

El Museo Xul Solar. Algunas filiaciones morfológicas

The Xul Solar Museum. Some morphological affiliations

MARCELA ANDRUCHOW*

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano- Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

marcela_andruchow@yahoo.com.ar

Resumen

El Museo Xul Solar, es una obra de intervención arquitectónica del arquitecto Pablo Beitía que transforma el antiguo conjunto de vivienda y casas de alquiler del pintor Xul Solar en un nuevo espacio adaptado a los requerimientos expositivos de un museo. Ese proceso duró desde 1987 a 1993. El arquitecto resuelve la obra a través de un diálogo no pacífico con la preexistencia, en tono de vanguardia y atendiendo a las inclinaciones de las poéticas personales. El resultado es una obra de valor excepcional en el panorama local de intervenciones en edificios devenidos museos. El presente trabajo se orienta al análisis de las posibles filiaciones morfológicas que posee la intervención. Establece vínculos conceptuales con obra del arquitecto italiano Carlo Scarpa y el propio artista Xul Solar. Analiza aspectos y temas de la obra que presentan cierta genealogía conceptual y un aire de familia con la obra de esos referentes.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura; Intervención; Museo; Morfología; Filiaciones.

Abstract

The Xul Solar Museum, is a work of architectural intervention of the architect Pablo Beitía which transforms the old set of housing and rental houses the painter Xul Solar in a new space adapted to a museum exhibition requirements. This process lasted from 1987 to 1993. The architect solves the work by not peaceful dialogue with the pre-existence, in a tone of avant-garde and attending to the personal poetic inclinations. The result is a work of exceptional value in the local scene of interventions in buildings jut museums. This work focuses on the analysis of the possible morphological affiliations that possesses the intervention. Establish conceptual links with the work of italian architect Carlo Scarpa and the artist Xul Solar himself. Analyze aspects and topics of the work posed some conceptual genealogy and an air of family with the work of that references.

KEYWORDS: ARCHITECTURE; INTERVENTION; MUSEUM; MORPHOLOGY; AFFILIATIONS.



FECHA DE ENVÍO: 14-03-2015 | FECHA DE ACEPTACIÓN: 05-05-2016 | FECHA DE PUBLICACIÓN: JUNIO-2016
ESTA OBRA ESTÁ BAJO LICENCIA: LICENCIA CREATIVE COMMONS ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-SIN DERIVAR 4.0 INTERNACIONAL

* Marcela Andruchow es Profesora de Historia de las Artes Visuales y Museóloga. Se desempeña como investigadora en el Instituto de Historia del Arte Americano y Argentino de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y docente en la carrera de Historia del Arte, Orientación Artes Visuales en dicha casa de estudios y en el Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Es maestrando de la carrera de Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP. Ha dictado cursos de capacitación docente y posgrado en la UNLP. Participa de eventos científico-culturales y ha publicado artículos en revistas científicas y de divulgación en artes. Su campo de investigación abarca la historia del arte del equipamiento urbano efímero en siglo XIX y la investigación del patrimonio cultural artístico y los museos.

toda la planta baja sea destinada a un gran salón⁸. En torno a este núcleo surgen una serie de espacios de menor escala, con una composición integrada por el recorrido de los ámbitos⁹. El tránsito por el museo es libre y el espacio expresa esa libertad, se puede volver sobre los propios pasos y tomar caminos alternativos para recorrer las salas del museo, revisitando los ambientes generados o conduciéndose directamente a un foco de interés personal.

La casa original constituye el polo organizador de los espacios y recorridos, aunque poco se recupere de ello circulando por el museo. La distribución original era de tres puertas sobre la calle Laprida, las de los extremos (los números 1212 y 1216) daban ingreso a las dos viviendas de la planta baja y el número 1214 central, daba ingreso a las dos de planta alta a través de una escalera.¹⁰ La casa de Xul y Lita no se modifica, respondiendo a la lógica de las casas-museo¹¹. La escalera central (el número de calle 1214) que conduce a ella se ve desde el mismo interior del museo. Ese espacio secreto en el cual se hallaba el cuarto del artista donde se encerraba pensar y a trabajar quedó intacto¹². El museo resulta así en un espacio donde lo existente, la casa centenaria se articula con lo nuevo, la intervención contemporánea.

conversación. Pasaban la noche entera dialogando, luego Xul lo acompañaba hasta la casa, donde almorzaban y luego retornaban a la calle Laprida a tomar el té y a seguir departiendo en sus encuentros interminables. (Arango, 1993).

⁸ La intervención incluyó la demolición de las plantas bajas, el cavado de un subsuelo y la modificación parcial de la fachada, sin el desplome del piso superior. Este proceso no incluyó la casa del pintor, que quedó con su fisonomía intacta, conservando los espacios y el amueblamiento que él y su esposa utilizaban en vida del artista.

⁹ Se preveía que la casa donde residía el artista con su mujer se sumara a ese conjunto una vez restaurada, pero en la actualidad no está abierta al público por cuestiones de conservación. (Fundación Pan Klub s/d).

