

DEL CENTRO VACÍO A LA PÉRDIDA DEL CENTRO. APUNTES EN TORNO A LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE MUSEO DE LA SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION

FROM THE EMPTY CENTER TO THE LOSS OF THE CENTER. NOTES ON THE EVOLUTION OF THE SOLOMON R. GUGGENHEIM FOUNDATION'S MUSEUM CONCEPT

Guillem Carabí-Bescós¹

Recibido: 30/01/2022 · Aceptado: 11/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32871>

Resumen

El artículo explora las relaciones que se establecen entre proyecto museístico, colección y espacio a partir de tres ejemplos de museo bajo la misma firma: The Solomon R. Guggenheim Foundation. Analizar y comparar sus tres proyectos de Nueva York, Venecia y Bilbao como espacios destinados a la exposición de arte moderno y contemporáneo puede ayudarnos a entender las relaciones que, a partir de la segunda mitad del siglo XX y hasta la actualidad, se generan entre contenedor, contenido, espacio y colección, y su consideración de monumento contemporáneo.

Palabras clave

Museo Guggenheim; monumento; Nueva York; Venecia; Bilbao; centro

Abstract

This paper explores the relationships established between museum project, collection and space based on three examples of museums under the same copyright: The Solomon R. Guggenheim Foundation. Analysing and comparing its three projects in New York, Venice and Bilbao as spaces for the exhibition of modern and contemporary art would help us to understand the relationships generated between building, content, space and collection and its consideration as a contemporary monument, from the second half of the 20th century to the present.

1. Universitat Politècnica de Catalunya. C. e.: guillem.carabi@upc.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7804-1409>

Keywords

Guggenheim Museum; monument; New York; Venice; Bilbao; center

.....

PROEMIO: LOS ORÍGENES DEL MUSEO COMO MONUMENTO, UNA CONFRONTACIÓN RECURRENTE

John Berger nos recuerda que «el uso social que se puede dar a una emoción estética cambia según el momento histórico: la silueta de una montaña puede representar la casa de los muertos o un desafío para los vivos»². Las diferencias sociales, antropológicas, económicas, religiosas y de otros órdenes están en la base de la percepción de las cosas, por lo que establecer un patrón debería responder más a una cuestión de diferencia e identidad, que de voluntad arquitectónica. En esa dirección se expresa Gómez Martínez quien argumenta cómo ya en el siglo XVIII coexistían, en el mundo occidental, dos maneras de entender el museo, la mediterránea y la anglosajona, a partir de sus diferencias en torno a la religión, la cultura, la geografía o la educación. Según Gómez la concepción que Francia tenía del *Mouseion* era la de un monumento que dirigía su atención al edificio y al conjunto arquitectónico, con tendencia a restar autonomía a las propias colecciones; una arquitectura que relacionaba el continente con el contenido utilizando complementos decorativos en las fachadas y que incorporaba el ornamento como foco ‘atractor’ de la colección que albergaba dicho museo³. Sin embargo, mientras que los franceses se interesaban por el continente y la monumentalidad del edificio museo, en la mayoría de los edificios museísticos británicos se primaba el interior sin supeditar los objetos de la colección al edificio y facilitar, así, la lectura del contenido a través del continente.

Esta dicotomía entre museo monumento y museo contenedor en los museos públicos obtiene su reflejo actual en la todavía no resuelta discusión entre museólogos y arquitectos acerca del carácter de estos edificios. Afirma Josep M. Montaner que en origen surgen dos concepciones contrapuestas que llegarán intactas hasta la actualidad:

Por una parte se intenta desarrollar el espíritu ilustrado, que ve en el museo un foco de formación, un centro didáctico y universal, que va a transmitir a todo el pueblo el gusto académico y los nuevos valores de progreso

(...)

En cambio, al mismo tiempo, surge una idea nueva: el museo debe rescatar las antigüedades nacionales, basándose en una percepción nostálgica y un gusto romántico que toman el periodo medieval como fuente y las ruinas como culto⁴.

Nos centramos en la primera opción. Suscitaremos pocas dudas si afirmamos que la organización de un diccionario enciclopédico —obra manifiesto del pensamiento ilustrado— prescinde, en su esencia más fundamental, de un punto único de referencia. En rigor todos sus elementos, todas sus entradas son, a su

2. Berger, John: *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 19.

3. Véase Gómez Martínez, Javier: *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea, 2006, pp. 69-70.

4. Montaner, Josep M.: *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 7.

vez, referencia y diferencia. La comprobación es inmediata: basta iniciar la lectura por cualquier página para ser llevados, de una definición a otra y sin solución de continuidad, a través del total de páginas que conforman el diccionario sin un orden establecido. Un viaje que, al límite, nos hace entrar en un bucle donde la única excepción depende de una acción: introducir, externamente, un nuevo vocablo, una nueva definición que de inmediato pierde su referencia en beneficio del sistema general. El orden es irrelevante. Sistematizar alfabéticamente las entradas no presupone ninguna ley de inteligibilidad. A Diderot, junto a d'Alembert, debemos el moderno diccionario *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une société de gens de lettres* (1751); un titánico esfuerzo —con origen en la *Cyclopaedia* de Ephraim Chambers (1728)— por agrupar todos los saberes en 17 volúmenes de texto más 11 volúmenes de láminas donde a la colaboración colectiva e interdisciplinar en su producción se suma, por primera vez, un sistema de navegación que tiende a ser recorrido por azar o por curiosidad, en lugar del habitual sistema lineal.

Cien años más tarde, en 1851, se celebra la primera Exposición Universal en Londres. Ya el adjetivo 'Universal' calificaba de manera explícita el objetivo de la exposición: cómo mostrar los avances tecnológicos, el patrimonio histórico o los últimos descubrimientos científicos, a un público culturalmente heterogéneo, geográficamente variado, socialmente disperso y de intereses y ocupaciones diversas. El pensamiento ilustrado, una centuria después, llega a Inglaterra dispuesto a constituirse en edificio. *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* fue visitada por 6.039.000 de personas⁵ —Londres contaba con 2.300.000 habitantes⁶. Hector Berlioz, compositor, designado por el Ministro de Agricultura y comercio francés para servir como representante de Francia y examinar los instrumentos musicales que allí se exhibían, describe así sus impresiones: «[...] *This universal exhibition, the competition of all nations, and especially the vast Crystal Place where everything is exhibited, these are wonders which I will not attempt to describe to you [...]*»⁷. Allí donde todo se expone, donde nada queda por mostrar, el visitante acaba por convertirse en un objeto más de exhibición, imposible de describir su entorno. Allí se exhibirá desde el primer inodoro con cisterna, el telégrafo eléctrico, microscopios, bombas de aire y barómetros, así como instrumentos musicales, de relojería, junto a elefantes vivos, cocodrilos, toda clase de pájaros, o una colección grandiosa de gallinas.

