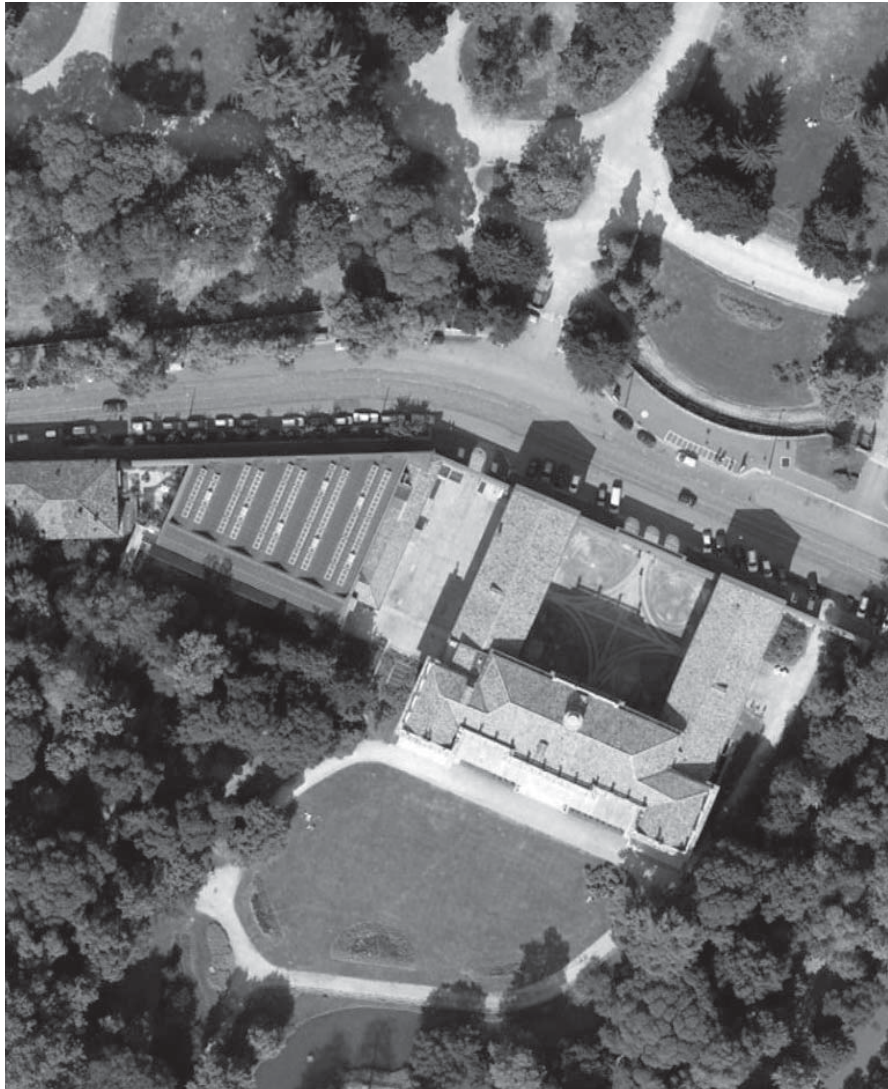


Una obra maestra de la discreción
El PAC de Milán (1947-54)

Carlos Martí Arís



El problema de la reconstrucción.

Los visitantes que, en Barcelona, recibe cada día el Pabellón Alemán de Mies van der Rohe, saben todos, salvo raras excepciones, que lo que están viendo no es el edificio construido por Mies para la efímera Exposición Internacional de 1929, sino una reconstrucción hecha en el mismo emplazamiento que ocupaba el edificio originario, largamente gestada y culminada en 1986, casi veinte años después de la muerte de su autor. En cambio, creo que entre quienes visitan el Pabellón de Arte Contemporáneo (PAC) de Milán, obra de Ignazio Gardella, muy pocos deben saber que están ante una reconstrucción del edificio original erigido entre 1951 y 1954, que fue completamente destruido el día 27 de julio de 1993 por un cruento atentado mafioso que causó cinco víctimas mortales y diversos y cuantiosos daños materiales en el entorno de la Villa Reale de via Palestro.