¹⁰ Las plantas originales de estas viviendas se emplazaban en un terreno de 400 m², cuya línea de fondo está girada 10° respecto a la traza del tejido urbano. La casa ocupaba la mitad del terreno y se ordenaba en habitaciones cuadradas alternadas con tres pasillos estrechos que arrancaban en la puerta sobre la calle Laprida, dejando libre un jardín trasero.

¹¹ Una "Casa Museo" es una casa o edificio transformado en museo. Puede haber sido la estancia de personajes ilustres o de normales ciudadanos, lugares de intimidad familiar o centros de poder: lo que da interés a las Casas Museo es su capacidad de representar la vida, las tradiciones y los valores no sólo de quien habitaba dentro, sino de la sociedad en la que vivía el dueño de la casa.

¹² Conserva la biblioteca, el mobiliario y los ambientes que fueron y son el centro vital de la filantrópica y trascendente propuesta de Xul Solar para Buenos Aires: el Pan Klub. (Fundación Pan Klub, s/d).

El vacío que se generó en la estructura preexistente se rellena con un conjunto de entresijos de hormigón constituido por vigas que cuelgan unas de otras en un sentido de rotación creciente, que parecen flotar en el aire, sin la introducción de ningún soporte estructural (Arango, 1993). Tabiques y vigas aparecen colgados unos de otros en un sentido de rotación que acompaña el recorrido del museo y que culmina en un tensor como punto final de la secuencia de vigas (Irigoyen, 1994: 11). Estos planos son los que prolongados van concibiendo y organizando el nuevo espacio interior y definen la disposición de las obras de arte expuestas. El espacio tiende a ser aglutinante, los muros no compartimentan el espacio sino que lo intersecan, orientando recorridos, generando entropía y resguardando a las obras de las vistas directas, en un juego de descubrimiento. Esta configuración muestra la búsqueda del arquitecto de transformar la casa privada en un espacio donde accede el público. Los planos de hormigón sueltos funcionan como metáforas de tabiques que deben estar libres para articularse y los calados que aparecen reemplazan a las trabazones mismas de la albañilería, aliviando visualmente la arquitectura (Arango, 1993).

Los materiales empleados son el hormigón, la madera y la piedra cortada y pulida en revestimientos. Los planos de hormigón presentan dos texturas que resultan de los encofrados utilizados, una lisa y "limpia" del encofrado de aglomerado fenólico y otra rugosa y rústica de tablas de madera de dos dimensiones. La madera reviste el piso y fragmentos del cielorraso y la piedra las porciones inferiores de los muros y pilares de hormigón. Completan los materiales la alfombra que reviste fragmentos de pisos y el recubrimiento de yeso que compensa con su lisura la rugosidad del hormigón. Para los barandales de las escaleras y de los balconeados se utilizó hierro y bronce dorado en los pasamanos y vidrio y metal desplegado de seguridad. El color es tranquilo, acompaña en tonalidades crema los matices marrones, ocres claros y grises del hormigón y el resto de los materiales. El brillo dorado de los pasamanos sirve de acento y el negro de las barandas pasa desapercibido. Solo en el ámbito de la terraza, que Beitía reivindica como espacio a pensar y representar para la ciudad, se atreve a saturar el color, pero desde dentro solo vemos el más apagado, un púrpura bajo que impide la resolana y acompaña el matiz general.

En cuanto a la fachada del antiguo edificio (Figura 1), la misma casi no fue modificada en su composición¹³, preservándose la continuidad visual del conjunto de viviendas de la cuadra.

Figura 1: Fachada actual del Museo Xul Solar



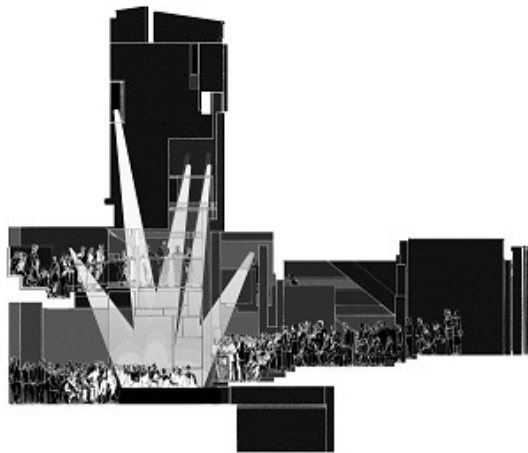
Fuente: elaboración propia

A partir de la intervención quedan definidos el espacio central del Salón Pan Klub¹⁴ (Figura 2, 4 y 5) y tres salas de exposición que lo complementan (Figura 3 y 6). Una de ellas, vinculada con el acceso principal, permite la realización de exposiciones temporarias, otra, comunicada por una escalera en espiral con la casa del pintor, está destinada a las reuniones de la Fundación Pan Klub y finalmente la última en uno de los entresijos expone objetos realizados por Xul Solar. Además de las salas se dispuso de dos offices para servicios de cafetería y mantenimiento y servicios sanitarios para público, y en un subsuelo nuevo se instalaron equipos de bombeo y aire acondicionado junto a un depósito para elementos del Salón Pan Klub. El museo alberga, en su muestra permanente, una colección de 86 obras del artista; objetos de gran volumen y un conjunto de vitrinas diseñadas especialmente que contienen objetos varios realizados por Xul Solar, así como elementos testimoniales, publicaciones diversas, apuntes, correspondencia, etc. (Fundación Pan Klub, s/d).