El Crystal Palace, de Joseph Paxton (FIGURA 1) será el diccionario enciclopédico construido; un lugar del que dirán, los arquitectos del momento, «no es arquitectura»⁸. No es extraño. Basta observar el primer proyecto publicado de lo que debería ser el edificio del Crystal Palace para constatar la estricta homogeneización

5. *First London International Exposition of 1851. World's first international exposition - a great success*, en <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1851.html> [Recuperado el 21 de diciembre de 2021].

6. *Demography of London*, en http://en.m.wikipedia.org/wiki/Demographics_of_London [Recuperado el 21 de diciembre de 2021].

7. Tayeb, Monir; Austin Michel: *The Héctor Berlioz website. Berlioz in London*, en <http://www.hberlioz.com/London/BL1851Exhibition.html> [Recuperado el 21 de diciembre de 2021].

8. Quetglas, Josep: *Pasado a limpio*, I. Girona: Pre-textos, 2002, p. 122.

a la que somete Paxton al proyecto, neutro contenedor de todo lo que allí deberá ser expuesto.



FIGURA 1. MCNEVEN, J.: THE TRANSEPT FROM THE GRAND ENTRANCE, SOUVENIR OF THE GREAT EXHIBITION, 1851. Victoria and Albert Museum (V&A)

Pocas dudas, por tanto, acerca del cambio que supuso la primera Exposición Universal de Londres, en cuanto a la relación entre público y museo. Espacio didáctico frente a espacio de culto; contenedor frente a monumento, mercancía, visitantes, diversas maneras de entender el museo, variables que irán evolucionando de forma compleja mientras a su vez se incrementa, de manera exponencial, el número de museos a partir del siglo XX —a poco de iniciar el siglo XXI se contabilizaban más de ocho mil cien museos que han mantenido más de doscientos días seguidos sus puertas abiertas en un año, en Europa⁹.

En 1902 y durante la conferencia anual de apertura, el Presidente de la Asociación Británica de Museos afirma que

(...) el edificio, en sí mismo, debería revestir tal carácter como para ser no solo un adorno de la ciudad sino también un incentivo, desde el punto de vista arquitectónico, para una obra grande y hermosa que agrade también a los forasteros, tal y como se hace «en los países más modernos, especialmente América»¹⁰.

9. EGMUS: *A guide to European Museum Statistics*. Berlin: diciembre 2004.

10. Priestley, W. E. B.: «President's address. Museum Association. Bradford Conference», *The Museums Journal*, 2 (1902), pp. 5–13. Citado en Gómez Martínez, Javier: *op. cit.*, p. 76.

Las palabras de Priestley reverberarán durante la primera década de los años 30 cuando encontramos, en diferentes ocasiones, la misma preocupación acerca de la monumentalidad. El director del Philadelphia Museum of Art entre 1925 y 1955, Fiske Kimball, afirmará que la renuncia al historicismo no tenía por qué implicar la renuncia al carácter comunicativo de la arquitectura¹¹. Marcel Proust abogaba por la desnudez de los museos¹², Louis Hautecoeur explicará que «en un museo moderno (...) el arquitecto debe renunciar a la decoración en tanto que decoración: son los propios objetos de arte los que adornan el museo»¹³, Martin Wagner defenderá los edificios puramente funcionales, Detlef Hoffman relegará el ornamento a la oscuridad en su museo romano-germánico de Colonia¹⁴ y, más recientemente, Frédéric Bonnet valoraba la ausencia de concesión realizada a la ornamentación en el museo de Bolzano¹⁵, y Renaud Piérard, el arquitecto responsable de la museografía de la sección dedicada a las artes del islam, en el museo del Louvre, se enorgullecía de evitar el diseño superfluo¹⁶.

Contra esa dualidad, la identificación del museo con un edificio monumental y ornamentado —tradición francesa— o el protagonismo de la colección expuesta —tradición anglosajona—, se pronuncia Le Corbusier en 1929 a través de su proyecto de Mundaneum: «una representación del mundo y de todo aquello que contiene»¹⁷ —de nuevo el Cristal Palace en el horizonte. El complejo proyectado es un Centro Mundial científico, documental y educativo donde el Museo Mundial, edificio principal con forma de *zigurat* ante una plaza, se desarrolla en circulación continua a lo largo de una espiral para fomentar la sucesión ininterrumpida de los distintos eslabones de la cadena de conocimientos. Esta idea será desarrollada diez años más tarde en el Museo de Crecimiento Ilimitado (1939), cuyo foco de atención residirá en la capacidad de crecimiento o de extensión del edificio, atendiendo a los ‘tiempos modernos’¹⁸. En cualquier caso, ninguno de los dos proyectos circulará alrededor de un centro como sucederá en el Museo Guggenheim proyectado por Frank Lloyd Wright, en Nueva York, sino que acabarán por integrar el centro como una pieza más para albergar parte del contenido museístico.

Guggenheim será más que un conjunto de museos. Será el nombre que identificará, primero en Norteamérica y luego en Europa, una de las estrategias museísticas más celebradas, y que deja expuesta de una manera más transparente los distintos

11. Kimball, Fiske: «Quelques suggestions pour la construction et l'organisation d'un musée d'art», *Mouseion*, 11 (1930), pp. 142–151, citado en Gómez Martínez, Javier, *op. cit.*, p. 79.

12. Hautecourt, Louis: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, 197. Citado en Le Pape, Yannick: «La querelle du décor : aspects et évolutions de l'architecture intérieure des musées», *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 30 (2015), p. 113.

