a los desniveles del terreno. Ambos palacios se basan en un emplazamiento jerárquico y axial. Vemos en ellos la materialización de una idea, traducida en una concatenación de formas y en un necesario rigor. Los bellos relieves de Rubens que han fijado para siempre la imagen y el recuerdo, exaltan la solemnidad de las dimensiones y la consistencia material.

El Palacio Bianco, gravemente dañado durante la guerra y luego reconstruido con relativa fidelidad por el *Genio Civile*, opta por alternativas más radicales: aunque la integridad tipológica del edificio haya sido reestablecida, resulta más fácil abandonar definitivamente aquellas características propias de una morada patricia, eliminando arreglos y decoraciones. Es así que en los interio-

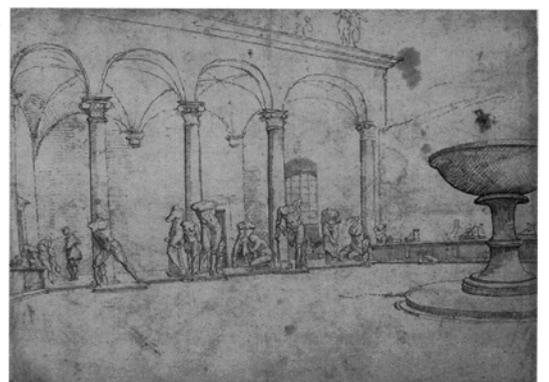
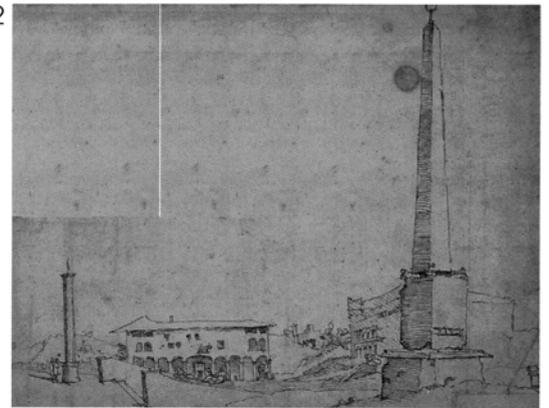
res, Albini -inducido por Caterina Marcenaro, mandante del museo-, desmaterializa los salones expositivos y los caracteriza en el sentido de una abstracción uniforme, como si tuviesen que transformarse en un contexto neutro, casi exento de cuerpo y de autonomía formal. Albini recurre a una gama cromática basada principalmente en blancos, grises y negros, de modo que los cuadros resalten como manchas de colores intensos. Remite los muros a su naturaleza conceptual, a la inmaterialidad de los planos geométricos y de sus intersecciones. Actúa sobre los elementos del mobiliario arquitectónico y de la decoración, reduciéndolos a un sistema de tramas lineales, en una suerte de minimalismo exasperado del diseño. Sustituye cerraduras, resguarda las ventanas con persianas o con losas de pizarra, inserta con discreción los equipos técnicos. Con soportes, cables y guías de suspensión, y con los aparatos de iluminación, construye un sistema de grillas gráficas livianas, eliminando frecuentemente los marcos de los cuadros, reduciéndolos a simples imágenes suspendidas. Decanta las formas como si éstas fuesen expresión de una funcionalidad inmediata y abstracta.

En este proyecto de Albini no se intenta construir el museo como una secuencia de episodios o como el desarrollo de una historia. Tampoco se intenta delinear el recorrido como un itinerario expresivo de contenidos, sino más bien encontramos la idea de privar al contexto expositivo de una razón autónoma propia, reduciendo al museo a una uniformidad controlada para que las obras se conviertan en los principales elementos de designación de las salas. De ese modo, las obras aparecen bajo una luz abstracta y lejana, ordenadas según criterios que quisieran ser científicamente rigurosos.

Pero ello se obtiene también a través de ciertas alternativas precisas del lenguaje. Los elementos a los cuales recurre Albini, tanto en el decorado como en las instalaciones y los muebles, son siempre *otros*, extraños a la arquitectura histórica de los edificios, de origen tecnológico o extraídos de la producción común, usados en modos formalmente sobrios en la búsqueda de una imposible «neutralidad» de las figuras y del estilo. Es como si un sistema de signos transparentes fuera sobrepuesto o interpolado. Pero con esta afirmación de autonomía de la nueva arquitectura, los proyectos de Albini revelan explícitamente ser *herederos* del Movimiento Moderno.