¹³ Los revoques exteriores se rehicieron por completo, incluyendo calcos de los apliques y de los elementos escultóricos originales. Para el ingreso y la visibilidad del museo se abrió un portal vidriado que interrumpe el antiguo muro solo en la medida necesaria para permitir el acceso del público.

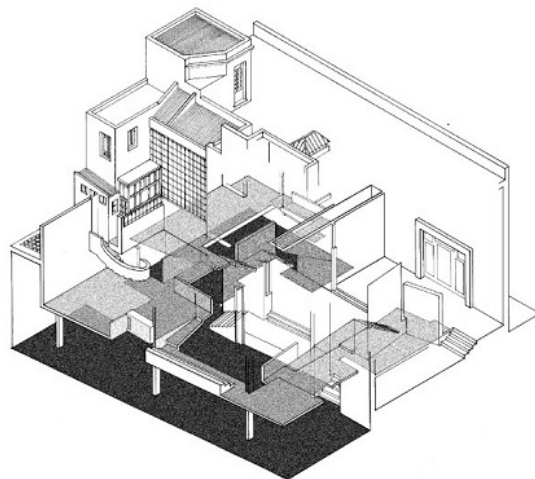
¹⁴ El salón Pan Klub, con capacidad para 200 personas, cuenta con sala de proyecciones para cine y audiovisuales y control de video, sonido e iluminación de espectáculos. Se creó un escenario rodante en cuatro módulos independientes que en conjunto con las sillas para el público pueden extraerse de un espacio adyacente al salón, comunicado con el subsuelo. Se construyó además un puente de luces y está proyectada una parrilla técnica para experiencias artísticas y puestas teatrales. (Fundación Pan Klub, s/d).

Figura 2: Corte del Salón central del Museo Xul Solar



Fuente: <http://www.arquitectura.com/arquitectura/latina/obras/cultura/xul/museo.asp>

Figura 3: Museo Xul Solar. Axonométrica



Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/430234570631695041/>

Figura 4: Salón central. Vista



Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/244883298458020040/>

Figura 5: Salón central. Vista

Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/287104544966832711/>

Figura 6: Espacios adyacentes al Salón central

Fuente: <http://www.alamy.com/>

Las filiaciones de la obra¹⁵

En un intento de inscribir la arquitectura del museo en un contexto formal más amplio, señalando posibles filiaciones formales y conceptuales de las decisiones del autor, se pueden apuntar al menos dos referentes cuya obra se vincula con la del museo. Ellos son, el propio artista creador de la colección y dueño de la casa original, Xul Solar y el arquitecto italiano Carlo Scarpa.

La referencia de Carlo Scarpa. Este vínculo se evidencia en una serie de rasgos puntuales que generan un aire de familia con los propios de la arquitectura scarpiana. Estos son algunos de ellos:

1-La elocuencia semántica tanto de los grandes espacios como de los mínimos detalles. En el museo, la cualidad espacial es expresiva del peso significativo de cada estancia y del mismo modo, los detalles propios de la arquitectura en

el museo sostienen esa significación; es decir, no hay elementos superfluos, significantes intercambiables o prescindibles. Todos los ítems de la obra aportan significado: desde el artificio que organiza los planos de hormigón que conforman los espacios; la articulación de los niveles; los elementos de articulación entre los niveles del edificio; los detalles de conexión entre fragmentos de muros, escaleras, aberturas, etc.; los revestimientos de pisos, pilares, cielo rasos; la ubicación y el diseño de las aberturas y el uso del color hasta la administración controlada de un elemento intangible como es la luz que se proyecta al interior.

2-El alejamiento de la tipología para activar un estilo de autor que es ad hoc y resuelve tanto el fragmento como el conjunto en exclusivo para la obra. Esto recuerda “la habilidad de Scarpa para crear diseños con una lógica visual propia, [...] evaluar y elegir la figura formal correcta en cada ocasión” (Los, 2002: 12).

En el caso del museo se puede percibir este rasgo en cada detalle. En cada punto del edificio nuevo se verifica este tipo de elecciones. La selección cuidada de la forma y el material en función de la significación y expresión deseada¹⁶. Cada fragmento resulta adecuado, justo, preciso y se arregla con el conjunto evidenciando una continuidad conceptual, no ilustrativa, a pesar de la reiteración de materiales, texturas y figuras. Se pueden señalar los pasamanos de las barandas de las escaleras, con vidrio de seguridad o de metal desplegado según sea el momento o el espacio de destino; los escalones de cemento alisado o revestidos de piedra laja oscura; el certero desarrollo de las escaleras rectas o curvas; las texturas de los muros de hormigón liso, rústico o revestidos de yeso liso y coloreado; la presencia de mínimos desniveles o de bancas. El criterio que parece regir es el de la creación adecuada de formas que hacen sentido arquitectónico sin caer en el seguimiento ortodoxo de ninguna tradición.