13. Hautecourt, Louis: «Architecture et organisation des musées», *Mouseion*, 23-24 (1933), pp. 5–29. *Ibidem*.

14. Hoffmann, Detlef: «Problème d'une conception didactique du musée», en Desvallées, André (éd.): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie I*, Mâcon, Éditions W., Savigny-le-Temple, MNES, 1992, pp. 387–404. *Ibidem*.

15. Bonnet, Frédéric: «Un Musée en transition», *Journal des Arts*, 423 (2014), p. 14. *Ibidem*.

16. Prat, Véronique: «L'islam en plein art», *Le Figaro*, 14 septembre 2012. En línea: <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/09/14/03015-20120914ARTFIG00761-l-islam-en-plein-art.php?pagination=5>. [Recuperado el 08 de enero de 2022]. Citado en *Idem*, p. 114.

17. Le Corbusier; Boesiger, W. (ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète*. Zurich, Les Éditions d'architecture, 1967, vol. 1, p. 190.

18. *Idem*, vol. 4, p. 12.

acentos de la compleja trama de agentes que conforman la génesis de un proyecto museístico. Analizar sus museos será analizar un fragmento esencial de la evolución de los museos después de la Segunda Guerra Mundial.

GUGGENHEIM NUEVA YORK Y GUGGENHEIM VENECIA. DOS PROPUESTAS ANTAGONISTAS

En junio de 1937, Solomon Robert Guggenheim crea la Solomon R. Guggenheim Foundation «para la promoción y el fomento del arte y la educación artística así como la ilustración del público, especialmente en el campo del arte»¹⁹. Según explica su sobrino Harry Frank Guggenheim, Solomon inicia su colección de arte hacia mediados de 1890 aunque no será hasta finales de la segunda década del siglo siguiente cuando se interesa por la pintura del siglo XX. Un interés cuyo impulso se deberá específicamente a la artista y baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen y de quién, se dice, fue también la iniciativa de contratar a Wright para su construcción. En 1951 se completa la compra del solar y el edificio se inaugura en 1959²⁰. Con la construcción del museo Solomon R. Guggenheim —cuyo impulsor y mecenas, fallecido en 1949, no pudo ver terminado—, tenía como objetivo que todo el pueblo de los Estados Unidos tuviera acceso al arte contemporáneo. A las mejoras sociales y económicas logradas tras la recuperación de la Segunda Guerra Mundial, debía añadirse la voluntad de los Estados Unidos en erigirse como uno de los grandes centros del arte contemporáneo. El nuevo edificio no dejará indiferente, y con su construcción, retorna la eterna polémica entre contenido y contenedor.

Mientras tanto se sucederá, en el seno de la familia Guggenheim, otra iniciativa que por arranque y desarrollo podemos tildar de antagónica. Si en Nueva York el edificio se creará *ex novo* y con la voluntad explícita de formular un nuevo concepto en la relación entre el contenido —la exhibición del arte— y el contenedor —la arquitectura—, el caso de Venecia será bien distinto. Marguerite (Peggy) Guggenheim, sobrina de Solomon, tenía en mente desde 1939 abrir un nuevo museo de arte moderno en Londres. Las relaciones entre sobrina y tío eran difíciles y prácticamente inexistentes. Pero si Solomon era un filántropo del arte en su sentido más estricto, es decir, con negocios totalmente alejados del mundo del arte y sin una formación específica sobre ello —cosa que explica en parte la gran influencia de Hilla Rebay sobre sus decisiones—, Peggy Guggenheim fue una verdadera mecenas, alguien que se ocupaba y preocupaba por el arte y por los artistas²¹. Aunque su motivación fue detonada principalmente por el aburrimiento y una cantidad ingente de dinero tras heredar primero de su padre, Benjamin Guggenheim —fallecido durante el

19. *The Solomon R. Guggenheim Foundation. Architect: Frank Lloyd Wright*. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation & Horizon Press, 1960, pp. 8-9.

20. Para una excelente síntesis del recorrido cronológico, véase Quinan, Jack: «Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: A Historian's Report», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 52, 4 (1993).

21. Peggy Guggenheim había llegado a pagar asignaciones de 10.000 \$ anuales durante varios años para ayudar a la mantención de amigos suyos artistas. Guggenheim, Peggy: *Confesiones de una adicta al arte*. Barcelona, Editorial Lumen, 2002 [ed. or. 1960], p. 60.

hundimiento del Titanic, el 15 de abril de 1912 y cuya fortuna se hará efectiva en 1919—, y en 1937 de su madre, Florette Seligman, será en 1949 y al fijar su residencia definitiva en el Palazzo Venier dei Leoni cuando Peggy Guggenheim²² inaugura su museo con fachada al Gran Canal.

Pero atendamos cada museo por separado. Así de rotundo se mostraba Pevsner en 1976, refiriéndose a una de las obras maestras de Frank Lloyd Wright, el museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Con toda seguridad causa impresión, pero también es en casi todos sus aspectos lo que no debe ser un museo. Después de todo es un monumento y la rampa en espiral que uno se ve forzado a descender no permite movimiento en sentido contrario, y los movimientos de retroceso al libre deseo de cada uno constituyen el sabor de la visita a los museos. [...] La exhibición puede ser tan inteligentemente lograda por los arquitectos que nuestra atención es atraída por este particular, haciendo que nos olvidemos de observar los objetos expuestos²³.



