

Editorial

Arquitectura para los museos

Pedro Ignacio Alonso



Hace ya cincuenta años, Aldo Rossi propuso la necesidad de pensar una arquitectura para los museos, dando una interpretación personal a la célebre frase que, según él, pronunciaba Paul Cézanne desde el ámbito del arte: “Yo pinto solo para los museos”¹. Para el arquitecto italiano, en esa frase Cézanne se refería sin lugar a dudas a un tipo de pintura que seguía un proceso riguroso y que se enmarcaba en la lógica de unas obras cuyas cualidades únicamente podían verificarse en el espacio de los museos.

En el contexto del racionalismo italiano de la época, es en los museos donde, de acuerdo con Rossi, puede apreciarse la formalización más elevada y autónoma de la arquitectura. Según su definición, en términos platónicos, la arquitectura crea piezas de museo que solo posteriormente serán retomadas por los técnicos para “transformarlas y adaptarlas a las múltiples funciones y exigencias en que deben ser aplicadas”².

Dada la fecundidad para la arquitectura de este planteamiento que propone Rossi a partir de la aseveración de Cézanne, resulta desalentador que no sea más explícito acerca de la fuente y el contexto de una afirmación cuyo origen es difícil de determinar. Podemos encontrar una expresión similar en las conversaciones de Joachim Gasquet con el pintor, publicadas en 1921, donde puede leerse: “Pero quise hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos”³. Michael Doran, sin embargo, explica que en el libro de Gasquet los diálogos mezclan fragmentos reales con otros especulativos, e introducen –aunque imitando una conversación fluida– citas de la correspondencia entre Cézanne y Camoin, e incluso pasajes de los *Recueils* de Bernard y extractos de un artículo de 1907 sobre Cézanne redactado por Maurice Denis y publicado tiempo después en sus *Théories 1890-1910*⁴. Es precisamente este último quien, supuestamente, escuchó de Cézanne la frase “J’ai voulu faire de l’impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l’art des Musées”⁵. Parece que Denis es la única fuente fiable de estas conocidas palabras, aunque pudo haberlas reproducido a partir de notas⁶. Podría decirse, entonces, que Gasquet las tomó prestadas para elaborar sus propios diálogos y que quizá, unas décadas más tarde, Rossi las reformuló para incorporarlas a su propio discurso arquitectónico.

La fascinación de Rossi hacia Cézanne es comprensible. Al fin y al cabo, se trata del pintor cuya “pura sensibilidad moderna” eliminaría “todos los elementos efímeros y accesorios [...] para sustituirlos por fórmulas armoniosas y perdurables que satisficieran sus afinidades clásicas”⁷. Y gracias a su capacidad de abstracción consigue reducir todas las formas a aquellas que le resultan comprensibles: la esfera, el cono y el cilindro⁸. Escogido por

Rossi como su *alter ego*, Cézanne conecta lo intuitivo con lo racional: “... aquello que su ojo descubría primero, pero que la razón, de manera inmediata y espontánea, quería confirmar desde la lógica de una composición, de un proyecto, de una arquitectura”⁹. Podría decirse, por lo tanto, que el objetivo de Rossi era el mismo que el de Cézanne con la pintura: *faire de l’architecture quelque chose de solide et de durable comme l’art des musées*, mediante la eliminación de todos sus elementos efímeros y accesorios para sustituirlos por fórmulas armoniosas y perdurables que satisficieran sus afinidades clásicas.

Pero el peso de la eternidad implícita en lo sólido y lo duradero no era todo lo que Cézanne tenía que decir de estas instituciones. Al final de su conversación con Gasquet, afirmaría también que “los museos son cavernas de Platón”¹⁰. Casi contradiciendo el ferviente platonismo de Rossi, Cézanne pensaba que además de un escaparate de fórmulas perdurables, los museos son un inmenso repositorio de meras sombras. Y continúa: “Yo mandaría grabar en la puerta: “Prohibida la entrada a los pintores. El sol está fuera”. [...] Después que [el pintor] vuelva a esos cementerios simplemente para descansar y meditar sobre su impotencia y su muerte. [...] Los museos son lugares odiosos, apestan a democracia y a colegio”¹¹. Estas declaraciones no provienen de un anciano pintor que pretenda aconsejar a las jóvenes generaciones. En un momento muy temprano de su carrera, con veinticinco años de edad, “con una salud admirable, un corazón y una sangre cálidos y una abundancia de ideas”, un día gritó a Huot: “Hay que quemar el Louvre”¹².