La reconstrucción del PAC se encargó al propio Gardella, reabriéndose al público el 15 de julio de 1996, justo tres años después de la acción violenta que lo había arruinado. Si alguna reconstrucción de un edificio del siglo XX se impone con incontestable evidencia, este es el caso del PAC de Milán. Y, a pesar de ello, en el libro de entrevistas que le dedicó Antonio Monestiroli, su autor recuerda sin acritud pero con firmeza, las voces que entonces se alzaron oponiéndose a la operación, entre ellas las de algunos docentes de la Facoltà di Architettura quienes consideraban que el edificio resultante habría de ser, de un

modo inevitable, apócrifo o falsificado, negándole al PAC la posibilidad de una segunda existencia.

Existen algunas diferencias sustanciales entre las dos reconstrucciones mencionadas. La primera es que el Pabellón de Barcelona estuvo ausente de su solar más de sesenta años, mientras que la ausencia del PAC de Milán duró sólo tres años. La segunda, que el Pabellón de Barcelona ocupa un suelo urbano con poco “espesor” histórico, mientras que el PAC de Milán forma parte de un lugar estable y neurálgico de la ciudad de finales del siglo XVIII. La tercera es que el Pabellón de Barcelona fue reconstruido mucho después de la muerte de su autor, mientras que el PAC de Milán se rehízo de inmediato, cuando su autor estaba todavía en plena actividad, lo cual le permitió revisar críticamente el proyecto inicial. La cuarta y, tal vez, la más significativa es el motivo de la desaparición de los respectivos originales: en Barcelona la causa del desmontaje fue la conclusión del plazo previamente otorgado a la Exposición de la que el Pabellón formaba parte; en Milán la eliminación fue causada por un violento y criminal atentado. De modo que si la reconstrucción del Pabellón de Barcelona era posible y, además, legítima, la del PAC de Milán puede considerarse necesaria e, incluso, obligada.

El PAC: un edificio oculto en su emplazamiento.

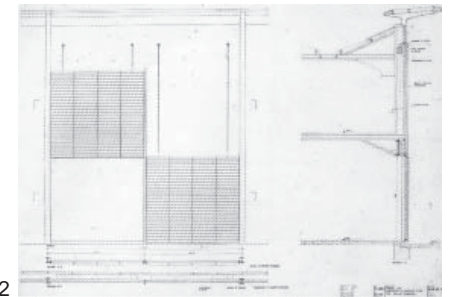
Elisa Valero comienza uno de sus certeros y hondos escritos con la siguiente pregunta: “¿Por qué algunas arquitecturas que no se hacen notar y quieren pasar desapercibidas, sin embargo nos emocionan? ¿Por qué algunas buenas arquitecturas son más grandes por dentro que por fuera?” La respuesta tiene que ver con la capacidad de esas obras de atesorar una rara cualidad a la que Elisa Valero denomina *la no presencia de la arquitectura*, que

ella descubre en ciertas obras, pocas, distintas entre sí pero caracterizadas por *“tener en común algo que las disminuye, que atenúa su presencia”*. A mi juicio, el Pabellón de Arte Contemporáneo de Ignazio Gardella pertenece por derecho propio a esa familia de ejemplos que estamos tratando de definir: silenciosos, discretos, concentrados en su voluntad de pasar desapercibidos.

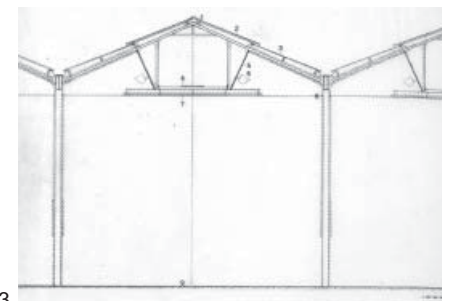
El PAC de Milán alcanza a tener un alto grado de invisibilidad gracias al modo en que interpreta el emplazamiento que le tocó en suerte: una especie de alveolo de forma trapezoidal, integrado en una serie de dependencias anexas a la Villa Reale, en via Palestro, delimitadas por el muro que recinta la propia Villa por su lado norte; un recorte marginal de suelo que antiguamente estuvo ocupado por las caballerizas del palacio. Esta situación parece convenir a Gardella que, al ser consciente de estar proyectando un edificio de carácter expositivo, persigue recrear un espacio introvertido, volcado hacia su núcleo interior. Por este motivo cabe decir que el PAC no tiene fachadas: ocupa el espacio que delimitan otras construcciones anteriores como el mencionado muro de recinto hacia via Palestro o el cuerpo transversal al muro, que genera un ámbito de separación con respecto al volumen principal de la Villa Reale. Este cuerpo contiene el acceso al nuevo edificio, además de otros servicios complementarios.

