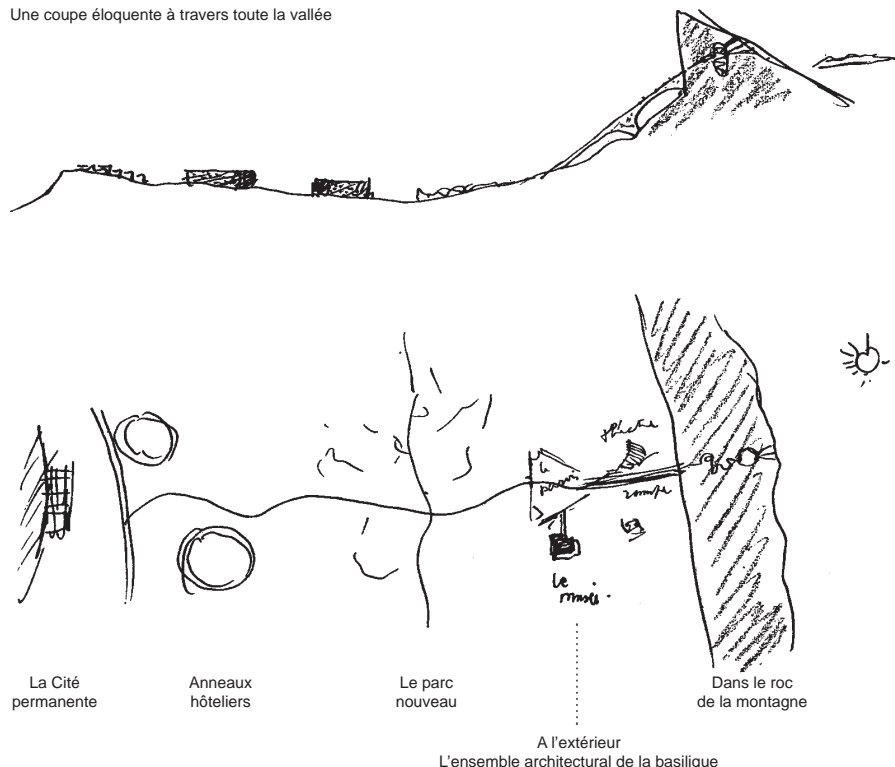


Une coupe éloquent à travers toute la vallée



*“Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura.”*

Adolf Loos, “Arquitectura”

Modificar el terra que trepitgem, cobrir-lo, perforar-lo i, en definitiva, moldejar la superfície de la terra, ens situa a l'inici de l'arquitectura com a expressió cultural. Des de l'antiguitat, el culte als morts s'associa al lloc d'origen: el subsòl. De tota manera, el túmul al que fa referència la frase de Loos que obre aquestes notes, anuncia una doble intenció. El terra que ens acull en el seu interior provoca una elevació sobre la cota original i apunta cap a la artificiositat de l'acció arquitectònica. En un únic acte obtenim la caverna subterrània com a habitacle primigeni i la sobrelevació que ens acosta al cel. Duplicar la superfície del terra, definir una nova plataforma propera als núvols; o excavar, construir la caverna, moldejar la superfície existent, són dos expressions en origen antagoniques però que al llarg de la història no sempre apareixen dissociades.

Als inicis del segle XX, el pensament racionalista semblava haver desterrat el significat de l'arquitectura subterrània. Mogut per un elevat interès en assolir òptims de transparència, il·luminació i ventilació, parlava d'un món on l'arqui-

tectura de la ombra estava destinada a no tenir-hi lloc. Amb el canvi d'esperit que cristal·litza després de la guerra, l'arquitectura, com ja havia fet l'art, troba en el món arcaic una important font d'inspiració. I amb l'incorporació del primitivisme, s'obren nous camps d'expressió, més enllà de l'estil internacional, que reincorporen el valor del subterrani i la presència del terra com a material propi de projecte.