FIGURA 2. INTERIOR MUSEO GUGGENHEIM NUEVA YORK

Pevsner atribuye a la singularidad monumental del edificio, la pérdida de interés por los objetos expuestos en su interior. Pero al margen de la evidencia nos interesa el argumento que esgrime en relación con el movimiento continuo de la rampa; una rampa que impide al visitante cualquier itinerario errático del mismo en la contemplación de la obra de arte (FIGURA 2). Esta es una observación que ha sido señalada muy frecuentemente tanto por los defensores de la modernidad del edificio

22. Todos los datos biográficos pueden consultarse en Guggenheim, Peggy: *op. cit.*

23. Pevsner, Nikolaus: *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 164.

—museo que obliga al espectador a formar parte del propio espacio en movimiento— como por los detractores que insisten en la necesidad de reposo para atender a una obra de arte expuesta en el interior del museo. De hecho, ni Hilla Rebay, primera directora del museo, ni James Johnson Sweeney, su sucesor, aprobaban la manera de exponer los cuadros en el edificio, en pendiente e iluminados por detrás²⁴. La confrontación Sweeney-Wright será amplia y tensa hasta el punto que, fallecido el arquitecto y antes de la inauguración, Sweeney modificará iluminación, colores y acabados. Cambiará la iluminación de Wright a base de lámparas de incandescencia, por tubos fluorescentes de luz uniforme; los cuadros los desenganchará del muro y los suspenderá de brazos metálicos; las paredes las pintará de blanco, algunas de marfil, y el vestíbulo de acceso lo llenará de esculturas. Bruno Zevi defenderá el edificio de Wright sintetizando el fondo de la cuestión: «a una nueva visión espacial le corresponde un nuevo tipo de museología (...). El Guggenheim es un museo-ciudad, no un museo-edificio»²⁵.

Que el movimiento siempre ha estado implícito en cualquier acto expositivo es un hecho. Basta observar la acción que se representa en el grabado *Entrée triomphale des monuments et sciences et arts en France; fête a ce sujet les 9 et 10 Thermidor. An 6^{me} de la République*²⁶, de 1798. La escena es la siguiente: en una plaza de perímetro circular, presidida por un edificio al fondo que resigue la geometría de la plaza, se desplazan igualmente en círculo todo el conjunto de objetos que las tropas de Napoleón han expoliado durante las campañas de Egipto. El público espectador sigue la escena, sumado al perímetro desde el cual ve pasar uno a uno los objetos expuestos. El centro de la plaza está vacío. El perímetro está en movimiento (FIGURA 3).

No hay duda de lo mucho que tienen en común el museo Solomon Guggenheim de Nueva York y el grabado descrito. También en el museo el centro está vacío (FIGURA 4), mientras los visitantes se desplazan en uno u otro sentido alrededor de la rampa —estrictamente en sentido descendente, así es como lo preveía su autor, Frank Lloyd Wright. Sea como fuere, el espacio rechaza cualquier posibilidad de compartimentación en beneficio de la continuidad espacial. Pero ese lugar común invierte, sin embargo, a los protagonistas. Quienes se mueven en la *Entrée triomphale* son los objetos que, en procesión circular, acabarán en reposo dentro del edificio sumidos en una «cautividad celebrativa»²⁷. En el museo Solomon son los visitantes quienes celebran su particular peregrinaje en círculo, empujados por la dinámica de la espiral de Wright mientras contemplan las obras de arte que cuelgan de las paredes verticales. Una figura, la espiral, que el maestro norteamericano incluye desde los inicios del proyecto en consenso con su promotor Solomon Guggenheim. La figura de la espiral conectaba con geometrías existentes en la naturaleza tanto a

24. Watkin, David: «Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum», *AA Files*, vol. Spring, 21, (1991), p. 44.

25. Zevi, Bruno: «Il Guggenheim Museum», en *Chronache di architettura. 1958-1960 Dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*. Bari: Laterza, 1971, pp. 424-429.

26. Berthault, Pierre-Gabriel: *Entrée triomphale des monuments des sciences et des arts en France; fête à ce sujet: les 9 et 10 thermidor an 6^{me} de la République*, [grabado], Paris, Girardet inv. & del., Berthault sculp. Bibliothèque Nationale de France, 1798.

27. Quetglas, Josep: *Pasado a limpio, II*. Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 113.

escala microscópica como macroscópica —desde la acomodación de las semillas de una margarita, a las escamas de una piña, las conchas marinas u otros fenómenos de mayor envergadura como tornados o nebulosas celestiales— y le permitía definir el espacio tridimensionalmente, cuya búsqueda y desarrollo protagonizó su particular investigación arquitectónica.



FIGURA 3. PIERRE-GABRIEL BERTHAULT. ENTREE TRIOMPHALE DES MONUMENTS DES SCIENCES ET DES ARTS EN FRANCE. 1798. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Licencia Creative Commons Zero (CCØ)

Por otra parte, la afinidad de Wright con la naturaleza compartía espacio común con la corriente de pensamiento que atravesaba el final del siglo XIX norteamericano. Una corriente manifestada en la filosofía de Ralph Waldo Emerson, la poesía de Walt Withman, la literatura de Henry David Thoreau o la pintura de la Hudson River School, autores todos ellos leídos y señalados por Wright en las páginas de su autobiografía. Pero también la existencia de un vínculo emocional sintetizaba su esfuerzo por aunar trascendencia, arquitectura y libertad:

Siempre he amado la tierra. Y me ha interesado más de lo que parecía interesarle a Karl Marx o a cualquiera de los socialistas que crecieron alrededor de su análisis científico de la economía humana... principalmente de la industrial. Siempre sentí que la tierra sería la base universal más adecuada para la vida social. No así la fábrica o el almacén²⁸.

28. Wright, Frank Lloyd: *Autobiografía. 1867 - [1943]*. Madrid: El Croquis, 1998, pp. 646-647.



FIGURA 4. INTERIOR MUSEO GUGGENHEIM NUEVA YORK

Una tierra que le proporcionará formas y geometrías ya ensayadas en otros edificios, como los proyectos no construidos del Gordon Strong Automobile Objective (1922), el Pittsburgh Point Park Civic Center (1946-47), el Self-Service Garage (1949), o los edificios de la V.C. Morris Gift Shop (1948) y la David House (1950). Pero la pregunta se hace inevitable: si la espiral resuelve sin gran esfuerzo un edificio-garaje, programa que ejemplifica las necesidades del futuro, ¿qué sucedería con un contenedor de arte? Wright no dejaba las cosas al azar, y su insistente geometría respondía igualmente a una condición de partida: el museo Guggenheim debía dedicarse únicamente a pinturas no objetivas, que Hilla Rebay entendía como un templo consagrado a este tipo de pintura. Así, cuando Wright fue informado de tales voluntades museísticas se esforzó por crear una unidad entre el edificio y las pinturas no objetivas, entre continente y contenido. Una unidad en la que las imágenes pintadas —frecuentemente líneas y parches de color fluctuando libremente en un contexto espacial ilimitado— flotarían como apariciones a lo largo del camino en espiral, saturado de luz²⁹.