3-el mecanismo que sostiene un tono estético equivalente ya sea en todo el edificio o en una puerta, un picaporte o un cubierto (Marcianó, 1984), sumado al detalle minucioso de cada elemento de

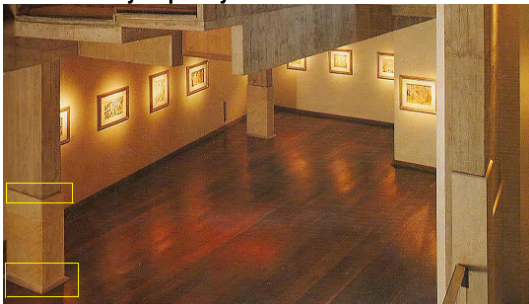
¹⁵ Agradezco al Dr. Arq. Fernando Aliata las sugerencias realizadas que orientaron la elaboración de este apartado. Estas sugerencias fueron confirmadas y ampliadas por el arquitecto Pablo Beitia en comunicación personal.

¹⁶ Por ejemplo, los encofrados para los muros de hormigón fueron de dos tipos: aglomerado fenólico y tablas de dos medidas. De este modo, la expresividad tecnológica que surge el fenólico responde a las necesidades de lisura y limpieza visual necesaria para dar idea de abstracción. Carácter que no posee el encofrado tradicional; la tabla compensa y acompaña con rusticidad y equilibra los efectos del aglomerado. Estas elecciones responden a una organización compositiva y plástica, más que técnica (Arango, 1993).

conexión. Carlo Scarpa, conservaba “el gusto por el detalle y la convicción de que los materiales son muy importantes” (Los, 2002: 12). Las intenciones creativas de Scarpa ponen de relieve los puntos de enlace y los detalles. No contemplaba las superficies sino que revalorizaba los puntos de articulación estructurales, disociando el todo en elementos aislados. Esta segregación le permitía conservar el ornamento sin negar el arte moderno en la composición. Como *preposiciones* al espacio, mantienen el carácter figurativo de la construcción tradicional pero a partir del uso de figuras formales de naturaleza *moderna* (Los, 2002:16). Para Scarpa las figuras arquitectónicas permiten el ejercicio de la reflexión creativa concentrada en el diseño de los más acabados detalles. (Los, 2002: 12).

En la obra de Beitía esta búsqueda de precisión y cuidado por el detalle se hace evidente en la forma y diseño de las piezas que acompañan la estructura; en las terminaciones de los revestimientos; en los encuentros de los diversos fragmentos de la composición; en la integración de sistemas de instalaciones. Por ejemplo: Los pilares de hormigón, que apoyan en el pavimento de la gran sala, en el momento de su implantación en el suelo de madera tarugada, definen un cuidado y pequeño talud de hormigón en sus cuatro caras, cuando la parte inferior del pilar esta revestida en piedra pulida. Este revestimiento de piedra a su vez dibuja un engarce en su encuentro con el hormigón a media altura, repitiendo el plano inclinado del talud del piso, y el pilar de hormigón ajusta su grosor para “encajar” en su estuche de piedra pulida, modelado como si de yeso se tratara (Figura 7). Por otro lado ese recubrimiento de piedra cortada y pulida “es un *overall* del hormigón. No lo contradice, sino que aporta una superficie de fácil mantenimiento” (Arango, 1993). El mismo plano inclinado en talud se recupera en los zócalos de madera que articulan el encuentro de los muros lisos con el suelo de madera tarugada en el gran salón central.

Figura 7. Detalle de encuentro entre el pilar y el piso y el pilar y su revestimiento.



Fuente: Arango, S. (1993) Poema Paisaje. En: Summa, 3, 17-35.

En el encuentro entre el revestimiento de yeso coloreado y la estructura de hormigón a la vista se dibuja una pestaña que sobresale y enriquece expresivamente el vínculo de las dos texturas disímiles.

Otro ejemplo son los elementos de amarre de las barandas de las escaleras de metal y vidrio. Están cuidadosamente diseñados y acompañan la figura formal de la baranda. Éstas son rectas, lisas y de bronce dorado (Figura 8).

Figura 8. Detalle de los amarres de las barandas de las escaleras



Fuente: <https://www.flickr.com/photos/bsii/2113127069/in/album-72157603468738627/>

Otro detalle son las estructuras de metal pintado de negro de las barandas con vidrio de seguridad, que se desarrollan con absoluta regularidad formal y acompañan con liviandad visual a las escaleras. El diseño de estas estructuras comparte con la carpintería metálica de las ventanas la misma genealogía de diseño. Por otra parte las vitrinas hechas para la exposición de objetos recuperan una imagen semejante: son en cúpula vidriada con la base en negro opaco.