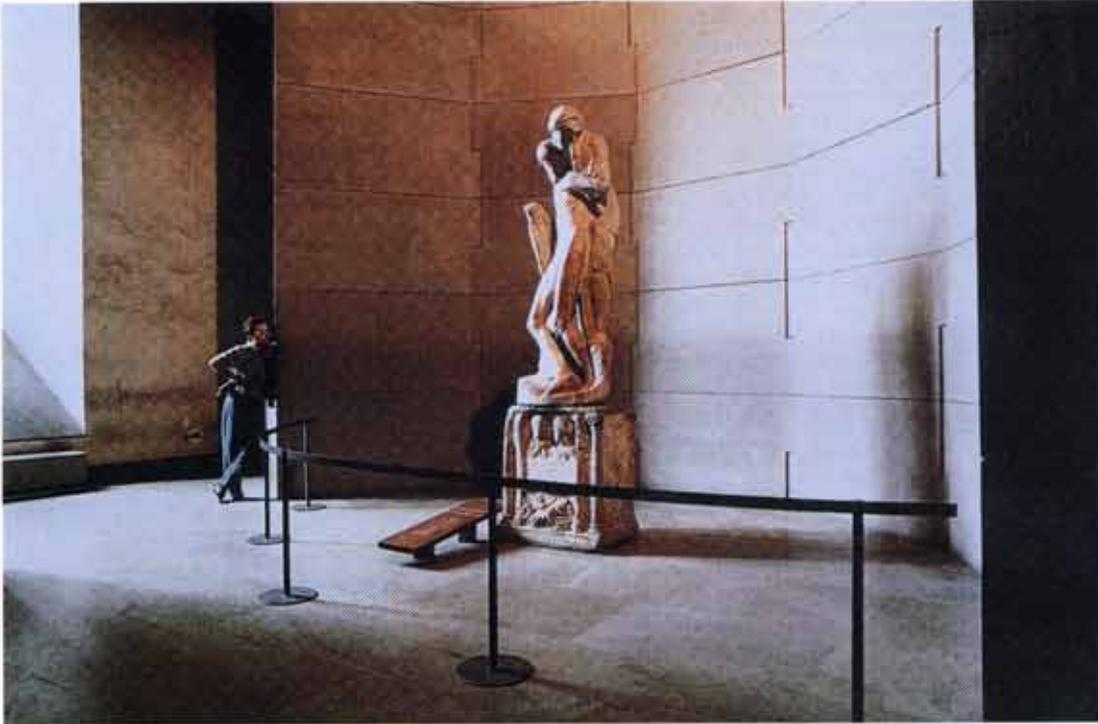
Como sucede en dicho movimiento, la relación entre antiguo y nuevo se concibe siempre como una relación de diferencias, como si lo nuevo no pudiera expresarse si no es a través de una verdad distinta a la suya, y como si el respetarla fuese, más que nada, un problema ético. La diferencia respecto de las orgullosas afirmaciones del Modernismo, consiste sobre todo en el hecho que Albini se plantea constantemente un problema de discreción y de mesura, una exigencia de no transgresión.

Respecto del Palacio Rosso y del Tesoro de San Lorenzo, las decisiones tomadas son también parcialmente diversas. En el Palacio Rosso, la opción es volver a un orden presuntamente propio del siglo XVII, simplificando el ordenamiento interno, pero sobre todo, aceptando que la arquitectura moderna no puede ser una alternativa total, sino que debe proceder también por integraciones, inserciones y



11. decorado por el Cardenal Andrea Della Valle (1463-1543); el grabado se basa, probablemente en un dibujo anterior de Maarten van Heemskerck. La *Grande Galerie* del Louvre iluminada desde lo alto, en una de las variantes fantásticas pintadas por Hubert Robert, alrededor de 1800. La galería está cubierta con una bóveda de cañón artesonada, con lucernario.
 12. Maarten van Heemskerck, dibujos de la plaza del Capitolio en Roma antes de la realización del proyecto de Miguel Ángel. Vista de la plaza desde el obelisco egipcio del Aracoeli hacia el Palacio de los Conservadores (pluma bruna, 260 x 206 mm).
 13. Maarten van Heemskerck, dibujos de la plaza del Capitolio en Roma antes de la realización del proyecto de Miguel Ángel. Vista desde el Palacio de los Conservadores, con las estatuas Tévere y Marforio, al pie del edificio (pluma bruna, 133 x 208 mm).
 14. Maarten van Heemskerck, dibujo del pórtico (vista exterior) con estatuas y hallazgos arqueológicos, del Palazzo Medici-Madama, en Roma, (pluma, 290 x 211 mm).