Pero Wright no contó únicamente con la desaprobación de Sweeney ante la organicidad de su propuesta. La respuesta artística ante tales innovaciones también fue, inicialmente, de frontal rechazo. En 1957 veintiún artistas publicaban una carta abierta dirigida al director del museo, James Johnson Sweeney, en la que expresaban su disconformidad ante un edificio curvilíneo que mostraba un «insensible

29. Cfr. Quinan, Jack: *op. cit.*, p. 478.

desprecio», por el marco de referencia rectilíneo fundamental para la adecuada contemplación de las obras de arte³⁰.

La pregunta es inmediata: ¿qué relación se establece entre mostrar —exhibir— y contemplar —observar? Y, ¿cómo se formaliza en términos estrictamente museísticos, es decir, cómo manifiesta la arquitectura esta aparente confusión en los edificios cuya finalidad es exponer? Es momento de volver la mirada hacia su antagonista anteriormente anunciado, el Guggenheim de Venecia.

Tras inaugurar la galería de arte *Guggenheim Jeune*, en 1938, el siguiente paso debía ser abrir un nuevo museo en Londres para hospedar su cada vez más importante colección de pintura y escultura, pero deberá detener su proyecto a causa del estallido de la Segunda Guerra Mundial. Después de vivir en París, Grenoble y pasar por no pocas vicisitudes para conservar su colección de cuadros durante la guerra, Peggy Guggenheim vuelve a Nueva York en 1941, junto a Max Ernst, con quien compartirá vida y familia. Durante la guerra continuará adquiriendo obras de arte a un ritmo vertiginoso. Pinturas de Klee, Kandinsky, Picabia, Braque, Gris, Léger, Gleizes, Marcoussis, Delaunay, Severini, Balla, Mondrian, Miró, Ernst, de Chirico, Tanguy, Dalí, Magritte, Brauner; y esculturas de Brancusi, Lipchitz, Laurens, Pevsner, Giacometti, More, Arp, serán expuestas en la galería inaugurada el 20 de octubre de 1942 y situada en la última planta del edificio de la calle 57 Oeste de Nueva York, *Art of this Century*. El interior de la galería, que acabaría convirtiéndose en un centro de todo tipo de actividades de vanguardia, será diseñada por Frederick Kiesler a invitación expresa de Peggy Guggenheim. La voluntad de Kiesler para encontrar un lugar común entre el exilio de las piezas, el exilio de sus autores, y la experiencia visual de las mismas en la galería mientras André Breton y Peggy Guggenheim le señalaban la selección de piezas a mostrar, desencadenó un resultado escenográfico muy próximo a las obras surrealistas de los años treinta³¹. Pinturas sin bastidor y separadas de los muros gracias a unos soportes que sobresalían de unas paredes curvas, pinturas que se precipitaban hacia el espectador a través de un sistema de cuerdas que iban de techo a suelo y que podía ser manipulado por quien las contemplaba, esculturas y mobiliario esparcido aparentemente sin orden entremedio del espacio libre, todo un universo visual que inauguraba una nueva manera de contemplar el arte. Una estrategia de vanguardia que desencajaba la percepción del espectador e inauguraba un espacio en el que las obras no se exponían sino que constelaban en un interior que parecía no tener inicio ni fin³².

30. La carta puede consultarse en línea en *Archives of American Art*, <https://www.aaa.si.edu/collections/letters-and-clippings-relating-to-solomon-r-guggenheim-museum-6380>.

31. Sobre la idea de exilio en la galería *Art of this Century*, véase Shapira, Elana: «Kiesler's Imaging Exile in Guggenheim's Art of this Century Gallery and the New York Avant-garde Scene in the early 1940s», en Dogramaci, Burcu; Hetschold, Mareike; Karp Lugo, Laura; Lee, Rachel; Roth, Helene (eds.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven University Press, 2020, pp. 123-143.

32. Pocos años más tarde, en 1947, Kiesler volverá a crear un espacio surrealista con la «Salle de Superstition», dentro de la *Exposition Internationale du Surréalisme*. Paris, Galerie Maeght, 1947. La sala, diseñada en colaboración con Miró, Ernst y Duchamp entre otros, insistirá en un universo continuo en el que los objetos trascienden los muros de cerramiento creando fantasmagóricas percepciones. Véase: <https://www.moma.org/collection/works/33558>. Las exploraciones de Kiesler culminarán en el proyecto de la *Endless house*, 1950-1960, cuyo concepto sintetizará con estas palabras: «interminable como el cuerpo humano: no tiene principio ni fin».



FIGURA 5. PALACIO CA VENIER DEI LEONI. VENEZIA

Pasados pocos años Peggy Guggenheim decide volver a Europa. Cuando llega a Venecia un impulso la lleva a pensar que aquel será su hogar, y así fue. El comisariado del pabellón de Estados Unidos en la Bienal de 1948 la sitúa inmediatamente en los círculos italianos de arte, y se suceden diversas exposiciones en Florencia, Turín, y Milán con el contenido artístico del pabellón norteamericano. Y un año más tarde, decide fijar su residencia en el Palazzo Venier dei Leoni. El palacio, con el sobrenombre de *palazzo non finito*, edificio proyectado por el arquitecto veneciano Lorenzo Boschetti y fechado en 1749 del que únicamente se completó la planta baja³³, se erige sobre un basamento de piedra de Istria bajo el cual se define un piso semienterrado (FIGURA 5). Su larga fachada al canal está decorada con mampostería denominada de almohadillado rústico, y contiene ocho ventanas bajo las cuales se hallan, casi a nivel de agua, las seis cabezas de león esculpidas que otorgan nombre al palacio. En su interior se define un amplio y verde jardín protegido por los muros de la propiedad. El edificio había sido adquirido en 1910 por Luisa Casati y en el que de forma premonitoria se suceden fiestas, eventos y celebraciones en torno al arte³⁴. Tras Casati el palacio lo habitará la vizcondesa Castlerosse, y durante la Segunda Guerra Mundial será ocupado por los ejércitos alemán, británico y norteamericano. A la planta de acceso principal se le añade en su interior, en 1937 y obra de los

33. Seguramente debido a las patologías estructurales que presentó el palacio gótico vecino durante las obras de Ca' Venier, y que derivó en la inmediata denuncia y suspensión de las mismas. Otras voces aluden a los problemas económicos de la familia Venier.