Así, pues, no hay fachadas. Con una excepción: la que se abre sobre el jardín de la Villa. Este paramento, tan prodigioso como elemental, está compuesto por una banda inferior de vidrio transparente que abarca toda la longitud del cuerpo y llega hasta el suelo propiciando la transparencia total entre el Pabellón y el jardín, y una banda superior formada, en cambio, por un muro revestido con plaquetas de cerámica esmaltada que introducen una rima visual entre las dos bandas debido

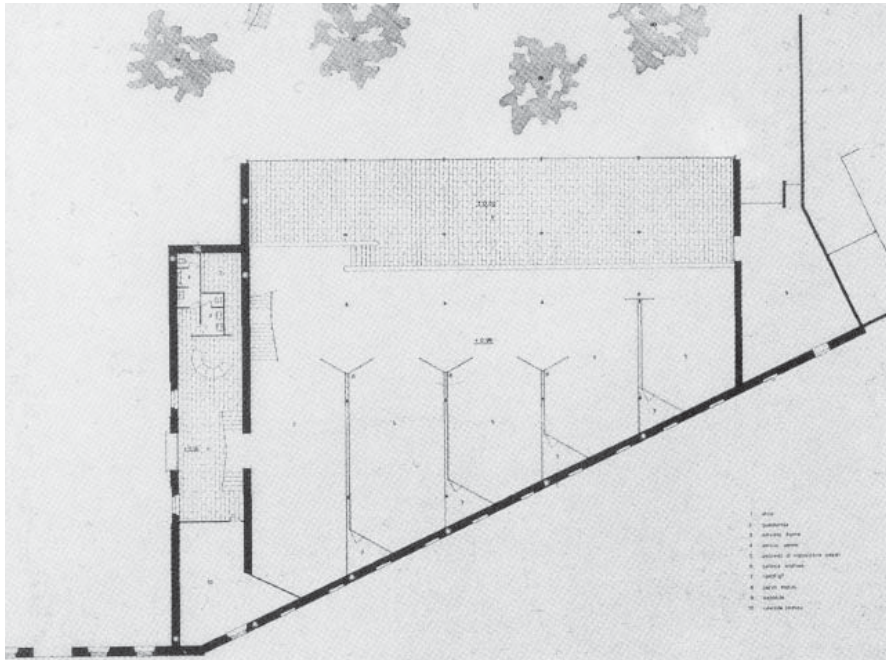
1. Fotoplano: emplazamiento (Google Earth)
2. Detalle de la fachada hacia el jardín, alzado y sección
3. Detalle de la sección transversal
4. Planta baja
5. Planta primera
6. Fachada hacia el patio
7. Vista interior hacia el jardín
8. Secciones
9. Vista del acceso a la sala de exposición
10. Vista de la sala de exposición



