



proyecto, progreso, arquitectura
ISSN: 2171-6897
revistappa.direccion@gmail.com
Universidad de Sevilla
España

Navarro Martínez, Virginia
EL MUSEO KOLUMBA: ELOGIO DE LA PIEZA AUSENT
proyecto, progreso, arquitectura, núm. 1, mayo-, 2010, pp. 133-143
Universidad de Sevilla
Sevilla, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517651613012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

EL MUSEO KOLUMBA: ELOGIO DE LA PIEZA AUSENTE

KOLUMBA MUSEUM: IN PRAISE OF THE MISSING PIECE

Virginia Navarro Martínez

Isiah Berlin escribió que Tolstoi, en su afán de escudriñar el pasado hasta las causas originales, consideraba que los factores determinantes de la vida de la humanidad son múltiples y variados y que los historiadores no hacen sino seleccionar uno aislado y presentarlo como si fuera el más importante¹. La complejidad de los hechos que intervienen en cualquier acontecimiento y la imposibilidad de conocer cada uno de sus detalles, no hace sino proporcionar visiones sesgadas. Del mismo modo, el análisis desde un determinado punto de vista del proceso creativo de un proyecto arquitectónico sólo nos permite entrever perspectivas parciales, alejadas de la complejidad final, pero al mismo tiempo sólo a través de esta herramienta imprecisa podemos profundizar en sus aspectos no visibles.

Cuando Picasso trabajó en *La Californie* sobre su cuadro *Las Meninas* –del 17 de agosto al 30 de diciembre de 1957– utilizó el medio que le era más afín, la propia pintura, para analizar la obra velazqueña (figura 1). En una búsqueda incesante produjo más de cuarenta y cuatro cuadros y ciento cincuenta bocetos. En todos ellos la interpretación del cuadro y la obra original compartían el mismo medio de expresión: la pintura, aunque no el mismo soporte. Al extrapolar este ejemplo al campo de la arquitectura, observamos que este desdoblamiento espacial no se produce. En esta disciplina, el objeto interpretado queda transformado y contenido en el resultado final y el mismo espacio físico relaciona y unifica a ambos. El museo Kolumba es un claro ejemplo de esta actitud

integradora. Y desde esta perspectiva, desde las transformaciones sucesivas del objeto inicial, se abordará su análisis histórico.

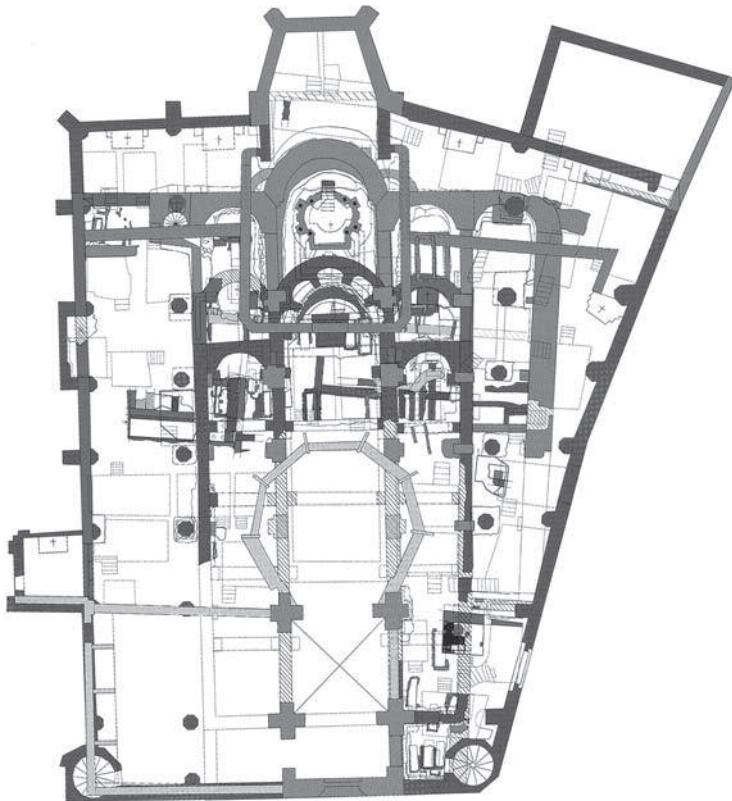
En 1990 la archidiócesis de Colonia eligió el solar de la antigua iglesia de Santa Columba como enclave idóneo para la ubicación de su nuevo museo. La heterogeneidad de las preexistencias llevó a esta institución a convocar un concurso de arquitectura seis años más tarde². Las piezas a conservar se agrupaban en tres bloques: las ruinas de la antigua iglesia de Santa Columba, de estilo gótico tardío (1480), destruida en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial; la capilla de la Virgen de las Ruinas (1950) y la capilla del Sacramento (1956) edificadas por Gottfried Böhm en el solar de la antigua iglesia, que debían mantener su uso como lugar de culto y, finalmente, los restos arqueológicos (romanos, carolingios, merovingios, románicos y góticos) hallados en las excavaciones realizadas entre 1973 y 1976 (figura 2).

A esta compleja urdimbre se añaden las ideas, claramente expresadas en las bases del concurso, que sobre la colección de arte sacro y su forma de exposición posee la archidiócesis de Colonia, resumidas bajo el concepto de “museo para la reflexión” (Museum of Reflection)³. Su característica principal es que la colección permanente se ordena vinculando y confrontando obras de arte medieval con obras de arte contemporáneo, siguiendo asociaciones de índole espiritual o trascendente. En cuanto al programa, se solicitaba que el edificio no contuviera ni tienda ni cafetería, con el fin de alejar el espacio expositivo del espectáculo de masas. En su lugar demandaba una sala

1. BERLIN, I.: *El erizo y la zorra. Tolstoi y su visión de la historia*.- Barcelona: Ediciones Península, 2002.

2. La documentación del concurso se hizo pública el 16 de diciembre de 1996. Peter Zumthor accedió a este concurso por invitación. Hubo otros seis equipos de arquitectos invitados: Carlo Baumschläger y Diezmar Eberle, Lochau (Austria); Ben van Berkel, Ámsterdam (Holanda); David Chipperfield, Londres (Gran Bretaña); Annette Gigon y Mike Guyer, Zurich (Suiza); Christoph Mäckler, Frankfurt (Alemania) y Paul Robbrecht y Hilde Daem, Gante (Bélgica). Se presentaron en total 167 propuestas. La recepción de trabajos finalizó en abril de 1997.