34. Una síntesis del perfil de Luisa Casati, musa e icono para muchos artistas de vanguardia, puede verse en «Luisa Casati, marquesa y vagabunda», *The lost one*, Canal Arte, <https://www.arte.tv/es/videos/097371-006-A/luisa-casati-marquesa-y-vagabunda/>. Recuperado el 23 de diciembre de 2021.

ingenieros Schioppa e Siche, un cuerpo de reducidas dimensiones y uso residencial. Fueron necesarias obras de rehabilitación cuando Peggy Guggenheim se hace cargo del palacio inacabado y lo fija como su residencia. Mandará raspar estucos, cambiar algún pavimento y eliminar los vestigios de decoración *Liberty* que aún quedaban en su interior:

Con idea de crear más espacio, empecé a transformar en galerías todas las habitaciones de la planta baja, donde vivía el servicio doméstico y se lavaba la ropa. Algunas de estas habitaciones se las había dejado a varios artistas para que las utilizaran como estudio. Matta me ayudó a transformar la enorme lavandería en una galería preciosa, tras lo cual fuimos haciendo lo mismo con todas y cada una de las habitaciones³⁵.

Si en el museo Guggenheim de Nueva York, es la colección la que se adapta a la singular concepción arquitectónica del edificio, la colección de arte moderno de Peggy Guggenheim funcionará de manera inversa: es el edificio histórico, Ca Venier dei Leoni, el que deberá adaptarse a la colección que poco a poco fagocitará buena parte de las estancias del edificio, hasta forzar una calculada convivencia entre la excéntrica personalidad de su propietaria, sus perros y sus artistas *protegidos*, con su valiosa colección de arte. Tres días a la semana abrirá su casa al público durante los cuales ella se ausentaba mientras sus asistentes ejercían de anfitrionas, mostrando la colección, y sus gondoleros colgaban los cuadros cada vez que cambiaba la muestra.

Peggy Guggenheim, consciente de la necesidad de acompañar armónicamente su colección de arte moderno con la arquitectura, no duda en ir transformando interiormente su histórico y veneciano *palazzo non finito* del Gran Canal, en un espacio en el que la decoración es también parte del mobiliario a exponer: móviles de Calder, objetos surrealistas de Cornell, o colecciones de pendientes personales adquiridos en cualquier parte del mundo. Una situación que, sin embargo, se revertirá parcialmente cuando a partir de 1958, toma la decisión de añadir en el lado este del solar un pabellón porticado, inspirado en la *barchessa*, anexo donde se guardaba el grano y el heno en las villas vénetas y proyectado por el ingeniero Passaro, que aumentará el espacio de exposición y permitirá el acceso al palacio bajo cubierta³⁶ —antes, había encargado al prestigioso despacho milanés BBPR la construcción de un ático, proyecto que no prosperó principalmente por cuestiones económicas pero también porque a Peggy Guggenheim no le satisfacía plenamente el proyecto³⁷.

Algunas de las estancias del *palazzo* recuperarán su intimidad, cerrando desde entonces al público el paso a la biblioteca y al salón, pero manteniendo el resto de estancias como vivienda-galería de arte. Pero la aproximación que Peggy Guggenheim propone a la exhibición de su colección quedará inextricablemente unida a su pulso vital. Asistimos a una suerte de fantasmagoría artística en la que tanto su universo personal, como artístico y público se entrelazan para protagonizar una *performance* continua: la de su adicción al arte. Cuando Peggy Guggenheim

35. *Ibidem*.

36. Fiorin, Eugenia: *Progetto Venezia: Ca' Venier: III Mostra internazionale di architettura : la Biennale di Venezia / [redazione a cura di Eugenia Fiorin e Paolo Cimarosti]*. Venezia, Biennale di Venezia, Settore architettura, 1985.

37. Explicado detalladamente en Guggenheim, Peggy: *op. cit.*, p. 118.

se refiere al museo que su tío encarga a Frank Lloyd Wright dirá que «el museo parece un enorme garaje»³⁸. No es por casualidad que su exclamación nombre uno de los reflejos de la modernidad y el programa arquitectónico más alejado de las pulsiones vitales que emocionan y humanizan. No es una paradoja —exhibición de arte moderno contra el progreso— sino una de las numerosas reverberaciones que, pasados los primeros años tras la Segunda Guerra Mundial, tratarán de explicar la gran ausencia de la modernidad: el ser humano y su condición emocional. Heidegger lo había formulado el 5 de agosto de 1951 a través de *Bauen, Wohnen, Denken*:

El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal significa: habitar. La antigua palabra *Bauen* significa que el hombre es en la medida en que habita; la palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) un campo de labor (*einen Acker bauen*), cultivar (construir) una viña. (...) Los dos modos del construir —construir como cuidar, en latín *collere*, cultura; y construir como levantar edificios, *aedificare*— están incluidos en el propio construir, habitar³⁹.

Establecer una relación entre el texto de Heidegger y el museo nos permite entender cómo *construye* Peggy Guggenheim su colección. Su museo es su vida. Habitar el museo es mezclar vida y exposición, habitar y mostrar; y su centro es dinámico porque es su propia vida. Abrigar y cuidar su colección equivale a ser ella misma parte del museo —no por casualidad en diversas ocasiones se había quejado de la facilísima predisposición del público en considerarla como parte de la obra expuesta, lo que les daba pie a querer conocerla y compartir con ella cena o comida. Era común que mientras se exponían sus cuadros en la planta principal y algunos de sus pintores protegidos creaban en salas contiguas, Peggy Guggenheim tomara el sol en la terraza de cubierta redactando nuevas ideas.