Al prolongar el recorrido por el museo, su arquitectura nos ofrece aún más de estos ejemplos del cuidado por el detalle y la calidad de la forma.

4- La vocación de continuidad entre lo antiguo y lo nuevo sin confusiones agraviantes.

Este aspecto de la arquitectura scarpiana está en relación a la preferencia del arquitecto italiano por el diseño de museos. Sus intervenciones en edificios patrimoniales devenidos museos, confirman su capacidad para *descifrar* textos visuales, como los edificios existentes o las pinturas o esculturas a exponer; pudiendo establecer un diálogo arquitectónico equilibrado con las formas existentes o las obras a contener. En este sentido sus museos no son nunca contenedores neutros, sino intervenciones reflexivas y críticas que parten del edificio previo y las obras de arte, logrando un acople perfecto (Los, 2002: 36).

Esta cualidad de la arquitectura scarpiana donde lo nuevo se superpone a lo antiguo se puede verificar en la base del proyecto de Beitía, aunque no en

su resultado. El arquitecto debía intervenir un bien antiguo, respetando las lógicas del emplazamiento y de las estructuras de una parte de ese bien, como fue la casa habitación de Xul Solar. Según el propio Beitía, la casa de Xul arbitra entre lo existente y lo nuevo. “Me gusta decir que no se trata de un reciclaje. Es un edificio nuevo arriba de uno viejo” (Arango, 1993). Para este acople, que no es ciertamente tranquilo, se tuvo muy en cuenta que los muros de la planta alta persistirían en su sitio y, de alguna manera como estructura muraria preexistente marcan una geometría, un sistema rítmico ordenador de los espacios y las estructuras nuevas. Beitía ve a esta conjunción como una transparencia, que da continuidad a la casa en el museo y extiende al nuevo espacio en la casa (Arango, 1993); (Figura 9).

Figura 9. Vista de la casa habitación de Xul Solar desde el interior del Museo.



Fuente: Arango, S. (1993) Poema Paisaje. En: Summa 3, pp. 17-35.

Se puede afirmar finalmente que la obra resultante establece un careo intenso, no relajado ni armónico con las estructuras antiguas. Las viejas estructuras de las casas de alquiler donde se edifica el museo sirven al arquitecto de encuadre para su ejercicio de ruptura de la caja arquitectónica, enunciando la crítica extrema a todo contexto histórico de las primeras vanguardias (Aliata, 2004: 274). Es decir que Beitía no procede según un desciframiento y encadenamiento moderno de lo viejo, sino que en su obra “...se trata de construir una expansión espacial...” (Aliata, 2004:274) que se desentiende de la lógica del edificio antiguo y la reformula.

Sólo es posible reconocer la presencia de lo antiguo en los remanentes de las casas que no se tocaron o apenas se reformaron y también de modo simbólico en algunas referencias que remiten a lo clásico, como insistencia en la superposición nuevo-viejo. Como es el arco que cubre el ascenso por una de las escaleras y se imposta en un fragmento de pilastra cercenada inmediatamente por debajo de su capitel moldurado (Figura 10).

Figura 10: Detalle de arco



Fuente: <https://www.flickr.com/photos/bsij/2113127069/in/album-72157603468738627/>

Por último en relación a este punto, es claro que el museo es una obra a medida de un artista plástico. No retoma la ortodoxia del cubo blanco, con muros interminables que se ofrecen como escaparates intercambiables; sino que cualifica el espacio y los ambientes en base a una arquitectura de la poética pictórica de Xul Solar¹⁷.

5- El acto de la construcción como un proceso de percepción y de comunicación, manifestado en la expresividad del espacio elaborado a través del modelado de la luz.

El manejo acertado de las fuentes de luz natural y sus difusores logra nuevas calidades de creación arquitectónica que Scarpa explotaba muy bien. Las ventanas angulares permiten orientar las fuentes de luz de modo perpendicular a las superficies difusoras de luz, transformando a las paredes en sistemas de coloración de la luz natural por medio de su materialidad (Loos, 2002: 36).

Este artificio para modelar la luz en el interior de los edificios que Scarpa combinaba con la co-

¹⁷ Ver el apartado correspondiente para una expansión de este punto.

loración de los muros, puede ser enfatizado en el caso del museo, ya que la luz es uno de los elementos que cualifican los espacios interiores. En algunos de ellos prevalece la luz artificial con tonos tenues y difusos (respetando pautas de conservación ambiental para las obras), en otras partes el espacio es ambientado por la luz natural que se difunde y refleja a través del juego de muros de hormigón (Figura 11). Esto está reforzado por una entrada de luz que choca contra los muros, ya sea de forma perpendicular o siguiendo otros ángulos. Las aberturas no respetan una regularidad sino que acompañan y complementan el entramado de planos que “cuelga” del techo (Figura 12). Aparecen ventanas casi en esquina (Figura 13) que orientan la luz, o planos de hormigón atravesados por huecos que cubren espacios (un descanso de escalera por ejemplo) y filtran la luz, iluminando el sector pero controlando la intensidad (Figura 14). Toda esta modulación de la luz matiza los efectos expresivos de los espacios, los materiales, las texturas y colabora en la construcción de significados particulares de cada uno de los ámbitos.