3. El concepto de Museum of Reflection se originó en 1992 con motivo del montaje de una exposición de manuscritos de la biblioteca vaticana por parte de la Archidiócesis de Colonia. Ésta sería la primera de una serie (1992–2001) que bajo el lema “Revisiting the Unknown” sentaría las bases conceptuales del nuevo museo. Su actual ficha técnica sintetiza estas ideas: Name: Kolumba. Type of museum: art museum. Year established: 1853 as the Archiopiscopal Museum of the Diocese Cologne. Sponsor: Archbishopric of Cologne. Museum concept: Museum of reflection. Key words: Perspective, experience, remembrance, creation, history, belief, individuality, creativity, measure, proximity, order, location, proportion, space, beauty, spirituality, perception, reality, time. Inventory: Painting, sculpture, goldsmith's art, textiles, drawing, photography, video, objects of everyday use. Time Span: Late antiquity to contemporary art. Collection structure: Single works of art in regularly changing dialogues. Special exhibitions: Changing exhibitions of selected works from the collection. Exhibition area: 1600 square metres.



2

2. Planta de la excavación arqueo-lógica.

3. R.Serra, The Drowned and the Saved, 1992. Colonia, Museo Kolumba.

4. Foto aérea de Colonia en 1945, marcando la posición de las ruinas de la iglesia de Santa Columba.

5. Plano para la reconstrucción de Colonia (Das neue Köln, 1950).

de lectura, entendida como lugar de recogimiento y descanso dentro del recorrido. Se pretendía con ello afirmar que la finalidad última del museo no es la difusión, sino la introspección y reflexión generada a través de la obra de arte y amplificada, a su vez, por el espacio arquitectónico que la contiene.

Incorporada a este complejo material de partida, surge aún una última pieza. El 24 de febrero de 1997, en pleno desarrollo del concurso de arquitectura, se coloca la escultura de Richard Serra *The Drowned and the Saved* en el lugar de la antigua sacristía como acto simbólico de la primera piedra (figura 3).

3

DESTRUCCIÓN Y MEMORIA

El 13 de junio de 1997 se dio a conocer el fallo del jurado, resultando ganador el proyecto de Peter Zumthor. En su memoria el arquitecto destacaba su intención de unir, incorporar y complementar cada uno de los fragmentos y piezas existentes respondiendo a la vez al nuevo uso. No buscaba intensificar las fracturas históricas o eliminar vestigios, sino integrar y proteger las viejas estructuras. El proyecto del autor suizo culminaba además la reflexión sobre destrucción e interpretación iniciada cincuenta años atrás por Rudolf Schwarz, arquitecto encargado de la reconstrucción de Colonia en 1947. El trabajo de regeneración de una Alemania devastada que realizan, además del propio Schwarz, Hans Döllgast o Josef Wiedemann, nos desvela la extraordinaria sensibilidad de estos arquitectos para rememorar un pasado reciente sin atenuar sus profundas cicatrices históricas (figura 4).

En los inicios de la posguerra alemana había tenido lugar una amplia discusión acerca de la nueva forma que debía darse a las ciudades destruidas cuando se acometiese su reconstrucción, valorando positivamente la oportunidad que surgía de mejorar su trazado urbano. No obstante, Schwarz desconfiaba de las expectativas derivadas de estos nuevos principios, mostrándose profundamente afectado por la pérdida irrecuperable de un legado histórico tan importante⁴. Su principal objetivo en Colonia fue devolverle a la ciudad su primacía cultural y simbólica, mientras se integraba en un nuevo entorno económico. Para ello estableció una serie de medidas entre las que se hallaban la conservación del trazado medieval de su centro histórico y los nombres de sus calles, con el fin de



4 5



preservar lo más intacto posible el corazón espiritual de la ciudad⁵ (figura 5).

El arquitecto alemán recogía también la importancia religiosa de la capital mediante construcción de una vía sacra que enlazaba las doce iglesias románicas, baluartes de la identidad de Colonia junto con la catedral⁶. Esta operación urbana, que no llegó a realizarse, refleja el deseo de incorporar los vestigios de monumentos e iglesias a su plan urbanístico como huellas imprescindibles en las que reconocer el pasado.

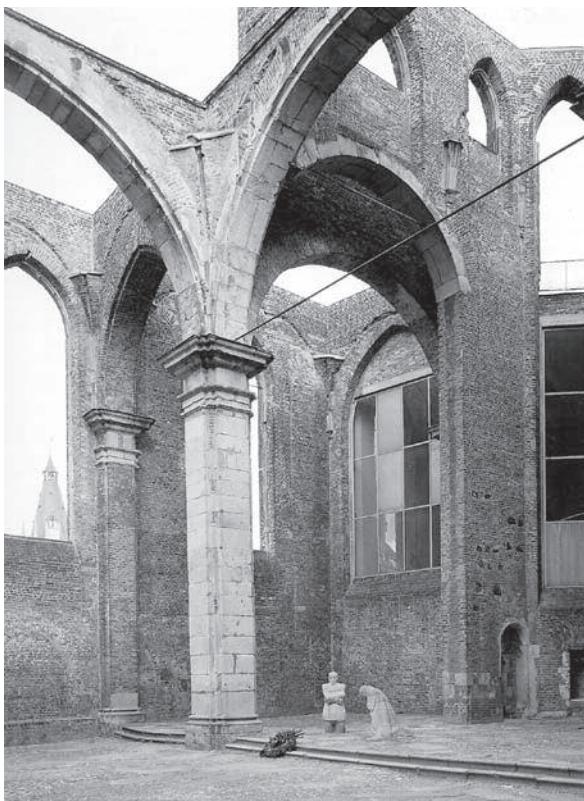
Rudolf Schwarz había trabajado con Poelzig en Berlín en 1923 y con Dominikus Böhm en Colonia en 1925. Como arquitecto se había centrado en el diseño de edificios religiosos, labor que recoge en su libro *Von Bau der Kirke*⁷ en el que pone en relación espacio, estructura y ritual. Sus ideas se inspiraban en el discurso del teólogo alemán Romano Guardini⁸ y propiciaron un progresivo cambio de la mentalidad europea acerca del arte sacro, que seguiría a partir de ese momento la estela de las vanguardias. La dilatada reconstrucción del patrimonio alemán se convirtió