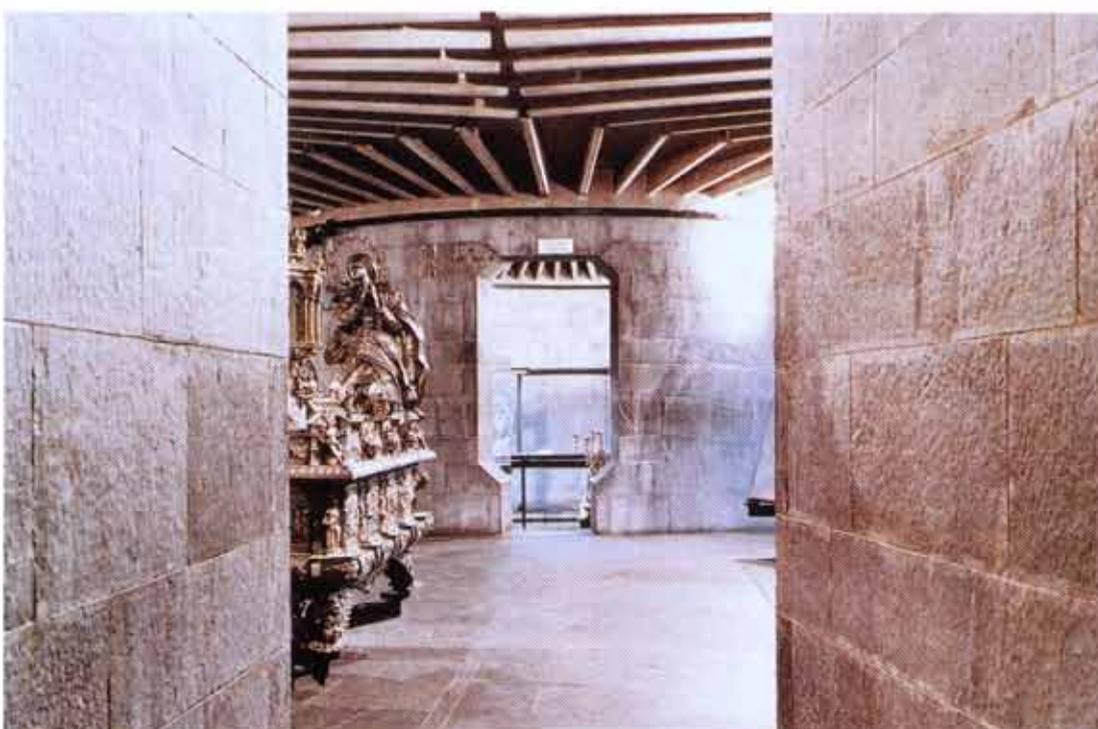
15



16



17



agregaciones, que debe relacionar en mayor medida sus propias técnicas con las riquezas de lo existente. En el Tesoro de San Lorenzo (1952-56), en cuya sistematización juegan un especial papel la particularidad de las condiciones, lo exiguo del espacio, el lugar subterráneo, además de una voluntad explícitamente más alegórica, la instalación está subordinada a la creación de un sistema de espacios abovedados compenetrados e interconectados. Lo que no cambia es la elegancia de las soluciones utilizadas, un decantado recurso a la tecnología, la sublimación surrealista de las obras reducidas a imágenes suspendidas.

10. CARLO SCARPA.

Omito deliberadamente un aspecto de la experiencia expositiva de Carlo Scarpa que sería importante tratar de una manera adecuada: me refiero a la relación entre la instalación de exposiciones de los maestros del arte contemporáneo -desde Klee hasta Mondrian- y la configuración de los grandes museos. Está claro que esta sobreposición e interferencia de experiencias ha sido decisiva para la maduración de su posición personal al respecto. Sin embargo, me limitaré a poner en evidencia otros aspectos.