Las evidentes omisiones y alteraciones de Rossi nos ofrecen un ejemplo bastante claro del estatus ambivalente que pueden representar los museos en el arte y la arquitectura, y ponen de manifiesto conceptos aparentemente opuestos que siguen vigentes en nuestra época. Por supuesto, los museos de hoy en día no tienen mucho que ver con los de finales del siglo XIX, cuando Cézanne pronunció aquellas palabras. Y la concepción encorsetada de Rossi, que no reconoce explícitamente que los museos no son espacios neutrales, desdeña el hecho de que en un sentido contemporáneo, al menos en lo referente a la arquitectura, la eternidad solo es alcanzable en la medida en que los museos se han convertido en archivos. Este es precisamente el caso de Rossi, cuyas colecciones están guardadas en el Canadian Centre of Architecture (CCA) de Montreal, una institución internacional dedicada a la investigación que cuenta con archivo, biblioteca y galería.

Aun con todo, una parte del debate de Cézanne sigue viva en la actualidad. Los museos y los archivos, así como las galerías, las bienales y las trienales, mantienen hoy la autoridad de decidir qué debe incluirse y qué debe quedarse fuera. La voluntad de Cézanne de grabar en las puertas nos remite a esos umbrales, esos puntos por los que, literal y simbólicamente, las obras de arte pueden acceder a un exclusivo reino: el tránsito permanente, cuando no la transacción, que desplaza los objetos desde un exterior a un interior y los vuelve a llevar desde dentro hacia fuera. El fortalecimiento –o la difuminación– de estas puertas y líneas divisorias se convierte así en el locus de un buen número de polémicas actuales.

Es evidente que, así expuestas, puede parecer que estas ideas simplifican excesivamente unos procesos más complejos e intrincados, pero gracias a ellas podemos discutir acerca de algunos temas y ejemplos históricos y contemporáneos que pueden aportar mucho al debate crítico sobre las prácticas arquitectónicas y expositivas que conciben los museos como lugares de trabajo donde explorar, como espacios donde la obra del arquitecto puede alcanzar su máximo grado de profundidad. El objetivo del presente número de *Ra, Revista de Arquitectura* es poner sobre la mesa este debate y ampliar sus horizontes.

Imagen: Oslo Architecture Triennale 2016. *After Belonging: A Triennale In Residence, On Residence and the Ways We Stay in Transit*. Comisariada por Lluís Alexandre Casanovas Blanco, Ignacio González Galán, Carlos Minguez Carrasco, Alejandra Navarrete Llopis, Mariana Otero Verzier. (Fotografía Istvan Virag).

Notas

01. ROSSI, Aldo, "Architettura per i musei", en *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Milán: CLUP, 1975, p. 337: "E ancora potremmo avere per divisa la celebre frase di Cézanne, "io dipingo solo per i musei". Con questa frase Cézanne, in modo chiarissimo, dichiara la necessità di una pittura che prosegua un suo sviluppo logico rigoroso e che si pone all'interno della logica della pittura che, appunto, viene verificata nei musei [...] L'architettura, nata dalla necessità, è ora autonoma; nella sua forma più elevata essa crea dei pezzi da Museo a cui si rifaranno i tecnici per trasformarli e adattarli alle molteplici funzioni e esigenze a cui devono essere applicati. Così dobbiamo educarci sull'analisi dei caratteri costitutivi di un progetto; ed è questo che deve proporsi un corso di teoria della progettazione". Traducido al español por Franceso Serra i Cantarell como "Arquitectura para los museos" (1968), en *Para una arquitectura de tendencia: escritos 1956-1972*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 209 y ss.: "[Y] también podemos adoptar como divisa la célebre frase de Cézanne: "Yo pinto sólo para los museos". Con esta frase, Cézanne, de una manera muy clara, declara la necesidad de una pintura que sigue un desarrollo lógico riguroso y que se sitúa dentro de la lógica de la pintura que precisamente se verifica en los museos. [...] La arquitectura, nacida de la necesidad, actualmente es autónoma; en su forma más elevada, crea piezas de museo a las que los técnicos se referirán, para transformarlas y adaptarlas a las múltiples funciones y exigencias en que deben ser aplicadas. De esta manera hemos de educarnos en el análisis de los caracteres constitutivos de un proyecto; y es esto lo que debe proponerse: un curso de teoría de la *proyección*".