4. Schwarz manifestó públicamente su falta de fe en el cambio cuando abordó la reconstrucción de Colonia: "Es un error hablar de una "oportunidad única", es decir, pensar que la destrucción de la ciudad permite construir en su lugar otra mejor y más bella. Teóricamente podríamos afirmar que esto es así, pero en el más terrible y crudo de los sentidos uno de los buques insignia de la tradición occidental ha sido destruido en cuatro años de guerra sin piedad. La devastación fue salvaje y ciega y dejó un brutal campo de ruinas en lugar de la vieja ciudad de Colonia con sus irremplazables monumentos, herencia de una historia y civilización milenarias". MANTZIARAS, P.: "Rudolf Schwartz and the concept of city-landscape" en AAVV, *Actas del Congreso Internacional Arquitectura, Ciudad e ideología antiurbana*. Pamplona 14-15 marzo 2002. Pamplona, 2002, p.15-37.

5. Georges Steiner afirma que son precisamente los nombres de las calles uno de los parámetros que definen la identidad europea, ya que en ellos se hace referencia a los logros históricos, artísticos, intelectuales y científicos de un determinado lugar, de modo que "hombres y mujeres urbanos habitan en cámaras de resonancia de su pasado". STEINER, G.: *La idea de Europa*.- 2^a ed.- Madrid: Ediciones Siruela, 2007

6. Tras la Segunda Guerra Mundial, la catedral quedó prácticamente intacta. Sin embargo, las iglesias románicas sufrieron severos daños. Un estudio detallado de su estado en 1945 y su posterior reconstrucción se recoge en el libro de KRINGS, U. y SCHWAB, O.: *Köln: Die Romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherstellung*. Colonia: J.P. Böhlau Verlag, 2007.

7. SCHWARZ, R.: *Von Bau der Kirke*.- Würzburg: Werkbundverlag, 1938. El libro fue publicado en inglés con el título *The Church Incarnate*.-Chicago: Henry Regnery Company, 1957 con una introducción de Mies van der Rohe.



6

6. R. Schwarz. Intervención en Sankt Alban (1949-55). Vista interior.

7. R. Schwarz. Planta del Centro de Celebraciones de Gürzenich(1949-55) y foto interior del vestíbulo de acceso.

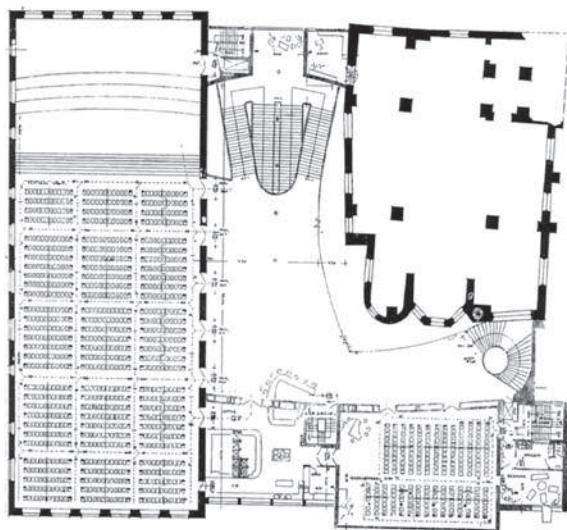
8. G. Böhm. Capilla de la Virgen de las Ruinas entre los restos de la antigua iglesia de Santa Columba (1949).



6



8



7

así en un fértil campo de experimentación para la puesta en práctica de estos nuevos conceptos.

Paralelamente al debate urbano, se discutía la actitud a tomar respecto a los monumentos dañados o desaparecidos. A los escombros y ruinas de la ciudad se les atribuyó un significado simbólico, que unido a la escasez de medios, determinó su reutilización para las nuevas construcciones, consiguiendo un resultado de heterogeneidad y policromía⁹. El material reutilizado custodiaba la memoria de lo que se había erigido antes y confería al presente la fuerza del pasado. Schwarz enunció claramente los principios de conservación a seguir en los monumentos de Colonia: aquellos edificios que sólo estuvieran dañados, debían ser restaurados bajo la supervisión de la superintendencia de bellas artes; en el caso de que estuvieran destruidos, se debía realizar una reconstrucción de emergencia en aquellos puntos donde no se pudiera hacer nada más y dejar el resto como una gran contenedor de ruinas, a través de las cuales pudiera rememorarse el edificio anterior. En las iglesias propuso además la creación de una pequeña habitación, capilla o cripta –el tamaño y uso estaría determinado por las posibilidades económicas– que conservase la “presencia sagrada” del lugar¹⁰. Estos espacios abiertos quedaban así transformados en jardines conmemorativos, entre los que hallamos numerosos ejemplos en Colonia en la década de los 50, como la intervención del propio Schwarz junto a Josef Bernard y Karl Band en Sankt Alban und der Gürzenich.

Este proyecto, profundamente afín a la intervención de Zumthor, parte de un respeto equivalente por los fragmentos edificados y destruidos, al entender que ambos narran el curso de la historia. Schwarz mantiene las ruinas de la iglesia sucesivamente románica, gótica, barroca y neogótica junto al nuevo edificio del Centro de Celebraciones (*Festhaus*) de Gürzenich, y las transforma, una vez consolidadas, en un espacio abierto exterior. Como símbolo de su anterior uso sitúa las esculturas de dos penitentes

arrodiados en el antiguo lugar del altar (figura 6). El muro de ladrillo que había conformado la pared externa de la iglesia se convierte en la pared interna del vestíbulo de acceso y del vano de la escalera, provocando una inversión de la planta (figura 7); el arquitecto deja el espacio despojado y destruido como advertencia de la “incomprensible maldad del corazón humano”, dotando a la intervención de un profundo sentido trascendente.