Figura 11. Luces y sombras



Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/459226493223710964/>

Figura 12: Aberturas irregulares



Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/537828380476823089/>

Figura 13. Ventana casi en esquina



Fuente: Arango, S. (1993) Poema Paisaje. Summa, (3), pp.17-35

Figura 14: Filtrado de la luz en descanso de escalera.



Fuente: <https://www.flickr.com/photos/juangeracaris/1479372670>

Para finalizar con los vínculos que ligan la obra de Beitía con la arquitectura de Scarpa, se puede mencionar otra serie de ítems que los acercan, como son: el coloquio con la ciudad, señalado en la recuperación de la terraza para

el museo de Xul, como propuesta de pensar ese vacío para la ciudad (Arango, 1993); la vibración de los tonos y el contrapunto de las texturas de los materiales; que los espacios resulten adjetivados, no sustantivados y las asimetrías y disonancias se recompongan en contextos irremediablemente armónicos.

El segundo referente señalado en este análisis es la obra plástica de Xul Solar. Al respecto apunta el arquitecto Beitía: “Había que hacer una obra a la medida de un artista plástico. Era inevitable plantear asociaciones e imágenes. Hasta donde la geometría acompañaba se iba con Xul y se evitó que sus formas se metieran en los lápices” (Arango, 1993).

El mundo plástico de Xul Solar¹⁸ forma un complejo sistema de signos personales cuyos significados se relacionan con el esoterismo y con la cábala. Las escaleras y los senderos; la iconografía precolombina; la serpiente; el sol; la dualidad de los sexos y la pareja, síntesis de las relaciones humanas; las máscaras y los rostros; una arquitectura delirante, con sus ciudades que vuelan y edificios con estandartes; los árboles, “pantree” en neocriollo, en los que conviven números cabalísticos y figuras, son símbolos que el artista armonizó en sus pequeños lienzos con figuras con aura y muros geométricos. (Iparraguirre, 2001: 14). Esta rara combinación de intereses transformados en imágenes representadas en sus pinturas o conformados con objetos, puede ser abordada siguiendo ciertas claves de interpretación. Esas claves giran en torno al simbolismo y al expresionismo¹⁹, proyectando sus imágenes en los lenguajes artísticos de las vanguardias. En el simbolismo encuentra Xul un medio para representar las imágenes que genera su inconsciente. Y en el expresionismo un modo de exteriorizar la totalidad de su yo. Así Xul:

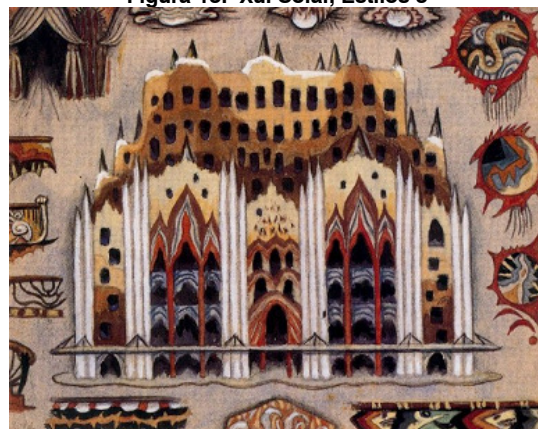
“Articula en sus pinturas expresionistas-simbolistas una visión desde el ser interior; la imagen psíquica sustituye a la visión del mundo objetivo y abarca lo aparentemente contradic-

torio: amor-odio, sagrado-profano, idílico-perverso, vida-muerte, muerte-resurrección, mediante mecanismos que surgen del inconsciente: espontáneos, emotivos, pasionales” (Gradowczyk, 1994).

A lo largo de toda su obra, Xul registra sus visiones para darlas a conocer de manera didáctica y propone elementos que conforman el mundo que construye. Por ello es que la arquitectura como actividad abarcadora no queda fuera de ese mundo.

Por ejemplo, en las obras *Estilos 3*, *Proyecto* y *Catedral* se representan edificios que expresan su concepción del cosmos y su pensamiento místico, a la vez que los elementos plásticos que decoran las fachadas refuerzan los contenidos simbólicos. Aquí Xul diseña formas estructurales siguiendo un racionalismo estructural. Lo que sorprende de los elementos estructurales (columnas) de esa arquitectura representada, es su marcado carácter ascensional, por ejemplo en *Estilos 3* (Figura 15), o la presencia de cavernosas aberturas (*Catedral*) (Figura 16) en donde se combinan arcos circulares y ojivales para darles forma. Estos proyectos reflejan el intento del artista de materializar los edificios para el pueblo: lugares donde las masas pudieran congregarse y labrar el mundo utópico que Xul había delineado en su interior. A pesar de ser hechos pictóricos estos edificios están representados siguiendo una lógica estructural que –aunque compleja– los hace construibles y habitables; esta es una característica central del pensamiento de Xul que trastorna las utopías y las convierte en posibilidades reales.

