MUSÉES
MUSEUMS

MUSÉE D'ORSAY		**ORSAY MUSEUM**
Le temps du musée, par J.F. Pousse	56	New train of thought, by J.F. Pousse
Pour une mise en scène des cimaises, par M.C. Loriers	66	Stage managing a museum, by M.C. Loriers
ROLAND SIMOUNET		**ROLAND SIMOUNET**
Hôtel Salé, l'architecture apprivoise Picasso	72	Hotel Salé, architecture at one with Picasso
Musée d'art contemporain, Château de Rivoli	84	Museum of contemporary art, Rivoli Castle
ARATA ISOZAKI		**ARATA ISOZAKI**
Entretien avec Arata Isozaki	92	Interview with Arata Isozaki
Musée d'art contemporain, Los Angeles	96	Museum of contemporary art, Los Angeles
Musée d'art graphique, Okanoyama	100	Okanoyama museum of graphic art
Musée d'art moderne, Kyôto	102	National museum of modern art, Kyôto
Musée de Rhénanie-Westphalie, Düsseldorf	106	Westphalia museum, Düsseldorf
Musée Wallraf-Richartz et musée Ludwig, Cologne	112	Wallraf-Richartz museum and Ludwig museum, Cologne
L'accrochage dans tous ses états	118	The art of hanging art
Lumière naturelle et muséographie	123	Natural light and museology
JAMES STIRLING		**JAMES STIRLING**
Entretien	127	Interview
Clore Gallery, Londres	130	Clore Gallery, London
Arthur Sackler museum, université d'Harvard	138	Arthur Sackler museum, Harvard university
Staatsgalerie, Stuttgart	142	Staatsgalerie, Stuttgart
MAGAZINE		**FEATURES AND REGULAR SECTIONS**
Actualités : Cité judiciaire de Meaux	17	Regional court of law at Meaux
Exposition : Shiro Kuramata	152	Exhibition : Shiro Kuramata
Design : poignées de portes FSB	155	Design : FSB door handles
Mobilier : le Salon du Meuble à Milan	158	Furnishing : Milan furniture show
Informations	8	News
Bibliographies	150	Book reviews
Nouveaux produits	168	New products
Infos techniques	170	Technical informations
Resumenes en español	148	Spanish summaries

Museo de Orsay, p. 56

El Museo de Orsay, que ocupa el local de la estación del mismo nombre inaugurada para la Exposición de 1900, abre, al cabo de 15 años de gestación, sus puertas. El estuche de piedra diseñado por el arquitecto V. Laloux para ocultar las estructuras metálicas de la gran bóveda y enlazar así la gran nave a la ciudad es un buen ejemplo de arquitectura *pompier* cuyos fines ostensibles eran de acumular los emblemas de la riqueza y el pasado. En 1939, la estación es abandonada. Luego de verse amenazada de demolición, es declarada monumento en 1978 y se decide instalar en ella el museo (planeado desde 1972) dedicado al periodo 1848-1914. La Dirección de Museos escoge al equipo de ACT como arquitectos y a Gae Aulenti para los interiores. Desde entonces, no han dejado de chocar dos corrientes: la historia del arte, partidaria de una exposición cronológica por géneros, y la historia, defensora de una historia «total» enlo que interesa es la participación de la obra de arte a la elaboración de una cultura.

A la entrada del museo un muro de imágenes y objetos presenta el periodo histórico; una sala proyecta películas sobre la urbanización, la industrialización, el museo. Otros espacios contienen documentos que ilustran y analizan la escultura y la pintura y permiten seguir las corrientes de ideas, las investigaciones de los creadores. Conciertos y conferencias proporcionan otra menera de acceder al museo.

Tal como ha quedado, gran parte del edificio original ha desaparecido: la escalera de doble revolución, el jardín tropical, las pasarelas que hubieran podido sugerir recorridos temáticos... Todo ello hecho humo por el deseo de presentar las obras en las mejores condiciones posibles (!). La disposición interna de la dolorosa impresión de yuxtaposición, de puesta en escena, de ausencia de esos pequeños toques que crean la poesía de un lugar. En verdad esta escenificación está demasiado presente: la exposición acaba primando sobre todo. Puede no obstante afirmarse que el trabajo sobre la luz es un modelo de su género.