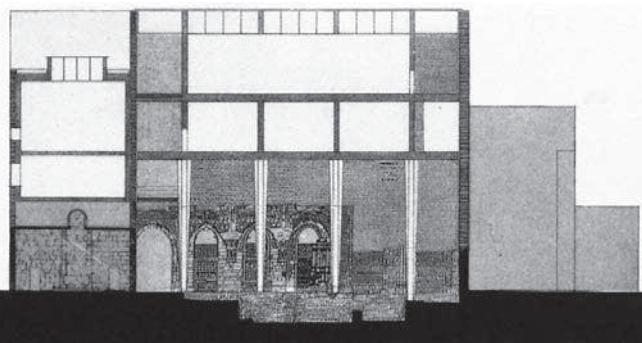
En las primeras reconstrucciones tras la guerra, la demolición total de los restos y la producción de réplicas literales eran dos actitudes extremas, ambas usadas excepcionalmente. Schwarz propuso una tutela de los monumentos de carácter interpretativo. Muy pronto, los arquitectos de la escuela de Colonia (Karl Band, Hans Schilling, Emil Steffan) alcanzaron un reconocimiento internacional por los acertados criterios de recuperación llevados a cabo en los edificios más importantes de la ciudad.

En este contexto se inició y desarrolló la obra del arquitecto Gottfried Böhm, hijo de Dominikus Böhm y adscrito tras la guerra a la Sociedad para la Reconstrucción de Colonia liderada por Schwarz. Uno de sus primeros trabajos fue la construcción en 1949 de una capilla para la virgen gótica hallada, milagrosamente intacta, en uno de los pilares de la antigua iglesia de Santa Columba. La imagen, que pasó a denominarse la Virgen de las ruinas (*Madonna in den Trümmern*) se convirtió en el motivo central de la capilla de Böhm, una pequeña construcción de una única nave rematada por un espacio octogonal, donde situaba el altar y la imagen de la virgen. Siguiendo los criterios de Schwarz, la capilla ocupaba una pequeña parte del anterior templo, manteniendo su carácter religioso, mientras el resto del solar conservaba sus ruinas visibles. Las amplias vidrieras existentes en seis de los ocho lados del octágono enmarcaban la virgen e introducían en el interior del espacio, a modo de retablo, los vestigios de la antigua iglesia (figura 8). En 1957, debido al elevado

8. Schwarz y Guardini habían mantenido intensas conversaciones acerca de la relación entre espacio sacro y liturgia y colaboraron en 1919 en la restauración del castillo de Rothenfels. Los cambios conceptuales que proponían no tuvieron un respaldo institucional hasta 1963 con el Concilio Vaticano II. El interés de Guardini en el arte se recoge en su libro GUARDINI, R.: *Sobre la esencia de la obra de arte*. - Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

9. Emil Steffan, arquitecto participó en la Sociedad para la Reconstrucción de Colonia, había descrito cómo se debía examinar cada muro, cada ruina, para reutilizarla mejor. El propio Schwarz emplea en la iglesia de Santa Ana en Düren (1951-1956) la piedra derruida de la iglesia anterior, en un resurgimiento intencionado de lo antiguo en lo nuevo afirmando su valor de permanencia.

10. PEHNT, W.: “La forma pura e povera: construire tra le rovine”. En PEHNT, W. y STROL, H.: *Rudolf Schwarz 1897-1961*. -Milán: Electa, 2000.-pp. 144-155.



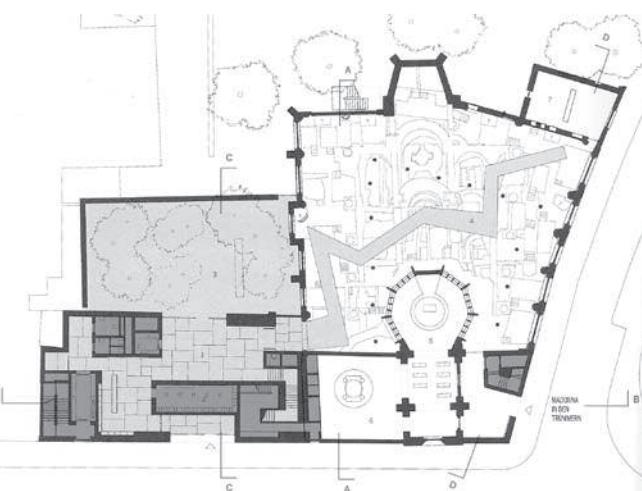
9. P.Zumthor. Sección del museo Kolumba en 1997.