Carlo Scarpa crea algunos de sus principales museos en edificios de gran significado histórico. Me limito a recordar Ca' Rezzonico, en Venecia; Palazzo Abatellis, en Palermo; Castelvecchio, en Verona, entre otros. Como frecuentemente sucede con los grandes edificios, éstos son realidades en absoluto unívocas, siendo más bien el fruto de alteraciones y sobreposiciones, de refacciones y añadiduras. El proyecto hereda todas las contradicciones y es con ellas que debe medirse. Scarpa sabe que la historia difícilmente se manifiesta a través de construcciones terminadas, sino más bien a través de rastros discontinuos y sobrepuestos. Sabe que cada herencia material está constituida por tiempos y modos diferentes, entrelazados entre ellos. Respetar la historia significa también aceptar esta complejidad de las vicisitudes de las obras creadas por el hombre, entendiéndolas en su naturaleza de obras ricas y tendencialmente inconclusas y, por lo tanto, disponibles, en espera de nuevas soluciones.

Es preciso insistir en ello: la clave en la actitud general de Scarpa está en esta extrema disposición a la observación de las cosas, en una búsqueda de sus cualidades escondidas más allá de lo superficial. Lo suyo es un obrar concentrado en la especificidad de las formas, que acepta la variedad y la discontinuidad y ama sus materias. Las construcciones, tal como exactamente sucede con las obras de los artesanos, son concebidas como depósitos de conocimientos, como *monumentos materiales*. Con ellos, Scarpa sostiene coloquios privados, construyendo una mayéutica capaz de extraer de los detalles una infinita cantidad de solicitudes y sugerencias. Este juego de *decifraje infinito* produce multiplicaciones y conduce a una diseminación de las formas. El oficio de Scarpa se basa en un saber que acepta trabajar con verdades parciales.

Pero en el caso de los museos, las «verdades parciales» están constituidas tanto por el edificio como también por las obras que han de exponerse. Ambos son vistos como materias por conocer y entender, como también por interpretar, construyendo una relación

15. Estudio BBPR (Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Perissutti, Ernesto Nathan Rogers), Museos del Castillo Sforzesco, en Milán (1954-56); sistema de la Piedad Rondanini de Miguel Ángel.

16. Franco Albini, Museo del Palazzo Bianco en Génova, 1951; vista de la primera sala.

17. Franco Albini, Museo del Tesoro de San Lorenzo, en un espacio subterráneo al lado de la Catedral de Génova, 1952-56; vista del espacio intermedio entre los «tholos» donde se exponen las piezas principales.

18. Plaza del Campidoglio. Foto M. I. Tuca.



entre ellas. En el trabajo museográfico de Scarpa, restauración e instalación tienden a interferir fuertemente entre sí, hasta llegar en ocasiones a confundirse. La restauración se presenta en un terreno totalmente ajeno a las pretensiones de objetividad y especialización de la llamada «restauración científica»: ella es *reescrita* de un texto existente y ambiguo, que parte por ciertos problemas concretos de adaptación, pero sobre todo, por la serie de sugerencias que insinúa el mismo edificio. En forma análoga, las obras expuestas son vistas e indagadas en su singularidad, en sus cualidades específicas y, a menudo, *dilatadas* en el entorno mediante los elementos de la instalación, llegando a prolongarlas expresivamente en el espacio circundante. Pedestales, vitrinas y soportes no son sólo elementos funcionales sino también instrumentos expresivos y narrativos.

La organización del museo no coincide por lo tanto con una disposición de las colecciones que resulte como consecuencia de las lógicas internas. Es más bien la construcción de un encuentro complejo -de ninguna manera obvio- entre ambientes del edificio y piezas del museo. El museo se constituye como *recorrido*, y así como en los recorridos procesionales, éste está formado por una serie de episodios o de *estaciones*, de detenciones y pasajes. Cada estación nace de una dialéctica, de una tensión. Es evidente que las colecciones son un elemento *agregado* respecto del edificio restaurado, pero también son un elemento dialécticamente necesario para enriquecer y dar densidad a la manifestación de la historia. Por lo tanto, las obras -cuadros, objetos, esculturas- son ligadas a

cada lugar en particular, y recompuestos por un itinerario que las une.

Es evidente que esta actitud es la misma con la cual Scarpa observa la infinita riqueza de las ciudades históricas italianas. Estas son textos extraordinarios, infinitamente densos, donde la arquitectura debe reaprender su propia sabiduría y su propia cercanía respecto de la historia. La arquitectura moderna ha producido una determinada idea de orden que ha terminado por coincidir con un *estilo de la pobreza*. La alternativa consiste en comenzar de nuevo a partir de la proliferación de soluciones y detalles que la ciudad cobija dentro de ella y, a partir de ellas, construir una nueva capacidad de artificio, un nuevo gusto por las diferencias. De esta forma, Scarpa terminará por llevar el grado de elaboración de sus edificios a un nivel casi alquímico. Sin embargo, en lo que concierne a la influencia que ejerce Scarpa en el ámbito de la práctica corriente, la proliferación de sus invenciones se convertirá en el reino puro del arbitrio. Su enseñanza sigue siendo de gran importancia, pero resulta evidente que ésta se revela también como *no transmisible* a través de mensajes simplificados y lineales.