El tema de la arquitectura del siglo XIX como arte ha sido tratado por R. Peduzzi con gran originalidad. Una exposición sitúa la Opera de Garnier en su contexto urbano y musical; una maqueta del barrio de la Opera de 18 m^2 esta espectacularmente instalada bajo un piso transparente de vidrio. Al lado, otra sala presenta la maquinaria de la Opera rodeada de decorados de la época bajo un cielo estrellado. Otros movimientos arquitectónicos son mostrados a través de motivos esculpidos y pintados en estuco. Hay que falicitarse que este espacio dedicado a la arquitectura, concebido por un decorador de teatro, permita reconstituir el ambiente de una época.

Gae Aulenti en el Museo de Orsay, p. 66

Los medios de comunicación han hecho de la arquitecta italiana Gae Aulenti una gran sacerdotisa de los museos. En efecto, ha estado a cargo de la remodelación del Museo de Arte Moderno de Beaubourg, transformado un palacio veneciano en museo y realiza en este momento un proyecto en Barcelona. En el Museo de Orsay dice haber considerado el edificio existente más como un objeto contemporáneo sin historia, como un «territorio», que como una arquitectura. Aulenti no se toma por una especialista de la historia y precisa: «Estamos aquí en un museo verdaderamente institucional, el museo del periodo en que ocurrió el hecho más extraordinario de la historia del arte, en que por vez primera se pusieron en marcha los engranajes de la modernidad.» Así, el espacio ha sido dividido con arreglo a la colección; la presentaciôn sigue estrictamente un orden lineal cronológico dictado por los conservadores del museo. El museo ha representado para ella siete años de intenso sufrimiento pero también una aventura apasionante. Ha sido un trabajo complejo hecho de paciencia y de método frente a múltiples interlocutores.

Dentro de la gran nave, un pasaje bordeado de fachadas de piedra de diferentes tonos de gris se dirige al fondo de ésta donde se levantan dos torres. En esta explanada están dispuestas as esculturals acompañadas de sus bocetos que les dan una extraña monumentalidad. A un lado y otro del pasaje, en dos niveles, se abren una sucesión de habitaciones que acogen en buen orden las colecciones del siglo XIX. Los impresionistas se refugian en los «desvanes».

En el pabellón Norte, terrazas y pasarelas entablan diálogo con la antigua estructura; el techo artesonado y el gran ventanal están siempre presentes. Un sistema de señalización evidente y refinado orienta perfectamente al visitante.

La disposición interior del Museo de Orsay es uno de los raros ejemplos en que mueble e inmueble se confunden: «la organización lógica del conjunto ha dictado las pautas para los detalles más mínismos». Se han utilizado técnicas de avanzada para la climatización, la acústica, los sistemas de suspensión de cuadros... Pero se ha concedido prioridad absoluta a la iluminación. Desde el primer momento ha habido una coordinación total entre Aulenti y el arquitecto encargado de la iluminación. Diferentes tipos de lámparas, elaboradas especialmente para el proyecto, se combinan con la luz del día para dar una luminosidad de color e intensidad parejos. Todos los detalles, desde las grandes rejas has ta el último tornillo han sido diseñados con el máximo cuidado.

Se ha buscado «la integración constante desde lo más pequeño hasta lo más grande para que el visitante descubra las obras en las mejores condiciones posibles, ya que visitar un museo es un trabajo. El lugar no debe crear dificultades suplementarias. Debe poder visitar el museo en condiciones de completa armonía. Espero que podrá entrar en resonancia de manera íntima, viva y natural con las obras.» La ambición de Aulenti ha sido de responder prioritariamente a un programa museográfico, de construir una herramienta-museo. El resultado es que se ven las obras como nunca, bañadas de luz y serenidad.

Museo Picasso, p. 72

El edificio que acoge el Museo Picasso en medio del histórico barrio del Marais es el hotel Salé, construcción del siglo XVII que ha sufrido enormemente de sus numerosos ocupantes y transformaciones. En verdad, del interior no quedaba sino la espléndida escalera que vuelve a recuperar su función primera de guía.