10. P.Zumthor. Planta baja del museo Kolumba.

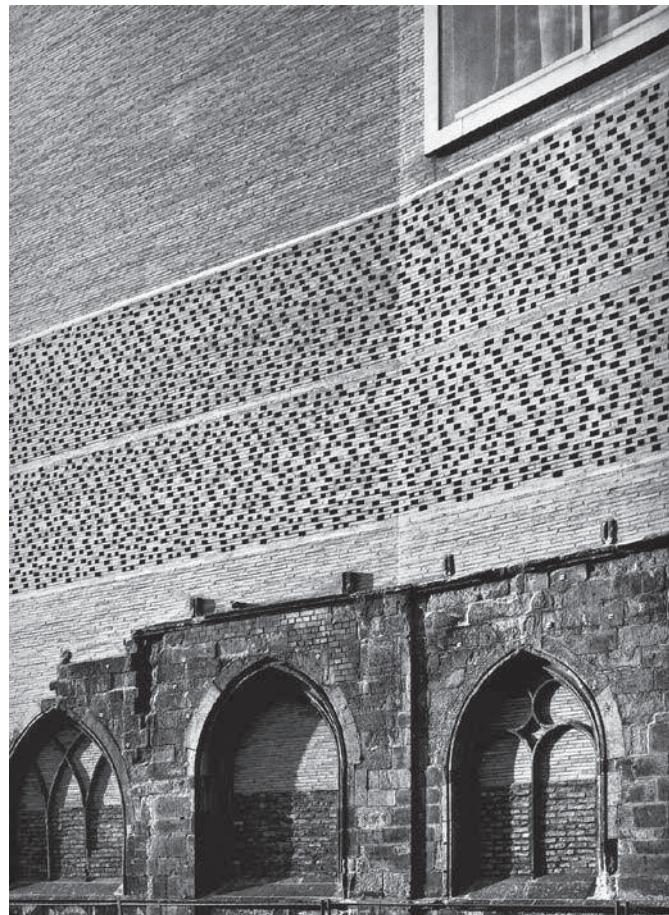
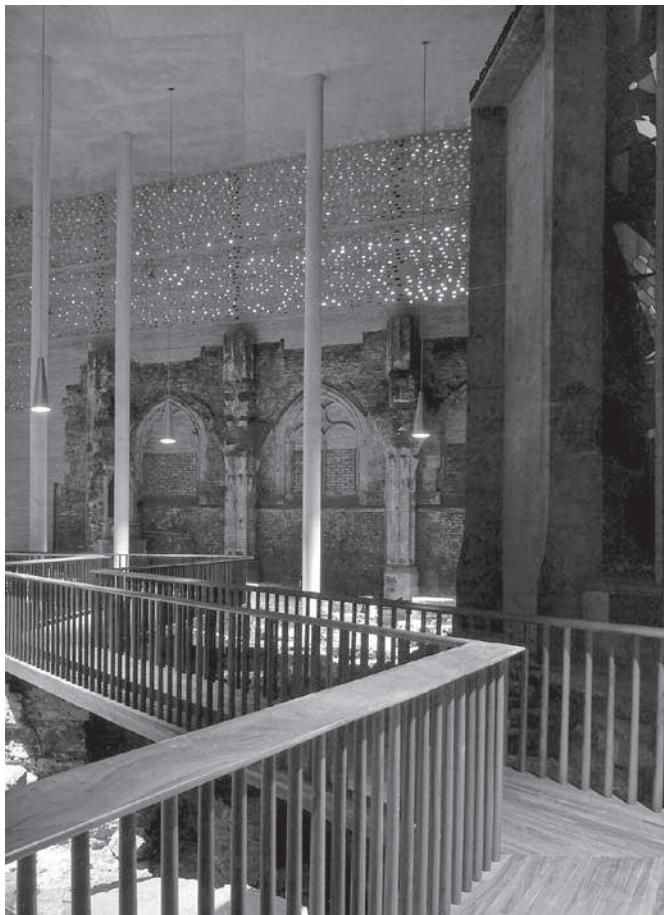
11. Vista del área arqueológica del museo Kolumba.

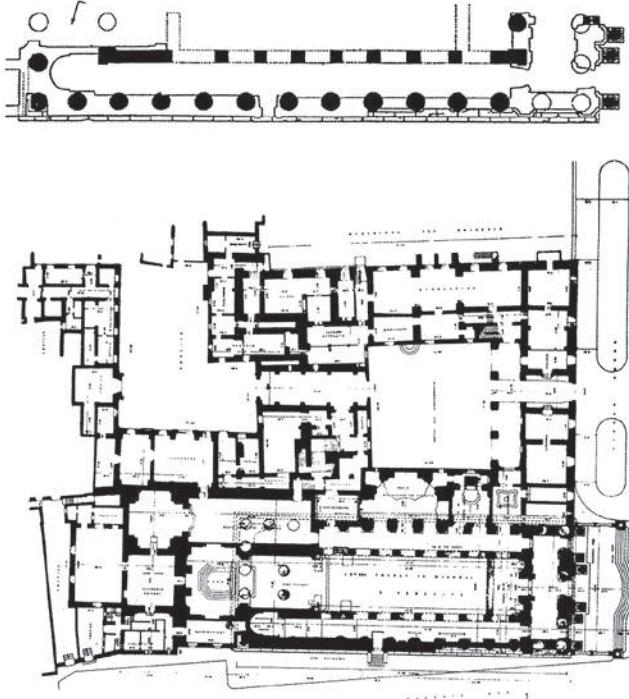
12. Fachada sur del museo Kolumba.

13. Catedral de Siracusa. Planta.



12





13

número de fieles, la intervención se amplió con la capilla del Sacramento, una pequeña construcción de planta cuadrada adosada a la primera que albergaba usos complementarios de ésta. Gottfried Böhm es el nexo que enlaza y da continuidad, mediante esta pequeña intervención, al trabajo de Schwarz y Zumthor.

LA CAJA NEGRA

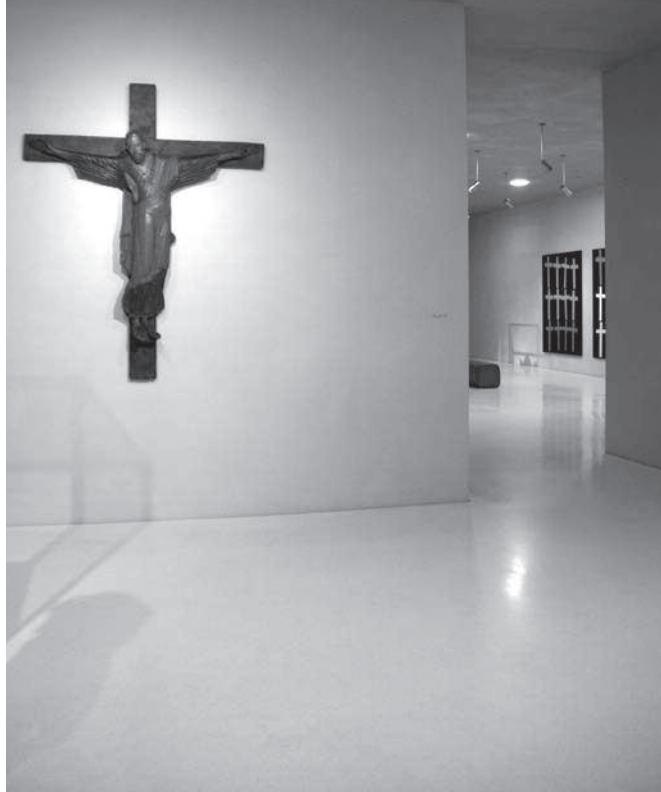
Podríamos convenir que el museo Kolumba es una meditación construida sobre los restos del pasado, o sobre la disección y el acondicionamiento de cada vestigio ya sea ruina, huella, señal del tiempo, materia artística o arqueológica. La nueva arquitectura incorpora fragmentos de arquitecturas precedentes y genera, de modo sensible a su contenido, diferentes formas y espacios para su exposición. La intención del proyecto no es rememorar la realidad desaparecida, sino mostrar e integrar los fragmentos que de ella se conservan.