El museo de la colección Guggenheim, en Venecia, es el museo de la vida de su propietaria: exhibición, producción y gestión se articulan y entienden desde un lugar común. ¿Podemos considerar como origen de esa articulación *vital* del espacio museístico la inauguración de la galería *Art of this Century* de Nueva York? No en vano su diseñador, Frederick Kiesler, trabajará y entenderá el espacio interior como «aquella cavidad uterina, aquel espacio germinal de cara a nuevas perspectivas vitales en la medida que garantiza la coordinación de los condicionantes y energías físicas, psíquicas, sociales, místicas y mágicas del hombre dentro de un continuum espacial y espiritual»⁴⁰.

38. *Idem*, p. 146.

39. Conferencia impartida por el filósofo Martin Heidegger dentro del marco de los Coloquios de Darmstadt, de la misma ciudad, el 5 de agosto de 1951.

40. Bogner, Dieter: «A l'interior de l'Endless House», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 222 (1999), p. 101.

GUGGENHEIM BILBAO. UNA ESTRATEGIA DE SEDUCCIÓN

Concebido durante los primeros años de la década de los noventa, el tercero de los museos de la Guggenheim R. Solomon Foundation se ubica en Bilbao. Su proceso es fiel reflejo de las nuevas condiciones que, a partir de entonces, rodearán la gestión de un museo. Unas condiciones substancialmente distintas a las que acompañaron a sus predecesores.

La idea de monumentalidad o de edificio icónico, asociada a la capacidad de una marca por generar beneficio económico, se instala con fuerza. Los denominados *Star System Architects*⁴¹, herederos de unos años noventa económicamente relajados y con licencia para utilizar la decisión política como excusa para explorar sin aparente reflexión sus experimentaciones arquitectónicas, devuelven al edificio monumento su papel de insignia formal por encima de otras cuestiones como una adecuada implantación en el lugar o una escala acorde con el encargo y su función social⁴². A modo de ejemplo, Daniel Libeskind repetía a las autoridades británicas que lo que necesitaba el viejo Victoria and Albert Museum de Londres era «algo grande y poderoso sobre la calle, para atraer a los jóvenes y decirles: ¡Hey. Entrad, no soy una fortaleza! Soy un edificio abierto y sugerente!»⁴³.

En medio de este contexto social se gesta el Guggenheim Bilbao que pivotará omnipresentemente alrededor de un nombre: Thomas Krens, director del Museo Guggenheim de Nueva York. Krens, hombre de empresa y negocios, licenciado en Ciencias Políticas y ex jugador de baloncesto, entiende la cultura como motor de la economía de mercado. Su obsesión será expandir la marca Guggenheim en Europa y replicar la franquicia recordando, una vez tras otra, que el centro del mundo —occidental— es Nueva York. También se añade que Manhattan se está quedando sin espacio físico donde mostrar su colección, por lo que Thomas Krens pondrá en marcha su maquinaria para explorar la idea de repartir sus fondos por Europa. Tras intentos fallidos de negociación en diversas ciudades europeas —entre ellas la que estuvo más cerca, Salzburgo—, se vislumbra la posibilidad de llevar el Guggenheim a Bilbao, coincidiendo con la voluntad del Gobierno vasco de llevar a cabo un proyecto de museo contemporáneo para la ciudad, «ventana al mundo exterior», idea que arrancaba desde finales de los años setenta cuando artistas como Miró, Tàpies, Vasarély o Dubuffet se habían ofrecido a donar obra para el futuro proyecto.

41. Denominación que señala a determinados arquitectos de renombre internacional, y que se inicia con el éxito político tras la construcción del museo Guggenheim Bilbao (1997), por el arquitecto Frank Gehry. A pesar de las numerosas críticas recibidas por la dificultad de mantenimiento del edificio, los aumentos de presupuesto y la manera de financiar el proyecto, el cambio que supuso para la ciudad de Bilbao a efectos comerciales dejó las críticas en segundo plano. Entre los popularmente denominados *star architects* se cuenta a Frank Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Peter Eisenmann, Norman Foster, Jean Nouvel o Herzog & de Meuron entre muchos otros.

42. Puede citarse muchos ejemplos: la Cidade da Cultura (2011) de Peter Eisenmann, en Santiago de Compostela, o el Nuevo Aeropuerto Internacional de Ciudad de México —cuya construcción será cancelada en diciembre de 2018— de Norman Foster, serían dos ejemplos paradigmáticos.

43. *The Times*, 3 de julio de 2002. Citado en Gómez Martínez, Javier: *op. cit.*, p. 80.

Finalmente, y tras previo acuerdo de pago del Gobierno vasco de veinte millones de dólares en concepto de franquicia⁴⁴, Krens visitará finalmente Bilbao el 8 de abril de 1991⁴⁵. Vuelos en helicóptero, comitivas de protocolo y una estudiada estrategia de seducción acompañada de la voluntad de asumir los gastos de producción, construcción, seguridad y futuras exposiciones acabaron de convencer a Thomas Krens sobre la viabilidad del proyecto. Pocas semanas más tarde, en una segunda visita realizada el 20 de mayo, Krens viajará esta vez acompañado de Frank Gehry. La presencia del arquitecto, con quien Krens ya había trabajado en un proyecto fallido para el Massachusetts Museum of Contemporary Art, se justificaba como asesor arquitectónico: el Gobierno vasco quería ubicar el nuevo museo en la Alhóndiga, rehabilitando el edificio —una antigua nave industrial almacén de vino edificada en 1909— pero Krens necesitaba un nuevo edificio que deslumbrara, y Gehry dictaminaría la idoneidad o no del edificio.

La respuesta será obvia. Según Gehry, el edificio propuesto no cumplirá las condiciones. Y será de nuevo el propio Krens quien señalará el lugar donde construir el nuevo Guggenheim. Desde el puente de La Salve, y mientras había salido a correr antes de cenar, Krens identifica el lugar idóneo, el margen izquierdo de la ría. Un lugar conocido como La Campa de los Ingleses, de 46.000 m² y una geometría triangular. Una vez convencidos los distintos interlocutores vascos de la idoneidad del lugar, amparada también por la consecuente reorganización de la ría que permitiría a Bilbao regenerar su tejido urbano, había que salvar otro detalle. No era de rigor adjudicar *directamente* a Gehry un proyecto que iba a financiarse con dinero público, por lo que el omnipresente Krens propondrá un concurso restringido a tres despachos: Arata Isozaki and Associates, Coop Himmelblau y Frank O. Gehry and Associates. No cabe duda que la estrategia de Krens, respecto a la idea de *museo global*, se dirigía firme en su camino presentando la terna escogida como reflejo de los tres continentes, Asia, Europa y América respectivamente. También sería obvio el vencedor, Frank Gehry, quien inicialmente recelaba de la idea de concurso aunque acabara aceptándola con resignación. Su paciencia tuvo premio.