2



3



4

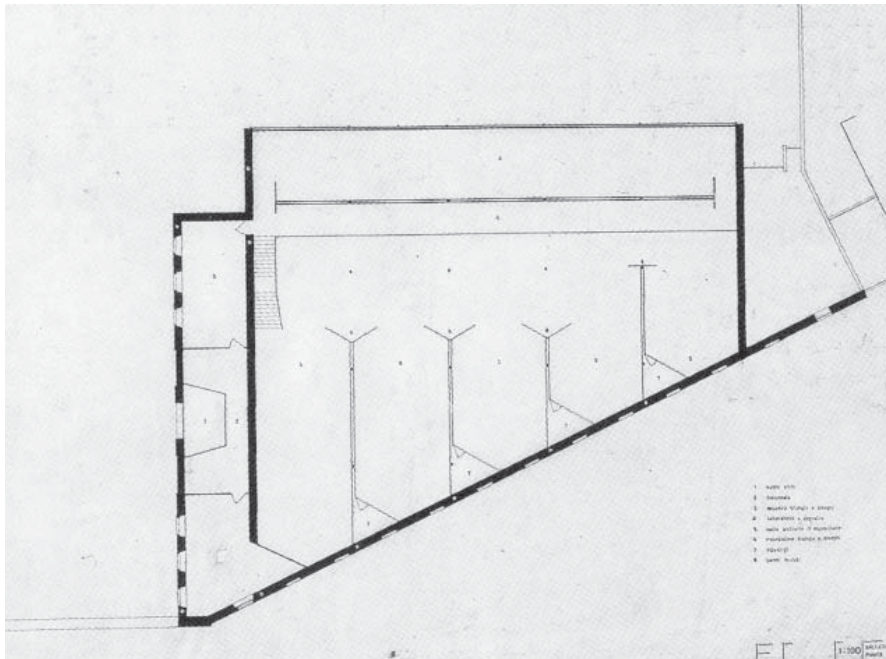
a la componente “vitrificada” presente en ambas. En realidad, la abstracción compositiva que caracteriza a este sutil límite entre interior y exterior, da pie a hablar del PAC como si fuera una parte del jardín.

Si nos fijamos en el fotoplano del lugar, vemos que el jardín de la Villa responde a la clásica disposición tripartita, formada por un claro despejado situado en el centro, flanqueado por dos áreas boscosas laterales. Desde este punto de vista el PAC puede muy bien entenderse como la prolongación, con recursos arquitectónicos, de uno de esos dos bosquecillos que arrojan la Villa. Así, lo que desde la construcción es visto como un gran vacío (el espacio expositivo que abarca todo el edificio), desde la forma urbana puede considerarse como un lleno que refuerza la condición vacía del espacio libre que da frente a la Villa. Y si se nos permite forzar un poco los términos, gracias a esa doble y simultánea condición de lleno aparente y vacío real, cabe hablar del PAC como de un auténtico *poché* en clave moderna (*).

Anatomía de un museo.

Con respecto al uso del edificio y a como éste repercute en su organización espacial, la opción que Gardella asume responde de una manera directa a un problema que le interesa vivamente y que empleando los tipos tradicionales no parece posible resolver. Me refiero al logro de un espacio que, a la vez que está subdividido y compuesto por ámbitos separados que luego se unifican mediante un recorrido que los integra y los reúne (como ocurre en los museos de corte tradicional), pueda también entenderse como un espacio unitario *a priori*, abarcable en su totalidad, del que se tiene de inmediato una visión de conjunto, pero que puede subdividirse de un modo transitorio.

El PAC de Milán está concebido



5

como un ámbito expositivo unitario que, sin embargo, surge de la articulación de una serie de partes que gozan de relativa autonomía, aunque terminan por desembocar en un único espacio. Para obtener ese efecto simultáneo de unidad y variedad Gardella se sirve de un cuidadoso y exquisito trabajo en sección. En efecto, la sección permite calibrar todos los recursos perceptivos que hay que poner en marcha para lograr esa unidad compuesta que va a ser la clave del proyecto. Uno de los principales factores de esa compatibilidad espacial que comentamos es el hecho de que los diferentes volúmenes que se ponen de manifiesto en la planta de cubiertas, envuelven un espacio que mantiene constante una altura interior libre de unos 6 metros.