Enamorado de su proyecto, el arquitecto, que dada la falta de elementos originales hubiera podido dar rienda suelta a su imaginación, teje un juego sutil de resonancias con los nobles restos de esta casona. Crea así terrazas que rodean el óvalo del patio e inventa una vista sobre los tejados de París plantando una escalera cerca de un ojo de buey. Esta resurección tiene su culminación en el recorrido «que no debe ser compulsivo; debe ser posible interrumpirlo después de los grandes momentos». Se ha buscado crear una atmósfera de paseo tranquilo que favorezca la visita. Y, sin pensar, el plano del hotel se organiza en la memoria. Esta poesía casi científica del recorrido está en todas partes, matizando con una sonrisa la grandiosidad del lugar.

Las habitaciones se proyectan unas sobre otras por las escotaduras de sus muros; los listones del parqué se orientan en el sentido del recorrido. Las placas de yeso fijadas a las estructuras de 1 viejo hotel crean ellas solas el decorado. Los cuadros han sido colgados teniendo en cuenta, individual como colectivamente, las obras y el recorrido espacial. Para la iluminación artificial seescogió el systema fluorescente que al permanecer invisible «sirve al museo en lugar de mostrarse». Esta voluntad de invisibilidad de la técnica, que fuerza a una arquitectura casi escultural, rinde homenaje tanto al pintor como al hotel Salé.

Uno al servicio del otro, el pintor y el arquitecto son los anfitriones de esta fastuosa morada. Allí donde no quedaban sino rastros de una construcción, Simounet, con sus rampas, pendientes, vistas en picada, da libre curso a su inspiración plena de comedimiento pero de la que despuntan sorpresas, sonrisas y diabluras que son otros tentos placeres de la arquitectura. Sublime poesía que sitúa a Simounet entre los más grandes. Ha logrado, como lo escribe B. Foucart, «aliar tres universos, la arquitectura del siglo XVII, la pintura del siglo XX y la modernidad, aportando la prueba que la arquitectura, dejando de lado las querellas de escuelas, debe intentar sin descanso la creación enraizada en la historia.»

El castillo de Rívoli, Italia, p. 84

Museo fuera de serie, donde el arte contemporáneo presentado participa del carácter del lugar, el Castello de Rívoli impone su masa inacabada a un sitio que se abre a un paisaje alpino y urbano. Andrea Bruno ha exaltado las dimensiones colosales de una arquitectura cargada de «terribilitá» barroca.

El arquitecto ha optado por fijar el estado actual del edificio, exponiendo además los diferentes estratos de eras sucesivas, y no completalio según el proyecto de Filippo Juvarra o proceder a añadiduras contemporáneas. Con modestia ejemplar, Bruno ha concebido elementos perfectamente desmontables (el discretísimo balcón acristalado y la escalera colgante) a fin de conservar la posibilidad de utilizar diferentemente los espacios.

Museo de Arte contemporáneo, Los Angeles, p. 92

Cuando se hizo cargo del MOCA, Arata Isozaki no era ningún novicio en la materia pues contaba ya en su haber tres museos construidos en el Japón. El hilo conductor entre ellos podría ser una cierta geometría; en umma, simples pórticos cúbicos son la estructura de base dentro de la cual juegan otros elementos variados; el MOCA, por otra parte, es una enorme aglomeración de diferentes geometrías: pirámides, cubos, bóvedas... No hay un solo elemento predominante sino varios, los que según el arquitecto constituye la gran particularidad del edificio.

Como en muchos casos en que los responsables abundan, el museo fue un parto difícil: 4 o 5 anteproyectos fueron desechados en medio de discusiones acaloradas. El penúltimo, una caja llana blanca como la que quería la comisión arquitectónica, fue enterrado por una viva crítica en los diarios. Entonces, finalmente, el arquitecto quedó libre para diseñar el proyecto, asesorado tan sólo por el director del museo, Pontus Hulten, que conocía bien Beaubourg. Para el arquitecto, los tres elementos más importantes en un museo son el ambiente luminoso, las proporciones de las salas y la circulación del público. En lo que respecta a la primera, se ha dado gran importancia al aprovechamiento de la hermosa luminosidad de Los Angeles, habiéndose creado dos tipos de monteras piramidales utilizando el nuevo tipo de cristal Okalus que produce luz de diferente color según el ángulo de incidencia de los rayos solares. Así, se ha tratado de conseguir que cada espacio sea diferente en términos de luz, proporciones y dimensión. En la construcción no se han utilizado sino técnicas sencillas, lo que ha significado un costo y un tiempo de ejecución reducidos. «Los importante no es jugar con la tecnología sino modelar el espacio.» Isozaki acaba de ganar el concurso de la ampliación del Brooklyn Museum de Nueva York...