La primera operación de Zumthor es elevar el edificio sobre la excavación arqueológica y las capillas de Böhm, generando un nuevo estrato horizontal a 12 metros de altura (figura 9). El museo, que se ciñe al perímetro de la antigua iglesia, envuelve mediante este gesto los fragmentos conservados de su pasado y los hace transitables. Si la modernidad descubrió el plano horizontal de la cubierta como elemento de proyecto –la quinta fachada–, las intervenciones arqueológicas, como una sexta fachada, nos muestran y cualifican el suelo histórico en el que el edificio se asienta. El espacio arqueológico cubierto es un contenedor del tiempo acumulado, un lugar en el que evocar arquitecturas desaparecidas, un “jardín conmemorativo” en el sentido trascendente enunciado por Schwarz. Una pasarela de trazado irregular lo cruza diagonalmente y desemboca en el espacio exterior donde originalmente se ubicó la sacristía y que hoy constituye el expresivo fondo

de la escultura de Serra (figura 10). Desde esta plataforma de madera de padouk se transita sobre la historia del lugar, mientras la disolución de la envolvente en una constelación de pequeñas perforaciones, que permiten el paso de la luz y el aire, conserva la atmósfera de cripta arqueológica (figura 11).

A nivel estructural, el museo funciona como una mesa: la caja hueca de las salas expositivas se apoya en una serie de pilares que perforan las excavaciones conduciendo la carga mediante pilotes a estratos profundos. El nuevo cerramiento exterior de ladrillo no sustenta así más que su propio peso, lo que le permite ser coplanario a las ruinas de la iglesia gótica. Este gran lienzo rellena, al igual que en las restauraciones pictóricas, las *lagunas* entre los fragmentos conservados y genera un fondo neutro donde destacar los vestigios. Para ello Zumthor utiliza un ladrillo visto gris claro especialmente creado para el proyecto por la compañía danesa Petersen, de 36 mm de alto y longitudes de hasta 520 mm, buscando la integración cromática de los distintos elementos. Juntas de mortero inusualmente finas dan lugar a una fábrica tectónica que mezcla la masividad constructiva con un refinado acabado superficial. La condición expositiva del edificio trasciende su interior para mostrarse en su exterior, convirtiéndose su alzado en la parte de museo visible desde la ciudad (figura 12).

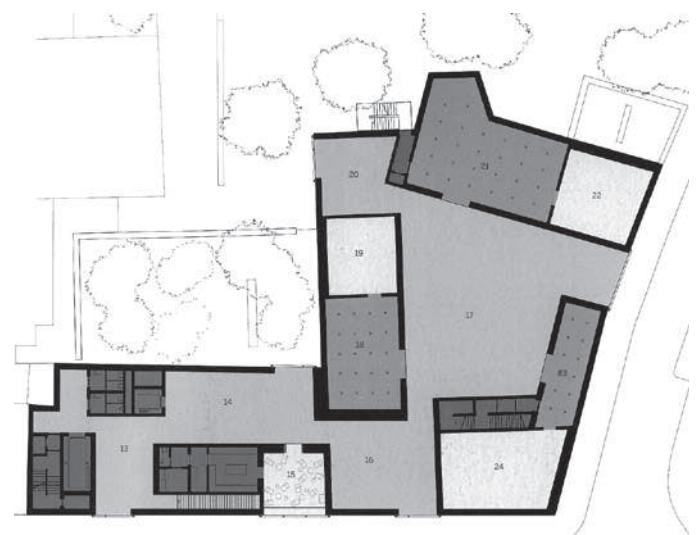
Esta simultaneidad física de dos temporalidades se inspira, según el propio arquitecto, en la catedral de Siracusa. Este edificio surgió en el siglo VII d.C. de la transformación de un templo dórico (s. IV a.C.) en una basílica cristiana de tres naves. La modificación espacial consistió en invertir la planta y su sentido de ingreso: se cerró el intercolumnio del templo períptero y se perforó la *cella*, lo que era abierto se convirtió en cerrado y viceversa (figura 13). La singularidad de esta transformación radica en que



14. Interior del espacio expositivo del museo Kolumba. Primera planta.

15. P.Zumthor. Planta segunda del museo Kolumba.

16. L.B. Alberti. Fachada de Santa María Novella.



la basílica final contiene al templo y comparte el espacio resultante, originando la superposición expresiva de dos realidades antagónicas. Carlos Martí reflexionó sobre la profunda identidad de ambas tipologías, manifestando que “una serie de edificios separados en el espacio y en el tiempo pueden llegar a ser considerados como los estados sucesivos de una transformación”¹¹, circunstancia aplicable al museo Kolumba.

En cuanto al área de exposición, ésta se dispone como un espacio continuo articulado mediante piezas cerradas destinadas generalmente a funciones de servicio. El proyecto es concebido por Zumthor como un elemento macizo que se va perforando y generando mediante esta sustracción los diferentes espacios. El recorrido surge espontáneamente de la elaborada relación entre las piezas (figura 14). En la planta baja predomina la atmósfera arqueológica, mientras que la primera planta carece por completo de luz natural y su itinerario culmina en una estancia que contiene valiosos objetos litúrgicos, una sala revestida de terciopelo negro, a modo de joyero, y situada estrictamente en el interior del perímetro de la capilla de la Virgen de las Ruinas. La segunda planta se abre a la luz y al entorno (figura 15). Las salas expositivas presentan amplios ventanales que enmarcan distintas vistas de la ciudad y las piezas cerradas de articulación, en este caso de uso expositivo, se componen de dos espacios sucesivos: una antesala sin luz natural a través de la cual se accede a un espacio de proporciones verticales iluminado cenitalmente, provocando una secuencia espacial fuertemente contrastada. La estancia destacada en esta planta es la sala de lectura, una habitación amueblada con sillones de cuero y completamente revestida de madera de caoba. La formación artesanal del arquitecto suizo se aprecia en la exquisita elección y acabado de los materiales, como las cortinas grises de seda japonesa que filtran la luz de los ventanales, la disposición de las vetas y la textura de la madera, el acabado superficial del hormigón o las sutiles

variaciones de tono del ladrillo de fachada conseguido gracias a su horneado con carbón vegetal.