Per altre banda, el segle XX està totalment lligat al naixement del concepte de metròpolis. Amèrica es converteix en el punt de mira sobre el que es debaten els nous conceptes d'aglomeració urbana. El creixement sense límit de les ciutats s'associa al desdoblament dels nivells que suporten l'edificació i a la superposició d'usos en un mateix espai. La ciutat fabrica la seva pròpia topografia artificial en constant canvi. La demanda de mobilitat col·lectiva instrumentalitza les noves tecnologies per a construir seccions que, al mateix temps que tendeixen a ocupar el subsòl, introdueixen el carrer suspès en el aire.

Genèricament, podríem afirmar que l'arquitectura dels orígens de la modernitat mostra el terra com a suport abstracte sobre el que depositar objectes intrínsecament comprensibles. Però, com ja s'ha argumentat anteriorment, aquesta és una visió simplificadora, ja que cal destacar l'evolució de les propostes concretes a través d'un increment del diàleg amb el terra i advertir una tendència a entendre el terra com a agent actiu en el projecte.

El retorn al subsòl es fa, però, per motius diversos. Existeix un soterrani "operatiu" que és aquell que neix de la voluntat de resoldre el conflicte que comporten les aglomeracions i que pretén organitzar els usos a partir de l'estratificació. La solució per a la mobilitat n'és l'exemple més destacat (vies de circulació ràpida, metro...). Però no només es destina als sistemes de transport. Cada vegada més, importants ac-

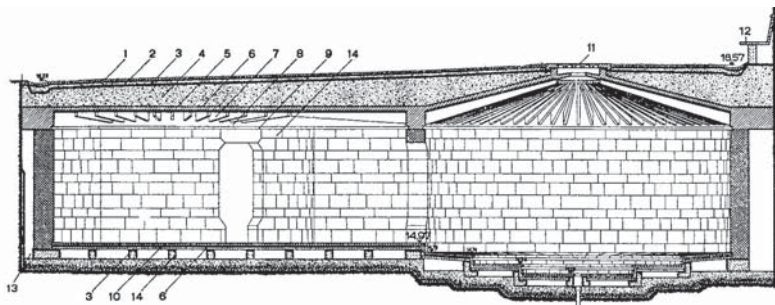
tuacions urbanes troben en el subsòl la manera de localitzar activitats sense alterar el valor del pla de terra existent. El nou vestíbul del museu del Louvre n'és un exemple. Paral·lelament a aquesta visió funcional del subsòl n'existeix una altre, molt més lligada a la recerca de significats. Podríem dir que quan l'arquitectura vol ser emfàtica i emocional, torna cap a les habitacions subterrànies i la foscor suggestiva. I és que sota terra, l'arquitectura perd la façana i per tant es despulla del seu valor de representació. La desaparició de l'envolvent la converteix en una manifestació estricta de l'espai interior. Espai obtingut a partir de la sostracció de material i per tant només definit a través del volum d'aire i la llum que el qualifica.

Le Corbusier, que havia defensat amb persistència la planta lliure, la transparència i les estructures racionalitzades anunciades a la proposta "Domino", a partir de l'any 1945 treballa en un projecte enigmàtic a La Sainte-Baume. A partir de la gruta on suposadament havia arribat Maria Magdalena, Le Corbusier proposa excavar un passadís que condueix a una sala única travessada per una rampa helicoidal i il·luminada per túnels orientats segons les posicions astronòmiques principals. El projecte recull d'aquesta manera el caràcter sagrat del lloc, des de les cultures cèltiques a les peregrinacions medievals, i ho fa recorrent a la cova com a arquetip i als elements essencials de la naturalesa i del cosmos. A Ronchamp la recerca dels orígens i de la essencialitat el porta també a plantejar una construcció que, com ja s'ha comentat en diverses ocasions, pertany al món del subterrani i s'entén com una gruta on espai i llum són els elements definidors del projecte.