Museo Okanoyama de Arte gráfico, p. 100

Este museo, dedicado a la obra de Tadanori Yokoo, está situado al pie de una colina del pueblo de Nishiwaki. Su emplazamiento al lado de la vía férrea ha servido de inspiración para crear una metáfora de tren. Se desarrollan dos escalas volumétricas, una al exterior con el edificio lineal, monolítico y en dos niveles al que le brotan varios anexos, otra al interior con sus volúmenes largos y estrechos — las galerías — y las especies de fuelles — vestíbulos — que unen los primeros. Las salas son tratadas de una manera neutra, los vestíbulos, recubiertos de mayólica, sirven de pretexto a una interpretación arquitectónica de las diversas fases de la obra del artiste. Pueden notarse someras citaciones de la Biblioteca Laurenciana, único toque permitido por un presupuesto sumamente exiguo.

Museo nacional de Arte moderno, Kioto, p. 102

En las inmediaciones del parque Okazaki, donde se encuentra reunida la mayor parte de las actividades culturales de Kioto y en un barrio histórico, se encuentra, sobre un área reducida y apretado por otros edificios públicos, este museo consagrado al siglo XX. La entrada principal, frente a la célebre puerta roja del santuario Heian, da acceso, en planta baja , a restaurante, galería, auditorio y oficina. Otras oficinas y una librería ocupan el primero, las galerías de exposiciones el segundo y las permanentes, el tercero. Los locales de servicio se sitúan en la parte trasera del museo y las instalaciones y depósitos en el sótano. Una escalera que parte del atrio conduce a las exposiciones y otras, arrinconadas en las esquinas acristaladas del museo, dejan libre el espacio.

Museo regional de Renania del Norte - Westfalia, Düsseldorf, p. 106

Este museo, que alberga una importante colección de arte moderno entre los cuales 60 Klees, se eleva en un solar a la vera de un parque en un punto neuralgico entre el nuevo centro al sur y los antiguos barrios del norte. La comunicación entre estos últimos y el parque queda asegurada por un pasaje peatonal sobre el que se abre la entrada principal. La fachada está revestida de granito oscuro pulido que contrasta con la carpintería metálica de las aberturas. Un vasto vestíbulo sombrío, cuyos puntos iluminados orientan al visitante, da acceso directo a la exposición temporal y, en primer nivel, a la biblioteca, sala de conferencias y administración. Repartidas en dos pisos, las colecciones ocupan varias salas distintas en las cuales el visitante se orienta fácilmente dada la abundancia de puntos de referencia. El sistema de iluminación cenital, constituido por franjas acristaladas este-oeste provistos de una pantalla interior difusora, crea una atmósfera luminosa óptima.

Museos Wallraf-Richartz y Ludwig, Colonia, p. 112

Este es un proyecto excepcional realizado con un máximo de condicionante: la proximidad de la catedral, la estación y el Rin creaban problemas de relación de masas, estabilidad de suelos, insonorización, estanquidad. El programa comprendía 10000 m^2 de exposición para los dos museos, servicios de recepción, oficinas, sala polivalente, restaurants y, sobre todo, una sala de conciertos para 2000 personas. Además, un pasaje peatonal debía atravesar el terreno para conservar una abertura del centro urbano hacia el Rin.

Ha primado la preocupación de lograr un edificio comprensible; de allí la sutil organización del sistema de circulación, de las formas, colores y materiales (por ejemplo, el tratamiento con arena proyectada que confiere «espesor» a los paramentos de las salas).