Figura 15. Xul Solar, *Estilos 3*



Fuente: http://www.allpaintings.org/random?g2_image_id=148458

¹⁸ Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari nació el 14 de diciembre de 1887 en el pueblo de San Fernando, en la zona norte de la provincia de Buenos Aires. Y murió el 9 de abril de 1963 en su casa de Tigre.

¹⁹ En este caso el concepto de expresionismo se entiende aplicado a la obra de arte expresionista, en donde el artista exterioriza la totalidad de su yo. Donde la realidad del mundo se transforma según su propia interioridad.

Figura 16: Xul Solar, Catedral

Fuente: <http://www.allpaintings.org/v/Surrealism/Alejandro+Xul+Solar/Alejandro+Xul+Solar+-+Catedral.jpg.html>

Pero en palabras de propio arquitecto Pablo Beitía, la obra de Xul Solar que más le ha influido para entender la casa a intervenir es Palacio Almi²⁰ (Figura 17). Dicha obra es interpretada por el arquitecto como una representación en abstracto de la casa; como un esquema de sus elementos estructurales básicos. Allí se pueden ver dos rampas a izquierda y derecha que definen el plano inferior en la pintura y por donde circulan los personajes antropomorfos de la composición. En la interpretación que hace el arquitecto Beitía de esta obra, esas rampas semejan las escaleras que distribuyen los espacios de la casa habitación de Xul, aunque las rampas estén en altura, como los “palafitos” del Tigre de Xul. Por otra parte, dice Beitía, todos los planos superpuestos que organizan la profundidad del cuadro, recuerdan (o preannuncian) el diseño de los planos colgantes de hormigón de la intervención del arquitecto. Finalmente, en la pintura aparecen arcos suspendidos algunos, afincados otros que son recuperados a modo de cita por Beitía en la obra del museo.

Figura 17: Alejandro Xul Solar, Palacio Almi, 1932. Museo Xul Solar. Fundación Pan Klub.

Fuente: <http://www.xulsolar.org.ar/coleccion1930.php>

²⁰ Comunicación personal arquitecto Pablo Beitía.

A partir de estas apreciaciones de la obra temprana de Xul Solar se puede afirmar que hay en la poética de este artista elementos que moldean las intenciones de Beitía. Por un lado lograr un espacio de congregación cultural como aparece en sus cuadros es una directiva de Xul que Beitía retomó de su viuda y que condujo el proyecto. Por otro lado, las cualidades ascensionales de los edificios de Xul se verifican en la percepción del espacio central del museo creado por Beitía. La “torre de naipes invertida” levantada con planos de hormigón yuxtapuestos y coronada por planos opacos y traslúcidos genera una fuerza ascensional, que en la obra de Xul simboliza uno de los medios para lograr la liberación y la realización espirituales. Los elementos que plasman ese proceso de elevación íntimo son también las escaleras y rampas mágicas de sus “palacios”. La arquitectura del museo igualmente incursiona en escaleras que parecen mágicas, con inicios precisos pero finales inciertos.

Otro aspecto de la arquitectura del museo que puede ser emparentado con la poética de Xul es el fuerte lenguaje de vanguardia arquitectónica que articula toda la obra. Las pinturas del artista de la década de 1920 permiten delimitar tres grandes líneas de su pensamiento arquitectónico: la 1ª se relaciona con una concepción anti gravitatoria de las formas constructivas, que implica, para ese momento, el abandono de los conceptos del racionalismo estructural como elemento central del diseño de sus edificios; la 2ª propone nuevos espacios arquitectónicos abiertos e integrados a la naturaleza; y la 3ª evidencia una reflexión sobre el tratamiento de fachadas y el empleo del color en los edificios.

En coincidencia con la primera de estas líneas de pensamiento, en el museo percibimos esa situación de liviandad; los planos de hormigón parecen “colgados”. Se escatima la evidencia de su sustentación.

Por otra parte la poética pictórica de Xul se emparenta con la obra del museo no sólo en cuanto a sus propuestas constructivas, sino también por poseer ambas un profundo carácter expresivo y simbólico, que las hace atractivamente comunicativas.

Sin apelar a la ilustración y corriendo el riesgo de quedar anulada por la magnitud creativa de la intervención, la obra de Xul está presente en la arquitectura del museo.

Finalmente el Museo Xul Solar proyectado y realizado por el arquitecto Pablo Beitía es sin

duda una interesante y apreciable excepción dentro del panorama local de intervenciones en edificios devenidos museos.