Es aquesta capacitat de provocar emocions profundes, de sacralitzar l'espai, que caracteritza l'arquitectura subterrània, la que probablement l'ha fet aparèixer en diverses propostes d'edificis destinats a museu. Es l'espai idoni

1. Le Corbusier. Croquis de la vall de Sainte Baume pel projecte d'una basílica, França, 1945
2. Cova de Yungang, prop de Tatung, Xina



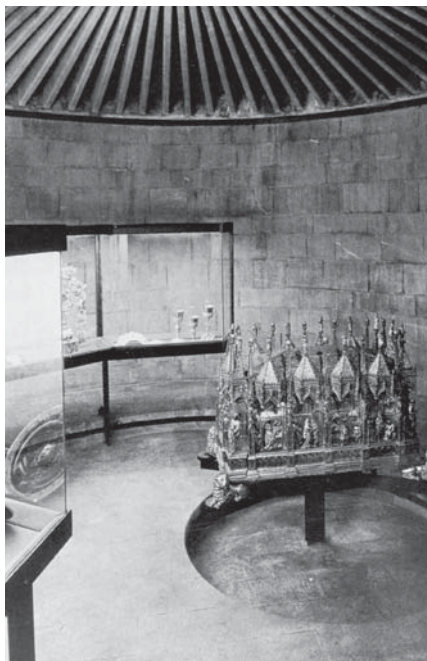


per a acollir obres d'art, antigues troballes o, en definitiva, objectes als que donem un valor superior al de la seva materialitat (objectes sacralitzats).

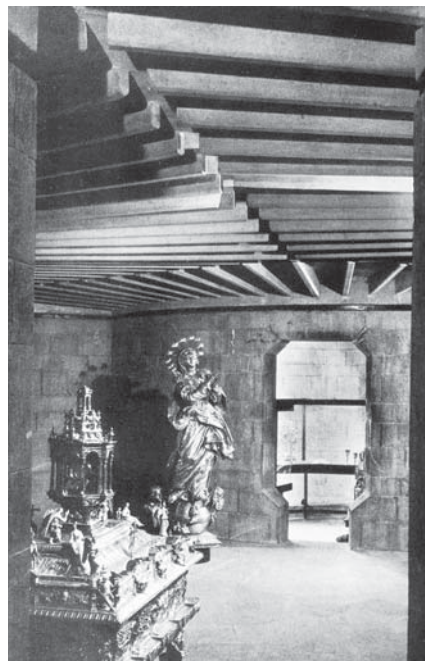
El Museu del Tresor de San Lorenzo a Génova (F. Albini, F. Helg, 1952) incideix en el caràcter sacre de l'ambient hipogeu, experimentant la capacitat d'emfatitzar l'idea de tresor a través de l'espai soterrat. Albini excava un pati annex a l'absis de la Catedral per a situar tres espais circulars relacionats a través d'un nucli central de forma hexagonal. Cada una de les cambres circulars es dimensiona d'acord amb els objectes a exposar. Algunes de les peces són d'orfebreria medieval i renaixentista. Hi ha la voluntat de donar forma a un ambient de penombra que ressalti la lluminositat del metalls preciosos i les policromies exposades. Les sales circulars estan cobertes per una pseudo-cúpula que deixa entrar una llum molt dèbil. Tot sembla preparat per a evocar l'ambient d'una cripta misteriosa i acompanyar així al visitant en un recorregut a través de la penombra per a obtenir l'emoció desitjada davant les peces exposades.

3

64



4



5

Al projecte per a museu a Silkeborg (J. Utzon 1963) l'arquitecte explica que el fet de situar-se en un frondós jardí antic el porta a plantejar un edifici concentrat en el seu interior i que no interfereixi amb l'entorn. Tot i així, intuïm que hi ha altres motius que aboquen Utzon a la soterraneïtat. L'encàrrec era el de construir una ampliació del museu existent per a allotjar obres d'Asgern Jorn i d'altres artistes que, com ell, havien estat membres del grup Cobra. L'obra d'Asgern Jorn i del conjunt dels artistes del grup es caracteritza per la presència d'una clara component primitivista que pretén esborrar els límits entre vida i art. En més d'una ocasió, artistes de Cobra havien conviscut en una mateixa casa al camp on compartien vida i activitat artística. Al final de l'estada, com havien fet els habitats primitius de les caver- nes, deixaven pintades totes les parets

i sostres de la casa. Era aquest un acte de creació espontani i una manifestació d'oposició a la cultura racionalista occidental.