Entrevista con Stirling, p. 127

Contrariamente a lo que postulaba el movimiento moderno, Stirling no cree que el exterior de una obras deba reflejar el interior. Lo que sucede dentro es muy diferente de lo que pasa afuera, y ésto es particularmente pertinente en lo que respecta a museos. El exterior debiera relacionarse a los aspectos contextuales del sitio y el interior a las exigencias funcionales y ambientales buscadas. Este hiato puede ser asumido de manera positiva y conducir a una contra-expresión o puede buscarse una complementareidad. Hay dos cosas que todo diseño debiera hacer: satisfacer las necesidades del cliente y ser un regalo para la ciudad. En Stuttgart, por ejemplo, se establece una interacción urbanística entre la gente que, de repente, en el corazón del edificio se encuentra ante el jardín y la que atraviesa el mismo.

La diferencia entre las fachadas se debe a un intento de jerarquizarlas. Las fachadas públicas del Tate son complejas y las no públicas son principalmente utilitarias, funcionales (e, irónicamente, «modernas»). Concepto que no es nuevo: las villas de Palladio tienen un frente clásico pero una parte posterior de granja. No obstante, a diferencia de la arquitectura clásica, no hay un eje único sino una multiplicidad de ejes: «en este siglo, todo es más complicado». Las fachadas de Stirling combinan elementos de distinta escala combinados diferentemente según el sitio. Algo así como un multi-lenguaje en el que disloques, complejidades y diferencias de escala conforman una arquitectura que se quiere más animada.

En el interior, combina el espacio tradicional, compartimentado, con el moderno, abierto. Este último, según el arquitecto, se adecúa bien a las muchedumbres que fluyen a través de los espacios de paso, como en el caso del vestíbulo del Tate con su movimiento diagonal a través de un espacio estratificado. Las salas de exposición constituyen una secuencia de cuartos en los cuales son importantes la escala y el acabado, así como la luz.

La historia siempre ha sido un elemento importante en su obra (pero no desde un punto de vista postmoderno: «éste es pura basura, una fabricación periodística). Es sólo en el siglo XX, a partir del Bauhaus, que se ha pretendido excluir la historia. Aunque siempre han habido quienes, como Asplund, la han tomado en cuenta. Lors abstractos pensaron que podía crearse un languaje arquitectónico totalmente nuevo, pero el resultado ha sido magro, mínimo. Finalmente, como toda revolución, el movimiento moderno constituyó una excepción. Ahora volvemos a la normalidad, lo que es bueno para la arquitectura: la evolución es más compleja e interesante que la revolución. El high tech es, como el movimiento moderno, algo limitado, «Personalmente prefiero expresar los espacios, la circulación, que no mostrar las instalaciones, las estructuras. Aunque an realidad, lo que me gustaría as hacer ambas cosas.»

Los valores que cuisiera ver en una construcción son «dramatismo y también refinamiento y sosiego. Como la música, la arquitectura debe tener un repertorio completo. La obra de Foster, por ejemplo parcería indicar que es posible hacer una arquitectura sumamente refinada con una sola nota; para mí, no obstante, no es suficientemente musical.»

Clore Gallery, Londres, p. 130

Con este museo, brillantemente inscrito en el paisaje londinense, el arte de James Stirling, pleno de ironía, virtuosismo y precisión, llega a su plenitud. Su teoría de que exterior e interior no tienen por qué responder a un mismo criterio, resulta especialmente pertinente aquí. Por otro lado, al optar por una dinámica abierta para permitir un desarrollo ulterior crea, manteniendo la distancia entre los edificios antiguos y modernos, una forma receptiva a los aportes del pasado y abierta al porvenir. Y, cual pintor que repartiera sus elementos en un lienzo, modela sus fachadas contrastantes: la micénica paralela al Támesis, caleidoscópica pero finalmente una, con sus cuadrículas ora ocres, ora rojas; la de servicio, sencilla y en colores claros.

El volumen de entrada juega un papel asencial de transición y revela las dimensiones del edificio. La escalera, situada en el eje del lucernario, invita a las salas del nivel superior. Allí, una sucesión de 9 salas, de diferente tamaño para adaptarse a los cuadros, aloja 290 obras de Turner. Suelos y muros son neutros, pero los techos son objeto de una elaboración arquitectonica que valoriza los volúmenes interiores. Las pocas aberturas existentes cobran gran realce; enmarcan variadas vistas sobre el Támesis sin perturbar la percepción de las obras.