11. BELGIOJOSO, PERESSUTTI Y ROGERS.

B.B.P.R. desarrollan con respecto al tema del museo, una posición que es ideológica y teóricamente precisa. Su obra museal más conocida -y que en aquel entonces fue objeto de polémicos debates-, es la del Castillo Sforzesco en Milán, (15), en el cual vuelven a situar las colecciones de carácter cívico luego de la destrucción que había sufrido duran-

te la guerra. Resulta claro que estas colecciones no son vistas como algo ajeno a la sustancia histórica de la ciudad, sino sólo como una especie de *coágulo* particular de ella, como un episodio específico dentro de aquel complejo testimonio de la vida de una sociedad que es representada por la construcción urbana.

Es necesario precisar que respecto al tema del museo, B.B.P.R. desarrollan un punto de vista épico en muchos aspectos, el cual considera al museo como *monumento civil* y *conjunto popular*, como instrumento de una cultura que debe ser capaz de una comunicación extensa y auténtica. Pero a esta concepción no le es extraña la realidad del *castillo* milanés que, en ciertos aspectos, es también un edificio *épicamente reinventado*. Edificado en el siglo XIV por los Visconti, reconstruido en la segunda mitad del siglo XV por Francesco Sforza, y sujeto a múltiples transformaciones y destrucciones, este castillo fue finalmente transformado radicalmente a fines del siglo XIX por Luca Beltrami. Este superintendente de monumentos de Milán, guiado por la profundización de ciertos conocimientos y por estudios filológicos, reconstituyó su imagen de gran castillo y de construcción urbana que se había perdido anteriormente. Esta es la última de las grandes «restauraciones» eclécticas, que atribuían al monumento un sentido civil por sobre todo, junto con la capacidad de transmitir mensajes. De este modo, el castillo, aún en su complejidad histórica, puede ser visto sustancialmente como monumento de la ciudad del siglo XIX -quizás el más importante-, incorporándose de manera inmediata y permanente en el imagina-

rio ciudadano. La intervención museal del estudio B.B.P.R. puede ser interpretada en cierto modo como la *continuación* de aquel proceso de invención que la novedad de los tiempos y las destrucciones de la guerra imponían adecuar.

No es casualidad que B.B.P.R. se basen conscientemente en el hecho que el Castillo, el parque contiguo y la zona circundante al mismo, constituyen «un ambiente de fuerte resonancia popular», y piensen que la intervención debe tenerlo en cuenta. La reorganización de las colecciones cívicas debe proponer un museo concebido

...«como un todo capaz de representar una función didáctica popular fácilmente accesible a la inteligencia de las masas, a su espontánea emotividad y a su necesidad de expresiones espectaculares, fantásticas y grandiosas», (16)

Y, por lo tanto, debe concebirse *teatralmente*, construyendo una suerte de empatía entre el material de las colecciones y los ambientes del edificio. Estos son tratados de forma diferenciada, transformando frecuentemente las partes de carácter ecléctico de una manera radical, y asumiendo las partes o los ornamentos antiguos conservados en algunas salas, como punto de partida y como principio formal. La sucesión y el carácter de los ambientes son redefinidos en función de un recorrido que se desea proponer, como una especie de segundo museo, una lectura del edificio. Las colecciones son dispuestas dosificando y distribuyendo los elementos de mayores dimensiones o de mayor capacidad emotiva, potenciando y haciendo significativo el itinerario. En el interior del castillo, además de las verdaderas obras de arte, se disponen también aquellos «fragmentos de ciudad» y de edificios que la lógica del conservadurismo ecléctico permitió recuperar de las grandes operaciones de demolición y de renovación urbana. Se podría sostener en cierto sentido, que en los ambientes del castillo se ha construido una especie de simulacro fragmentario de la ciudad del pasado, un compendio inventado y significativo de ella.

A este punto de vista épico y sucinto no sólo le corresponderá la elaboración de la teoría de las preexistencias ambientales planteada por Rogers, sino también y de modo diversamente significativo, la construcción - por parte de los mismos arquitectos- de la Torre Velasca (1956-58), rascacielos que pretende rescatar el carácter recóndito y estratificado de la ciudad, para traducirlo de una nueva forma hasta el punto de constituirse en un símbolo urbano.