L'espai de les caveres que dibuixa Utzon serà per tant el lloc apropiat per a allotjar l'obra de Jorn. Cavernes que no es proposen com a volums tallats o excavats en el terreny, sinó com a una sèrie de bulbs o vasos colgats en el terreny, del que només emergeixen per a captar llum. El perímetre arrodonit del espai soterrats els converteix en grans bombolles d'aire il·luminades a través de la llum zenital. Sota terra, la geometria ortogonal ha perdut tot el sentit i les formes corbes semblen les més apropiades. A més, la desaparició de les ares afavoreix la continuïtat de l'espai i fa que el visitant perdi les claus convencionals d'interpretació de les distàncies. Inmers en un món interior deixa de ser un espectador d'obres d'art encapsulades per a convertir-se en protagonista, tal com Asger Jorn i el col·lectiu Cobra concebien l'experimentació de l'art. Tot i aquesta aparent llibertat formal, sabem que la definició dels recintes soterrats s'havia fet de manera que poguessin ser construïts de forma industrialitzada com també ho havien de ser els pilars i jàsseres en forma de V que cobrien les zones aèries de l'edifici, destinades a vestíbul, cafeteria i altres serveis.

En el projecte per al museu destinat al vaixell *Wasa* a Stockholm (Sverre Fehn, 1982) la decisió de situar-se en el subsòl tampoc respon a la voluntat de no interferir en el jardí que envoltava l'edifici del Nòrdic Museum. La intenció de Fehn és situar el vaixell en una posició similar a la que va ser trobat (al fons del mar i protegit de la llum directa). El *Wasa* era el vaixell bandera de la flota sueca que va naufragar misteriosament prop de la costa. D'haver-se construït aquesta proposta, els visitants s'haurien endinsat a l'interior de la terra reproduint, en certa manera, la descoberta del vaixell al fons del mar. Una gran sala excavada en el

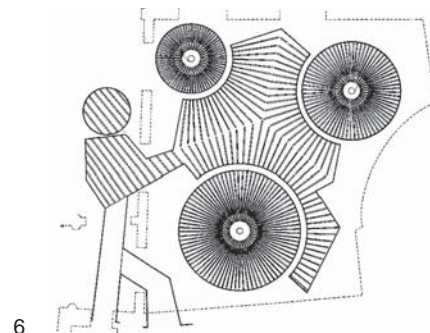
jardí del museu i connectada a l'edifici existent per un passadís també soterrat, són els elements que componen el projecte. El passadís és un llarg solc a terra cobert per un lluernari lineal recolzat sobre una única biga de formigó. La sala que allotja el vaixell, coberta per unes voltes vidriades, hauria de contenir una llum filtrada per a protegir el vaixell i reproduir l'ambient aquàtic.

La pèrdua de referències respecte al món exterior, la capacitat d'emfatitzar l'experimentació de l'espai i el control de la llum, sempre vertical, són algunes de les qualitats que comparteixen els tres museus que acabem de comentar i que ha portat als seus autors a treballar en el món del subterrani. Una última però important característica d'aquests edificis és sens dubte el ritual d'accés. Si a tots els edificis és important construir la transició entre ambient exterior i interior, en el cas d'un museu aquesta importància és multiplica. El fet d'haver d'endinsar l'espectador a l'interior de la terra augmenta encara l'experiència d'aquesta transició. A San Lorenzo, l'accés a través de la catedral per a accedir a una de les sagristies, a partir de la que unes escales condueixen cap al museu, és ja un itinerari prou dilatat en el que la pèrdua successiva de nivell d'il·luminació prepara a l'espectador per a ser capaç d'experimentar amb intensitat la descoberta del tresor.

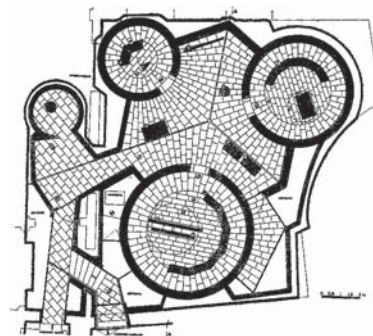
Al museu de Silkeborg un complex sistema de rampes helicoidals construeix el descens cap a l'interior del recinte soterrat. S'ha comentat en diverses ocasions el paral·lelisme entre aquestes rampes i la del museu Guggenheim de F.Ll. Wright, així com també la proximitat a l'ús de les rampes fet per Le Corbusier. Cal afegir però en aquest cas, l'interès d'Utzon per suspendre el visitant a l'interior del cràter excavat per experimentar diferents relacions de proximitat amb les obres exposades, suspeses des de les bigues dels lluernaris del sostre o des de la pròpia rampa. A la descripció