Desde el punto de vista morfológico se ha propuesto en este trabajo una filiación que emparenta la obra con la arquitectura de Carlo Scarpa. Los vínculos que se han podido señalar no aparecen como ilustraciones o citas de los originales, sino como reinterpretaciones contextualizadas, reformulaciones personales o datos que han informado la propia trayectoria de Beitía. Entre esos vínculos podemos señalar:

1- La relevancia semántica tanto de los grandes espacios como de los nimios detalles, lo cual se halla muy logrado en la obra desde el artilugio que organiza los planos de hormigón hasta en la administración controlada de la luz;

2- La activación de un estilo de autor que resuelve tanto el fragmento como el conjunto en exclusivo para la obra, dando como resultado que cada fragmento resulte visualmente adecuado, preciso y ajustado al conjunto en una continuidad conceptual;

3- La atención al detalle que mantiene una equivalencia estética con el edificio. En la obra del museo esto se verifica en la precisión y cuidado en la configuración de forma y diseño de las piezas que acompañan la estructura;

4- En cuanto a la continuidad de lo nuevo y lo viejo sin desarreglos ofensivos, podemos decir con el Arq. Beitía, que la obra del museo se expresa cómo un edificio nuevo arriba de uno viejo. Es decir, que la continuidad no aparece como dato visual en el resultado de la obra de arquitectura. Aunque el encuadre de la intervención se remita a las estructuras preexistentes y haya cierta insistencia de lo nuevo sobre lo viejo a través de referencias a lo clásico. Pero por otra parte la relación con lo antiguo se afirma con fuerza en la conservación intacta de la vivienda del pintor y que puede atisbarse desde el interior del museo y en la conexión sensible que vincula las obras de Xul Solar exhibidas con el contenedor de Beitía en su vocación vanguardista;

5-El tratamiento de la luz natural y sus difusores que es significativamente interesante logrando

calidades espaciales y matices expresivos en los espacios, los materiales, las texturas colaborando en la construcción de significados particulares de cada uno de los ámbitos; y por último el diálogo con la ciudad, que se expresa en la recuperación de la terraza que hace el arquitecto Beitía como invitación para pensar ese hueco para la ciudad.

Por otra parte se ha indicado una vinculación con la poética de la obra del pintor Xul Solar. Esa relación percibida en la arquitectura del museo no es literal, sino también producto de una relectura de las propuestas del pintor. Dentro de estas podemos señalar en la pintura de Xul el diseño de edificios que contradicen el racionalismo estructural, con un marcado carácter ascensional que remite a concepciones espirituales. Esos espacios eran para Xul representaciones de lugares de congregación y comunión cultural, donde concretar el mundo utópico que el pintor había soñado. Si bien son hechos pictóricos esos edificios están pintados siguiendo una lógica estructural que los hace realizables. Esta posibilidad es característica del pensamiento de Xul: trastocar las utopías y volverlas realidades. En la obra de arquitectura del museo, se percibe la fuerza ascensional del espacio, en particular en el gran salón central, aquel espacio destinado a la reunión social y que da cuenta de la idea generadora del proyecto. Además la materialización del diseño espacial y la entropía lograda colaboran para percibir la arquitectura como una resolución casi mágica, recuperando el carácter del pensamiento de Xul Solar. A esto se agregan las diversas calidades expresivas de los materiales, sus texturas, los matices lumínicos y la cualificación de los distintos ámbitos desplegados en la obra de arquitectura del Museo que retoman la expresividad y el simbolismo presentes en la pintura de Xul. Todas las relaciones señaladas con los referentes citados surgen de un análisis detallado del edificio pero, en la percepción global de la obra se encuentran integradas y resueltas a partir del propio y creativo diseño compositivo del arquitecto Beitía.

BIBLIOGRAFÍA

Aliata, F. (2004). Voz Museo. En: Liernur, F. y Aliata F. En: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos. Obras. Biografías. Instituciones. Ciudades.* (Volumen I-N, pp. 171-175). Buenos Aires: Clarín Arquitectura.

- Arango, S. (1993) Poema Paisaje. *Summa*, 3, 17-35.
- Beitía, P. (2003) Premio Década. Barcelona. En: Fundación Oscar Tusquets Blanca. Recuperado de: <<http://www.lanacion.com.ar/558045-xul-solar-museo-taller-museo-mundo-museo-sorpresa>>
- Fundación Pan Klub. (s/d) *Museo Xul Solar interactive*. CD interactivo. Buenos Aires: Fundación Pan Klub.
- Gradowczyk, M. (1994). *Alejandro Xul Solar*. Buenos Aires: Ediciones ALBA; Fundación Bunge y Born.
- Iparraquirre, S. (2001). El estallido de los lenguajes. En: *Pintura Argentina. Panorama del período 1810-2000. Volumen Primeras Vanguardias*, 9-17.
- Irigoyen, A. (1994) Pablo Beitía. Un sincretismo apasionado. El Museo Xul Solar, Buenos Aires. *Mono-grafías de Arquitectura y Vivienda*, 48,10-11.
- Los, S. (2002). *Carlo Scarpa*. Italia:Taschen.
- Marcianó, A. F. (1984). *Carlo Scarpa*. Barcelona: Gustavo Gilli