12. CONCLUSION.

El escritor italiano Emilio Cecchi, sostuvo que

...«es difícil creer que museo signifique morada de las musas, si se le juzga en base a una cierta cantidad de museos americanos. Parece más bien un intento por adaptar en una planta estable, barracones vagantes y circo de fieras»,(17).

En efecto, estas son palabras que han sido pronunciadas en contra de la idea de un museo que, aspirando a ser completamente didáctico y pedagógico y, suponiendo que su deber sea explicarlo e ilustrarlo todo, se siente autorizado a utilizar cualquier instrumento para poder asumir su propia misión y llamar la atención, transformándose en un museo-espectáculo o museo-feria, capaz de



19. Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio en Verona (1958-64); sistema de la estatua ecuestre de Cangrande della Scala.
20-21. El tipo renacentista de «Galeria de los Antiguos» de Sabbioneta, realizada en 1583-84, y en los años siguientes, por Vespaciano Gonzaga, vista desde el interior y exterior. Gonzaga era un descendiente lateral de los Gonzaga, señores de Mantua, una de las principales cortes del Renacimiento. En 1550 fundaba una pequeña, pero importante «ciudad ideal», Sabbioneta. La «Galeria de los Antiguos», se desarrollaba por 100 metros y daba a una gran plaza conectada, en uno de sus extremos, al «Palacio del Jardín» y era libre en sus dos lados más extensos.
22. Castello Sforzesco, Milán. Foto D. Vitale.

expresarse a través de una parafernalia de luces y colores, de sonidos y de palabras.

En un lugar así, las obras, objetos y colecciones se transforman en un puro pretexto: el museo es asimilado por otros medios de comunicación o de entretención de masas, acercándose -si no integrándose-, a la sociedad y arquitectura del espectáculo. Pero eso conlleva bajo muchos aspectos un cambio en su naturaleza: el museo termina por producir en forma directa, un imaginario específico, abandonando aquello que constituye su carácter distintivo, es decir, la capacidad de suscitar muchos y diversos imaginarios a través de la mediación de un sistema de objetos. Un museo probablemente no puede prescindir de lo que es su carácter propio y sustancial, es decir, la dialéctica entre un sistema de objetos y colecciones -su verdad-, y el lugar que los acoge y cobija.

En efecto, la principal función que cumple el museo es el de situar las obras en una dimensión distinta a la que constituye su interior. Asimismo, aleja las obras de su génesis, de su sistema de intenciones, del cúmulo de experiencias que las engendró, para conectarlas a un sistema de relaciones mutuas y situarlas en la perspectiva de la historia. Las aísla del contexto originario y, por lo tanto, de la relación con la vida, les hace perder los términos de referencia, sus explicaciones intrínsecas y sus motivaciones obvias. De improviso, las obras son vistas de un modo alienado, desde una nueva distancia, que aísla el acto espiritual que condujo a ellas, que lleva a medir este acto con otros anteriores o posteriores, con otras obras y otros objetos entre los cuales se insertan. El museo, por lo tanto, sitúa los objetos custodiados en una perspectiva que, junto al trabajo manual y a la concepción ideal, a la secuencia y al progreso, mide cada una respecto de otras similares o diversas y las compara. Despliega las obras en el tiempo y les da aliento, las muestra como parte de un ciclo, aunque no necesariamente orientado hacia un avance progresivo, o bien, dotado de un principio y de un fin.

Los detractores de los museos sostienen que éstos alejan a las obras de la vida misma. Es cierto: los museos separan las obras de las contingencias humanas. Sin embargo, se podría sostener que justamente en ello consiste su fin. Estos suspenden las obras en un mundo abstracto y diferente, pero de este modo las hacen disponibles y les abren la posibilidad de una vida distinta y más compleja. Por otra parte, Adorno, en su famoso ensayo acerca de los museos sostenía lo siguiente:

«...sólo lo que existe por sí mismo, sin considerar a los hombres a quienes debe gustar, cumple con su destinación humana. Pocas son las cosas que han contribuido tanto a la deshumanización como la creencia generalizada, reflejo del predominio racionalista, de que las creaciones del espíritu tengan una justificación en cuanto existen por algo distinto» (18).

En efecto, las obras en un museo no existen si no es por ellas mismas: ellas viven en su condición objetiva, en su separación de la experiencia humana, en su sustancial autonomía.