02. Ibid., p. 210.

03. GASQUET, Joachim, *Cézanne*, 1921, París: Les Éditions Bernheim-Jeune, p. 90: «Mais j'ai voulu faire de l'impression-

nisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées». Traducido al español por Carlos Manzano como *Cézanne: lo que vi y lo que me dijo*, 2005, Madrid: Gadir, p. 177.

04. DORAN, P. M. (ed.), *Conversations avec Cézanne*, 2006, París: Macula D.L., p. 166 y ss. Traducido al español por Pablo Ariel Ires como *Conversaciones con Cézanne*, 1978 (2016), Buenos Aires: Editorial Cactus, p. 186.

05. DENIS, Maurice, *Théories 1890-1910*, 1913, París: Bibliothèque de l'Occident, p. 242: "J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées".

06. DORAN (ed.), *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 216. En la versión española, p. 186.

07. DENIS, Maurice, *Théories*, op. cit., p. 240: "Aux deux époques, Cézanne joue le rôle de réactif, il précipite les éléments éphémères, accessoires et de pure sensibilité de l'art moderne et il transforme en harmonieuses et durables formules ceux de ces éléments qui satisfont ses affinités classiques". "En ambas épocas, Cézanne actúa de reactivo: precipita los elementos efímeros, accesorios y de pura sensibilidad del arte moderno y transforma en fórmulas armoniosas y perdurables los de aquellos elementos que satisfacen sus afinidades clásicas".

08. DENIS, *Théories*, op. cit., p. 249: "Toute sa faculté d'abstraction - et l'on voit ici à quel point le peintre l'emporte en lui sur le théoricien - toute sa faculté d'abstraction va jusqu'à ne distinguer de formes notables que "la sphère, le cône et le cylindre". Toutes les formes se ramènent à celles-là seulement qu'il est capable de penser". "Gracias a su capacidad de abstracción - y aquí podemos ver hasta qué punto en Cézanne el pintor prevalece sobre el teórico- consigue no apreciar más formas reconocibles que

"la esfera, el cono y el cilindro". Todas las formas se reducen a aquellas que le resultan comprensibles".

09. DENIS, *Théories*, op. cit., p. 242: "...que son œil découvrait d'abord mais que sa raison voulait aussitôt et spontanément appuyer sur le support logique d'une composition, d'un plan, d'une architecture".

10. GASQUET, *Cézanne*, op. cit., p. 124: "Les musées sont des cavernes de Platon. Sur la porte je ferai graver: "Défense aux peintres d'entrer. Il y a le soleil dehors. " Un peintre commence à peindre, ce qui s'appelle peindre, a quarante ans, un peintre de nos jours. Les autres, a cet âge, lorsqu'il n'y avait pas de musée, avaient presque achevé leur œuvre. Un peintre aujourd'hui ne sait rien. Jusqu'à quarante ans, oui, qu'il fréquente les musées, je le lui ordonne. Après qu'il retourne dans ces cimetières simplement pour s'y reposer et y méditer sur son impuissance et sur sa mort... Les musées sont des lieux odieux. Ils puent la démocratie et le collège". Traducido al español por Carlos Manzano, op. cit.: "Los museos son cavernas de Platón. Yo mandaría grabar en la puerta: "Prohíbe la entrada a los pintores. El sol está fuera". Un pintor comienza a pintar, lo que se dice pintar, a los cuarenta años, un pintor de nuestros días. Los otros, cuando no había museos, a esa edad, ya casi habían acabado su obra. Un pintor de hoy no sabe nada. Hasta los cuarenta años, sí, que frecuente los museos, se lo ordeno. Después que vuelva a esos cementerios simplemente para descansar y meditar sobre su impotencia y su muerte... Los museos son lugares odiosos. Apestan a democracia y a colegio", p. 242.

11. Ibid.

12. GASQUET, *Cézanne*, op. cit., p. 29. Traducido al español por Carlos Manzano, op. cit., p. 55.