F. Albini / F. Helg. Museu del tresor de San Lorenzo, Gènova, 1952.

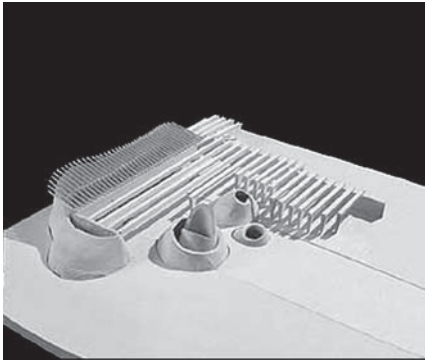
3. Secció
4. Interior d'una cambra circular
5. Vista de l'espai hexagonal
6. Planta coberta. Pati de la catedral
7. Planta soterrada



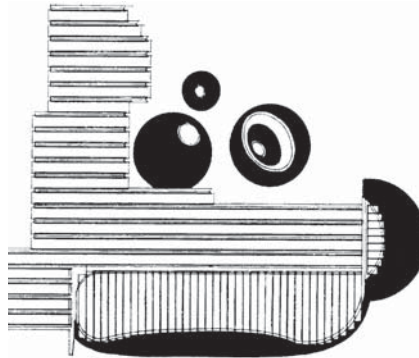
6



7



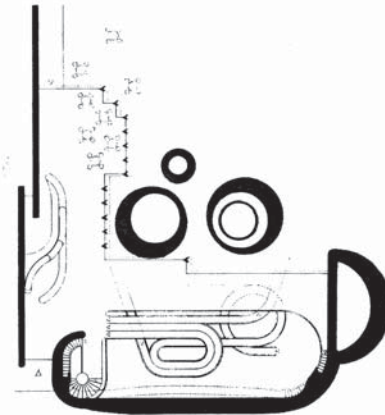
8



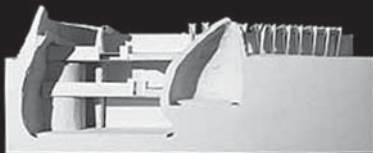
11



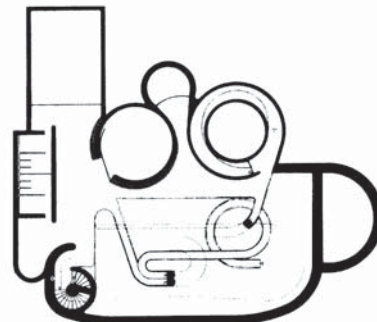
9



12



10

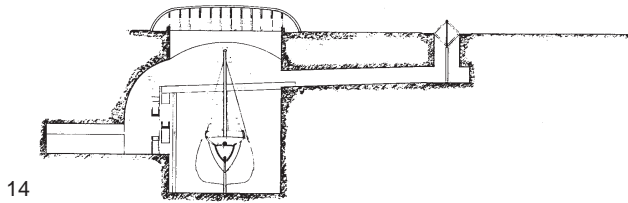


13

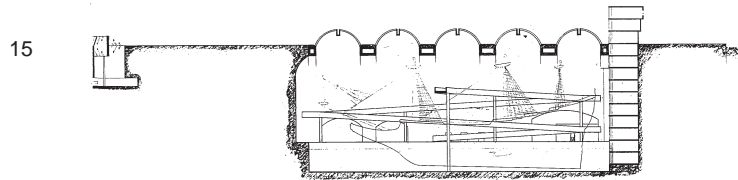
del projecte, Utzon cita la seva visita a les coves de Tatung, prop de Beijing, on centenars de Buddhas havien estat excavats a la roca. Remarca l'interès per una gruta que està completament plena per una figura gegantesca de Buddha, on a través d'unes petites plataformes unides per escales es permet un itinerari molt proper a aquesta figura gegant.