Sin embargo, es preciso decir que ello no excluye la importancia del contorno y subjetividad de la arquitectura, ni tampoco justifica la elección de un museo entendido como fondo inestable y abstracto porque ha terminado por dejar a las obras su papel

protagónico. Puede ser incluso posible que las obras logren conquistar ese protagonismo solamente a través del efecto de conjunto de la arquitectura. Puede que en ciertas circunstancias ellas logren asumir esa diversa y autónoma dimensión que les es propia solamente por medio del restablecimiento de una relación más intensa y más compleja entre ellas y con el lugar que las cobija. Es ese lugar de hecho, el que define límites y relaciones, tonalidades y luces.

«...»Los museos no se pueden cerrar y tampoco sería deseable hacerlo. Los gabinetes de las ciencias naturales del espíritu han transformado las obras de arte en una escritura jeroglífica de la historia y les han conferido un nuevo contenido mientras el antiguo se extinguió (...). Pero, los museos exigen urgentemente aquello que en propiedad exige cada obra de arte: algo por parte del observador. Porque también el «flaneur», -a la sombra del cual procedía Proust-, ha desaparecido hace ya mucho tiempo y nadie puede pretender deambular por los museos para encontrar por todas partes la fascinación. La única relación con el arte consecuente con la edad dominada por la catástrofe, sería la de tomar ferozmente en serio las obras de arte. De la enfermedad diagnosticada por Valéry, se salvan sólo las personas que han dejado a la entrada del museo, junto con sus paraguas y bastones, los restos de su ingenuidad; quienes saben exactamente qué es lo que quieren; quienes elijen dos o tres cuadros y se quedan frente a ellos ensimismados como si fueran realmente unos ídolos. Algunos museos les facilitan la tarea. Con el aire y la luz, ellos se han apropiado incluso de aquel principio de la elección que Valéry declaró ser el principio de su propia escuela y cuya carencia nota en los museos» (19).

En fin, que los museos permitan la presencia del principio de la elección, que lo ayuden con «aire y luz», instrumentos típicos de la arquitectura, que lo apoyen con la claridad de los espacios y del montaje, pero también, con la relativa indiferencia del edificio respecto de las cosas expuestas, afirmando su propia capacidad de resonancia y de expresión. Sólo una indiferencia y resonancia de tal tipo, permiten el desarrollo del juego de las afinidades y de este modo, la construcción de aquellos mundos parciales y subjetivos hacia donde cada museo alude por su naturaleza, a condición que nunca se identifique enteramente con ellos. Sólo así se cumplirá lo deseado por Adorno al final de su ensayo: que las obras amadas por Proust pudiesen convivir con aquellas preferidas por Valéry; exactamente

«como en aquel Jeu de Paume donde está actualmente colgado el cuadro de la Estación Saint Lazare, (y donde) residen -uno al lado del otro-, el Elstir de Proust y el Degas de Valery, pacíficamente cercanos y, sin embargo, discretamente separados» (20). ■

REFERENCIAS

1. JULIUS VON SCHLOSSER. *Die Kunst-und Wunderkammern der Spät-Renaissance*, Kli-nkhardt und Biermann, Leipzig, 1908; ediz. it., *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Sansoni, Firenze, 1974.
2. Sul Campidoglio e le raccolte capitoline cfr.: A. MICHAELIS. «Storia delle collezioni capitoline di antichità fino alla inaugurazione del museo (1734)», in: *Mitt. des Kais. Deutschen Archaeolog. Institut.*, Róm. Ab. VI, 1891; RODOLFO LANCIANI. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, I, Loescher e y C., Roma, 1902-12, pp. 67 segg.; CARLO PIETRANGELI, «I palazzi capitolini nel Rinascimento», in: *Capitolium*, XXXIX, 1964, pp. 191-198; SILVIA DANESI, GIULIA AURIGEMMA, «Origine composita del museo: ruolo esornativo dei Capitolini», in: *Hinterland*, a. I, n. 4, luglio-agosto 1978, n.