En cuanto al exterior, el museo Kolumba crea mediante su fachada una nueva referencia urbana, a la vez que delimita dos realidades temporales diferentes. Desde la Antigüedad, como recoge Alberti en su tratado *De re aedificatoria*¹², Jano, el dios bifronte vigilante de la puerta, encarna en ese sentido la esencia propia del muro. Este arquitecto renacentista, cuya obra consiste esencialmente en intervenciones sobre edificios ya construidos, enumera en los primeros libros de su tratado sus criterios de actuación, razonamientos intemporales afines a Zumthor. Incide Alberti en la conveniencia y armonía que han de tener las partes nuevas y las antiguas, considerando el conjunto de unas y otras también orgánicamente, de manera que las partes y el todo estén interrelacionados, para que la belleza vuelva a localizarse en la coherencia de todo el edificio, el cual deberá mantener su *unidad formal*. La fachada de Santa María Novella, equiparable en la aplicación de estos principios al proyecto estudiado, ofrece una solución de compromiso entre el pasado medieval florentino y las novedades renacentistas, manteniendo con habilidad lo existente e insertándolo en un nuevo sistema de proporciones a través del cromatismo pétreo (figura 16). La actuación bidimensional sobre la pieza inicial otorga al edificio, mediante la modificación de su alzado, un nuevo sentido simbólico y urbano. Alberti, como siglos más tarde Schwarz, concedió gran importancia a los templos entendiendo, como en la Antigüedad clásica, que su finalidad no es exclusivamente la de lugar de culto, sino que también representan una forma de realzar y dignificar la ciudad que los posee.

El calado de la fachada mediante pequeñas perforaciones a nivel de planta baja, una de las señas de identidad del proyecto, presenta una gran semejanza formal con los columbarios romanos. La importancia de Colonia en la Antigüedad¹³ y la devastadora destrucción de la

11. MARTÍ ARÍS, C.: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. - Barcelona: Serbal, 1993.

12. ALBERTI, L. B.: *De re aedificatoria*.- Madrid: Akal, 1991.

13. En el asentamiento de “Oppidum Ubiorum” del pueblo ubio, nació Agripina la menor, esposa del emperador Claudio I y madre de Nerón. Por este motivo se le otorgó a la población en el año 50 d.C. el título de colonia romana: Colonia Claudia Ara Agrippinensium (CCAA), abreviado después en Colonia. Pronto se convirtió en la capital de Germania inferior. Fue sede de un obispado fundado por el emperador Constantino (s.IV d.C.) y posteriormente Carlomagno la elevó al rango de arzobispado.



17. U. Tillman. Imagen perteneciente al Kolumba-portfolio.

17

guerra se reúnen bajo la imagen de este gran contenedor de cenizas. Hay que señalar que la etimología de monumento (*monumentum*), del verbo *monere*, es “lo que sirve para avisar, para recordar”¹⁴ y que su origen siempre fue funerario. En los enterramientos se conmemoraba a los difuntos como modo de asegurar la continuidad entre vivos y muertos, al igual que hoy el museo vincula pasado y presente.

Sobre la memoria del lugar reflexionan los artistas Ulrich Tillman, Bill Fontana y Richard Serra, cuyos trabajos forman parte de la colección permanente. En el verano de 1994, la archidiócesis de Colonia encargó al fotógrafo alemán Ulrich Tillman cien imágenes que mostraran de forma detallada el *hortus conclusus* en que se habían convertido las ruinas de la antigua iglesia de Santa Columba a principios de los años noventa¹⁵. La obra, centrada en revelar detalles parciales, refleja la atmósfera nostálgica de un tiempo acumulado y disuelto en numerosos fragmentos (figura 17).

Ese mismo año, Bill Fontana creó por encargo su escultura sonora *Pigeon Soundings*. El artista generó un mapa acústico con los sonidos procedentes de los zureos y del vuelo de las palomas que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, habitaban las ruinas de la antigua iglesia. Mediante ocho micrófonos registró los sonidos originados por sus desplazamientos, produciendo un documento que rememora el tiempo transcurrido entre la destrucción de la iglesia de Santa Columba y la construcción del museo de Zumthor. Esta grabación se expone hoy día en el espacio arqueológico.

Finalmente, en febrero de 1997, Richard Serra instalaba su escultura de acero *The Drowned and the Saved* en el lugar de la antigua sacristía. Como una gran grapa, la obra está colocada transversalmente al espacio destruido y, con

este sencillo gesto, lo cierra y lo completa. Su título hace referencia directa al estremecedor relato del escritor judío Primo Levi *I sommersi e i salvati* (*Los hundidos y los salvados*)¹⁶, en el que narra sus experiencias tras sobrevivir al campo de concentración de Auschwitz. Fue creada originalmente en 1992 para una exposición temporal en la sinagoga de Stommeln, ubicada cerca de Colonia y utilizada desde 1991 como espacio para el arte. La archidiócesis consideró apropiado su traslado al museo por la convergencia semántica de ambos espacios: en ellos se rememora a los ausentes, a los desaparecidos y se pretende conservar el carácter sagrado del lugar.

A través de la unión y relación de sus fragmentos, todo lo que el edificio recomponen y ordena se concibe con el fin de hacer visible la pieza ausente que no es sino la suma de tiempos vividos, esa realidad intangible a la que hacen referencia cada una de sus partes, la evocación de cada una de las historias que allí acontecieron y que, en un intento de ser retenidas en su multiplicidad, lo cruzan de un modo invisible.