A la proposta de museu per al vaixell *Wasa*, la disposició de la rampa repeteix les mateixes intencions que a Silkeborg, és a dir, la possibilitat d'aproximar-se al vaixell des de diferents alçades i punts de vista. Aquí però, l'accés a l'espai excavat es fa a partir d'un llarg passadís que prepara la sorpresa d'abocar-se al buit ocupat pel vaixell.

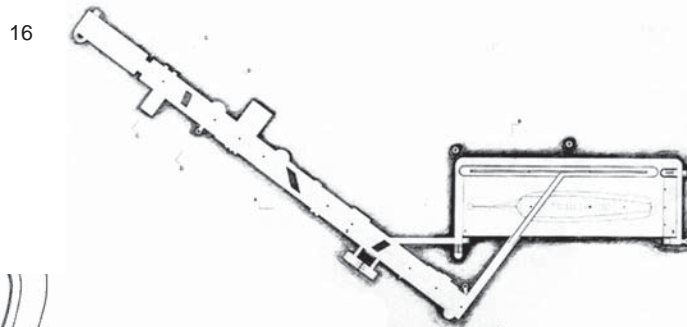
Aquest conjunt d'elements i imatges fins aquí plantejades, no esgoten l'univers de relacions i connexions entre arquitectura i subsòl. I també és cert, que moltes de les característiques pròpies de la soterraneïtat, poden aparèixer també en architectures aèries, que van ser pensades així mateix des de les qualitats ja esmentades del món soterrani. I fins i tot, podríem considerar que la densificació de les ciutats, ha elevat la cota zero al nivell de coronació de les cobertes dels edificis. Des d'aquest punt de vista, molts dels edificis situats en densificacions urbanes poden entendre's com excavacions o com operacions de buidat i de generació d'espai.



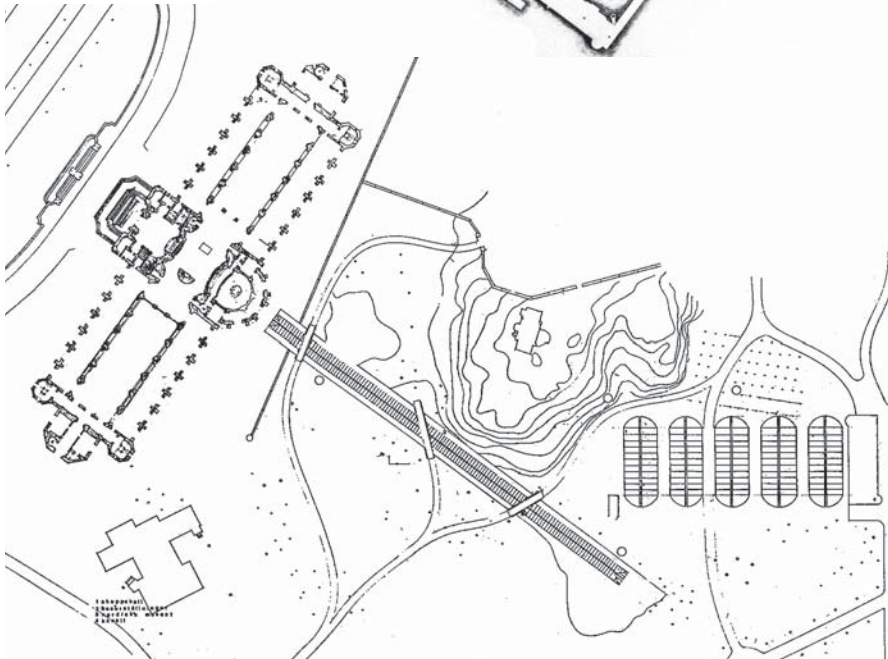
14



15



16



17

Jørn Utzon. Projecte de museu a Silkeborg, 1963:

- 8. Maqueta. Vista de la coberta
- 9. Maqueta. Vista seccionada amb la rampa de comunicació vertical
- 10. Maqueta. Vista seccionada pel pati central soterrat
- 11. Planta de la coberta
- 12. Planta soterrada -1
- 13. Planta soterrada -2

Sverre Fehn. Projecte de Museu a Stockholm, 1982:

- 14. Secció transversal
- 15. Secció longitudinal
- 16. Planta soterrani
- 17. Plànol de situació