- monogr. sul tema: Per un museo metropolitano, pp. 6-7; AA.VV., *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Roma nei Musei Capitolini dal 24 maggio al 19 luglio 1988, Milano-Roma, 1988; ANGELA MARINO, «Idoli e colossi: la statuaria antica sulla piazza del Campidoglio da Sisto IV a Leone X», in: AA.VV., *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma. 1417-1527*, a cura di Silvia Danesi Squarzina. Electa, Milano, 1989, pp. 237-247.
3. F. CRUCIANI, *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Il Polifilo, Milano, 1968; ARNALDO BRUSCHI, «Il teatro capitolino del 1513», in: *Bollettino del Centro Studi Andrea Palladio*, XVII, 1975, pp. 189-218.
 4. PAOLO GIOVIO. *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, 2 voll., Roma, 1956-58.
 5. Le iscrizioni poste sotto le vere immagini degli uomini famosi, le quali a Como nel Museo del Giovinio si veggono. Tradotte di Latino in volgare da Hippolito Horio Ferrarese, Firenze, 1552, p. 6. Sul museo di Giovinio cfr. inoltre: P.O. RAVE, *Das Museo Giovinio zu Como*, Miscellanea Bibliothecae Hertzianae, München, 1961, pp. 275-284; P.L. DE VECCHI, «Il museo gioviniano e le «verae imagines» degli uomini illustri», in: AA.VV., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977; LANFRANCO BINNI, GIOVANNI PINNA, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*, Garzanti Editore, Milano, I ediz. 1980, II ediz. 1989, pp. 25-30.
 6. GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 2 voll., Firenze, 1966-67.
 7. VICENSO SCAMOZZI, *Della idea della Architectura Universale*, Venezia, 1615, p. I, libro II, cap. XVIII, p. 305.
 8. JULIUS VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* (ediz. origin. tedesca, Lipsia, 1908), Firenze, 1974.
 9. WOLFRAM PRINZ, *Die Entstehung der Galerie und Italien*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1977; ediz. it., *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Ceri Via, Edizioni Panini, traduz. di Alessandro Califano, Modena, 1988.
 10. Questi temi sono sinteticamente discussi nel libro di WERNER SZAMBIEN, *Le musée d'architecture*, Picard Editeur, Paris, 1988, pp. 94-98.
 11. C.A. GUILLAUMOT, *Mémoire sur la manière d'éclairer la galerie du Louvre, pour y placer le plus favorablement possible les peintures et sculptures destinées à former le musée national des arts*, Paris, an V, pp. 18-19; cit. in: W. SZAMBIEN, *Le musée d'architecture*, cit., alla nota precedente, pp. 95-96.
 12. Su villa Adriana ci limitiamo a rimandare all'opera classica di HEINZ KÄHLER, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1950.
 13. MARGUERITE YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, Librairie Plon, Paris, I ediz. 1951; poi *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, Editions Gallimard, Paris, 1974; edizioni it., *Memorie di Adriano*, traduz. di Lidia Storoni Mazzolani, Giulio Einaudi editore, Torino, I ediz. 1963; poi *Memorie di Adriano seguite dai Taccuini di appunti*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1981. Citaz. dall'ediz. del 1981, pp. 122 e 124-125.
 14. Sui musei di Albini, e in particolare su quelli genovesi, cfr.: AA.VV., *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, catalogo della mostra tenuta a Milano dal dicembre 1979 al febbraio 1980, Centro Di, Firenze, 1979 (bibliografia); ANTONIO PIVA, *La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal 1945 ad oggi*, Milano, 1978.
 15. Sulla sistemazione dei musei nel Castello di Milano, realizzata nella zona del Cortile Ducale nel 1954-56 e in quella del Cortile MARCO PORTA, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-1970*, introduz. di Paolo Portoghesi, Vallecchi editore, Firenze, 1973, in particolare alle pp. 150-156 e A74-A79. Il libro contiene una bibliografia completa sino al 1973 e l'indicazione di tutti i testi critici e polemici dell'epoca.
 16. LUDOVICO BARBIANO DI BELGIOJOSO, ENRICO PERESSUTTI, ERNESTO NATHAN ROGERS. «Carattere stilistico del Museo del Castello», in: *Casabella*, 211, giugno-luglio 1956, pp. 63-68.
 17. EMILIO CECCHI, *Messico*, Firenze, 1932, riediz. del 1948.
 18. THEODOR W. ADORNO, *Valéry, Proust e il museo*, 1953, ripubblicato nel libro di ADORNO, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1972, pp. 175-188, citaz. da p. 185.
 19. Ibidem, pp. 187-188.
 20. Ibidem, p. 188.

N. de R.:

Traducción por gentileza de Lucia Mancini. Colaboraciones de I. Kroneberg y M. I. Pavez. Las referencias se reproducen según el original, en idioma italiano.