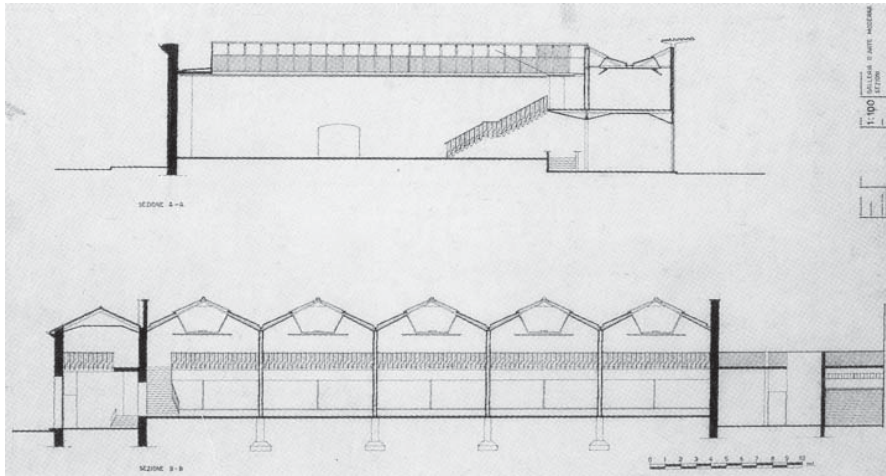
El programa inicial preveía tres ámbitos de exposición: uno para escultura, otro para pintura, y un tercero para obra gráfica. Gardella responde con una subdivisión espacial análoga: coloca la escultura al nivel del jardín (cota 0), en la nave que se desarrolla siguiendo la directriz del frente sur; ubica la pintura en un plano ligeramente más elevado (cota +1 m), ocupando el espacio trapezoidal organizado en cinco naves transversales a la anterior y de longitud decreciente; y, para terminar, sitúa la obra gráfica en un nivel superior (cota + 3,5 m) que se superpone en planta al ámbito dedicado a la escultura, pero esta vez con su fachada totalmente cerrada hacia el jardín. Así, el borde interno del forjado que aloja la obra gráfica forma un espléndido balcón continuo sobre el interior del edificio, mientras que el desnivel de 1 metro que corta y separa longitudinalmente los ámbitos de escultura y pintura favorece, desde dentro del museo, la vista ininterrumpida del jardín. Todos estos recursos, aplicados con sobriedad e inteligencia, reafirman la voluntad del arquitecto de crear un espacio variado en sus formas y, a la vez, unitario en su dispositivo espacial.



6



7



8

El empleo de la luz más adecuada para que resalten los objetos expuestos resulta ser una de las principales preocupaciones del proyecto. En el edificio original todo el operativo de carácter cenital se resolvía mediante el filtraje de la luz natural. En la reconstrucción se optó, en cambio, por la luz artificial, evitando los lucernarios en la cubierta pero sin alterar la arquitectura del espacio interior, tan sólo incorporando, en los huecos que la sección proporciona, un sistema de iluminación que consiga efectos parecidos a los que la luz natural producía. De entre los dos grandes modos posibles de concebir un espacio expositivo, ya sea dando una presencia visual solemne al contenedor, ya sea tratando de que funcione como una maquinaria perfecta e invisible, está claro que Gardella opta con determinación por la segunda. El edificio se pone así al servicio de las obras expuestas y contagia ese sentimiento de serenidad y alegría propio de los objetos que no pelean por ocupar un puesto relevante en la portada de los acontecimientos y se conforman con un discreto segundo término.

34



9

(*) La expresión *poché* era habitual en los *ateliers* de la École des Beaux-Arts de Paris durante todo el siglo XIX. Con ella se aludía a una técnica de representación consistente en el relleno de tinta aplicado a la sección de los muros y demás elementos macizos de un edificio. Ahora bien, aquel relleno no sólo se aplicaba a las partes positivamente sólidas de la obra, sino a aquéllas que únicamente lo eran en apariencia y, no obstante, albergaban espacios habitables de carácter auxiliar. En un sentido amplio, *poché* designaba, por tanto, un área del plano en la que concurrían atributos inherentes a la materia y al vacío, de tal manera que en su seno estas dos condiciones parecían ambiguas o intercambiables; ambigüedad que se resumiría en dos de las definiciones aceptadas del término: “*huella sobre el plano de la tradicional estructura gruesa*” (Colin Rowe) y “*espacios ocultos de servicio*” (Alan Colquhoun). Ambos sentidos se condensarían en un tipo de planeamiento que denominamos *plan poché*. (Del resumen de la tesis doctoral de Raúl Castellanos titulada “Plan *poché*”, Valencia, junio de 2008).