La arquitectura de Stirling es, pues, perfectamente original. Desarrolla fuera un lenguaje compuesto que establece un diálogo entre el nuevo edificio y los existentes. Dentro, la arquitectura viene de lo alto, como un don del cielo...

Tate Gallery, Liverpool, p. 136

Abierto a un público diferente, más amplio, el «Tate del Norte» pronto estará poniendo fin a la escasez de museos de arte moderno en Gran Bretaña. Instalado en uno de los edificios industriales más célebres del país, el dock Albert, la primera etapa sería acabada en 1988. Las soluciones son simples, elegantes; canalizaciones en el centro de las bóvedas contienen el aire acondicionado y el soporte de la iluminación artificial. En la planta baja se crean tres galerías y un vestíbulo altos, remodelando el entrepiso que contiene oficinas, librería, salas de estudio y lectura, videoteca y cafetería. El sótano y el tercer piso, demasiado bajos, alojan la maquinaria, depósitos y talleres. El exterior, salvo una pantalla bajo la arcada y el foyer con las galerías posteriores, es apenas modificado.

Museo Arthur Sackler, universidad de Harvard, EE. UU., p. 138

Este museo viene a completar el conjunto de construcciones del recinto universitario. Stirling comienza dando a la noción de fachada una definición particular: es un elemento importante, más que en sí mismo, como parte de un recorrido que permite construir una visión policéntrica en la que las citas históricas ofrecen en volumen una recomposición caleidoscópica transhistórica. El dispositivo arquitectónico que asegura y marca la transición entre exterior e interior, una caja de vidrio enmarcada por dos columnas de ventilación, es el lugar en que se descubren las verdaderas dimensiones del edificio. La gran escalera, bañada por una misteriosa luz que baja de lo alto, conecta los espacios en tres niveles: salas de exposición a la derecha y oficinas a la izquierda. Refinados cambios de ejes multiplican las maneras de ver. Todo este despliegue de efecto pone de manifiesto la astucia y dominio de un arquitecto seguro de sus medios.

El museo está concebido según una estética del quiebre, donde las ruptura sucesivas forman la continuidad misma del recorrido. Este edificio-puente de dos axialidades resume la preocupación actual de Stirling: la complejidad asociada a la simplicidad.

Amplación de la Staatsgalerie, Stuttgart, p. 142

La sorprendente celebridad de la Staatsgalerie, hoy el primer museo alemán, es un misterio. Este museo, nacido en medio de una violenta controversia, es una obra de gran madurez que procura intenso placer espacial a quienes lo visitan. Inaugura en verdad un nuevo enfoque arquitectónico: la respuesta, en términos de espacios, volúmenes, arquitectura en suma, al postmodernismo (es decir, la arquitectura tratada como simple sistema de signos).

El arquitecto juega finamente con la forma en U: cierre a la calle del norte, abertura al sol del sur. Los espacios públicos que escinden el edificio son orquestados como un verdadero paseo, pletórico de sorpresas y contrastes. Así, el patio cilíndrico bordeado por una rampa es a la vez un interior opuesto a la terraza y la calle, y un exterior abierto al cielo. Así, también, la mejor vista de las terrazas queda reservada a los automovilistas que avanza por la vía rápida del sur. La pluralidad de vocabularios y elementos constructivos, la invasión vegetal de estos lugares minerales, contribuyen a crear una inestabilidad en busca de equilibrio. Dentro, una sucesión de salas bien definidas asegura la correcta presentación de los cuadros y espacios abiertos facilitan que los puntos de vista hacia el exterior se multipliquen. Otro de los aspectos de esta arquitectura es su humor que, confrontando los lenguajes clásico y moderno, se interroga sobre los valores del presente. La marquesina de la entrada del teatro es, por ejemplo, un puyazo a los remilgos del high tech.

Stirling da aquí de la arquitectura una definición simple y compleja, clásica y original, erudita y popular que, si da testimonio de nuestra civilización incierta, reemplaza la angustia por un placer cargado de ironía.