El poeta y arquitecto Joan Margarit afirma que el límite de la poesía es el de la emoción¹⁷. La comprensión de un poema implica un proceso de entrada y salida, el ingreso a un lugar en el que se introduce una información y se obtiene otra, sin desvelarse exactamente lo acontecido en su interior. Previamente a la lectura del mismo, una persona entra con un grado de desorden interior y tras ella sale más equilibrado. A este proceso de entrada y salida del poema, y eligiendo un término empleado en teoría de la información, lo denomina *caja negra*. Con la precisión que se desprende de esta metáfora poética, podemos finalizar definiendo bajo este concepto el museo Kolumba.

14. TOYNBEE, J. M. C.: *Death and burial in the Roman world*.- London: Thames & Hudson, 1971.

15. El trabajo, denominado Kolumba-portfolio, acompañó a la documentación base para el concurso de arquitectura.

16. LEVI, P.: *Los hundidos y los salvados*. 3^a ed. Barcelona: El Aleph, 2006.

17. MARGARIT, J.: *Nuevas cartas a un joven poeta*.- Barcelona: Barril Barral editores s.l., 2009.

Bibliografía

A+U *Architecture and Urbanism*. Número especial: Peter Zumthor. Febrero 1998.- Tokio, 1998.- Texto en japonés e inglés.

A+U *Architecture and Urbanism*. Abril 2008.- Tokio, 2008.- Texto en japonés e inglés.

ALBERTI, L. B.: *De re aedificatoria*.- Madrid: Akal, 1991.

“Arte sagrado. Museo Kolumba en Colonia, Alemania” en *Arquitectura Viva* nº 116.- Madrid, 2008.

BAGLIONE, C.: “Il mondo sulla soglia. L’architectura sacra di Rudolf Schwarz” en *Casabella* nº 640/641.- Milán, 1996.

BAGLIONE, C.: “Un museo per contemplare” en *Casabella* nº 760.- Milán, 2007.

Baumeister B11 2007.

BERLIN, I.: *El erizo y la zorra. Tolstoi y su visión de la historia*.- Barcelona: Ediciones Península, 2002.

BULGARELLI, M.: *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e historia*.- Milan: Electa, 2008.

DELGADO ORUSCO, E.: “Entre el suelo y el cielo. Notas para una cartografía de la arquitectura y el arte sacro contemporáneo” en *Aisthesis. Instituto de Estética*- Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 39 (2006).- Chile, 2006.- ISSN: 0568-3939

GROS, P.: *L’architecture romaine : du début du IIIe siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire. 2, Maisons, palais, villas et tombeau*. Paris : Picard, 2002.

GUARDINI, R.: *El ocaso de la edad moderna. Un intento de orientación*.- Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

GUARDINI, R.: *Sobre la esencia de la obra de arte*.- Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

HASLER, T.: *Architektur als Ausdruck- Rudolf Schwarz*.- Zurich-Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2000.

KRINGS, U.y SCHWAB, O.: *Köln: Die Romanischen Kirchen. Die Romanischen Kirchen. Zerstörung und Wiederherhrstellung*. Colonia: J.P. Bachen Verlag, 2007.

LEVI, P.: *Los hundidos y los salvados*. 3ª ed. Barcelona: El Aleph, 2006.

LIEB, S. y ZIMMERMANN, P.S.: *Die Dynamik der 50er Jahre. Architektur und Städtebau in Köln*.- Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2007.

MANTZIARAS, P.: “Rudolf Schwartz and the concept of city-landscape” en AAVV, *Actas del Congreso Internacional Arquitectura, Ciudad e ideología antiurbana. Pamplona 14-15 marzo 2002*. Pamplona, 2002, p.15-37.

MARGARIT, J.: *Nuevas cartas a un joven poeta*.- Barcelona: Barril Barral editores s.l., 2009.

MARTÍ ARÍS, C.: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*.- Barcelona: Serbal, 1993.

MASIERO, R.: “Rudolf Schwarz: l’altra modernità. Note di teología política sull’opera di Rudolf Schwarz” en *Casabella* nº 640/641.- Milán, 1996.

MÜLLER, L. y ZUMTHOR, P.: *Peter Zumthor. Works, Buildings and Projects 1979-1997*.- Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser Verlag AG, 1999.

NAVARRO, V.: *La máscara edificada. La catedral de Siracusa, Alberti en Rímini y Zumthor en Colonia. La interpretación del pasado a través de la envolvente*. Director: Julián Sobrino. Universidad de Sevilla, 2008.

PEHNT, W. y STROL, H.: *Rudolf Schwarz 1897-1961*.- Milán: Electa, 2000.

PEHNT, W.: “La luce nell’oscurità. Mies van der Rohe e Rudolf Schwarz” en *Casabella* nº 640/641.- Milán, 1996.

PEHNT, W.: *Gottfried Böhm*.- Basilea: Birkhäuser, 1999.

SCHWARZ, R.: “Sacralità e arte del construire” en *Casabella* nº 640/641.- Milán, 1996.

STEINER, G.: *La idea de Europa*.- 2ª ed.- Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

TOYNBEE, J. M. C.: *Death and burial in the Roman world*.- London: Thames & Hudson, 1971.

VAA: *Auswahl eins. Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Auswahlkatalog I*.- Colonia, 2007.

VAA: *Kolumba. Ein Architekturwettbewerb in Köln 1997*, Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln.- Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König Köln, 1997.

VAA: *Rudolf Schwarz*.- Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König, 1981.

WINNEKES, K.: *Richard Serra. The Drowned and the Saved (Die Untergangenen und die Geretteten, 1992)*.- Essen, 1997.

ZUMTHOR, P.: *Pensar la arquitectura*.- Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ZUMTHOR, P.: *Atmósferas*.- Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Virginia Navarro Martínez (Málaga, 1976) es arquitecta por la Universidad de Sevilla desde 2003. En 2004 obtiene el Premio Dragados. Máster Oficial en Arquitectura y Patrimonio Histórico por dicha universidad en 2008 con el trabajo titulado *La máscara edificada. La catedral de Siracusa, Alberti en Rímini y Zumthor en Colonia. La interpretación del pasado a través de la envolvente*.