El concurso se falló en Frankfurt, en un jurado privado formado por Joseba Arregi —consejero de Cultura y portavoz del Gobierno vasco—, Juan Luis Laskurain —Diputado Foral de la Hacienda de Vizcaya— y Juan Ignacio Vidarte —Director General de Acción Territorial de la Diputación Foral de Bizkaia—; y por el Guggenheim, Thomas Krens y Carmen Giménez —curadora del Guggenheim Nueva York. Ningún arquitecto en el jurado para decidir sobre un proyecto de arquitectura. El consejero y árbitro del concurso sería el doctor Heinrich Klotz, ex director del Museo Alemán de Arquitectura en Frankfurt y viejo amigo de Krens. Los participantes habían

44. La operación económica respondía a la necesidad de aumentar los fondos líquidos del Guggenheim, apuesta de Krens —al más puro estilo bróker neoyorquino de los años ochenta— para llevar a cabo una doble jugada: tratar de sanear las cuentas del museo de Nueva York que debía pagos de bonos y rentas, y respaldar económicamente la verdadera expansión del museo, pendiente de ampliaciones que deslumbraran y lo situaran por delante de otros museos nacionales.

45. Para un excelente desarrollo del proceso, véase Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao*. Frank O. Gehry. Madrid, Nerea, 1997. Los datos de la crónica que se citen en adelante, están referidos a esta fuente.

tenido únicamente diez días para resolver el concurso de ideas —un plazo de tiempo extremadamente corto. Afortunadamente para todos, los vascos se inclinaron por el proyecto de Gehry. No hubo discusión. Así se cerró el concurso.

Incluso antes de saber cómo será el museo asistimos a lo que, en términos de pensamiento, podríamos denominar la *pérdida del centro*. En Nueva York, el centro se vacía desplazando la pintura a las paredes periféricas para desocupar un centro geométrico que protagoniza el edificio; en Venecia el centro será dinámico, en tanto que colección definida por los impulsos vitales de su curadora, Peggy Guggenheim; en Bilbao no hay centro porque, desde su génesis, el propio proyecto responde a una premisa: el arte como mercado en su sentido más pragmático, la venta. En consecuencia, el museo apenas dispondrá de colección permanente, fija, estática, sino que se apostará por exposiciones taquilleras: *Arte europeo reciente* (1997), *China: 5000 años* (1998), *El arte de la motocicleta* (1999), *Arte pop americano* (2000), o *Giorgio Armani* (2001) serán algunas de las exposiciones estrella de la miscelánea presentada en el museo⁴⁶.

Cabe destacar también sus innovaciones; entre ellas situar en sus amplios exteriores obras artísticas «empezando con la instalación de Jeff Koons evocando a base de flores un monumental perro llamado *Puppy*, que inmediatamente se convirtió en icono popular tan emblemático como el propio edificio y el nombre Guggenheim»⁴⁷. Aunque con el tiempo el museo ha ido confeccionando un fondo permanente, la falta de una colección que identifique el museo es síntoma inequívoco de la idea de *museo global*: un museo que ya no exige el desplazamiento del público para ser disfrutado sino que se replica a sí mismo en otras ciudades, multiplicándose a lo largo y ancho del planeta, a través de exposiciones en consonancia con la idea de sorprender más por su puesta en escena y su carácter temporal que por su fondo. Pero nos falta por ver cómo responde el edificio a esta premisa. Una arquitectura que no amaga su condición de sorpresa ininterrumpida para mantener constantemente su capacidad de atracción. Veámoslo.

Una primera definición objetiva, realizada por la empresa constructora que lleva a cabo las obras, nos sirve de punto de partida:

El Museo Guggenheim es, en realidad, un conjunto de estructuras casi independientes entre sí, comunicadas bajo rasante por unos corredores de instalaciones y entrelazadas a diferentes niveles por rampas, pasarelas y vestíbulos comunes⁴⁸.

Efectivamente, el Museo Guggenheim Bilbao se configura según tres piezas principales sensiblemente regulares, a las que se le adhieren una especie de alveolos que dan forma a los espacios intersticiales entre las piezas principales. Su misión, desfigurar la inicial aparente claridad. Cada una de las tres piezas debía servir a la exposición

46. Todas las muestras pasadas se pueden consultar en la página oficial del Museo Guggenheim Bilbao <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/pasadas?year=2001>.

47. Lorente, Jesús Pedro: «Colecciones museísticas de arte en espacios públicos portuarios». *Ábaco*, vol. 3, 27 (2018), p. 33.

48. Grupo Ferroviario S.A.: «El Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao/España», *Informes de la Construcción*, vol. 49, 451 (1997), p. 13.

permanente, la colección temporal y la colección seleccionada de artistas vivos. Lo que llamamos alveolos funcionan como espacios flexibles galerías de exposición, articuladas por el denominado atrio central (FIGURA 6), vestíbulo de entrada del edificio con más de cincuenta metros de altura. Esta es su primera característica: descomponerse en varios fragmentos y evitar así el volumen único —estrategia, por otra parte, muy común en los proyectos de Gehry—, que hubiera presentado un cuerpo de dimensiones excesivas. De esta manera, Gehry consigue reflejar una imagen habitual de Bilbao: calles sin perspectiva tras las cuales aparecen fragmentos de montaña. Situar el acceso en la parte inferior del edificio permite que «el visitante se sienta atrapado por las activas masas del edificio, dando lugar a una experiencia no muy diversa de aquella que vivimos en los desfiladeros de las montañas»⁴⁹ (FIGURA 7).

Una segunda característica remarcable consiste en resolver el cambio de altura entre la ría y el ensanche y utilizar una infraestructura preexistente que une las dos rías, el actualmente denominado puente de La Salve, como espacio de conexión visual que atraviesa el museo. La pieza descarnada (FIGURA 8) en su fachada al

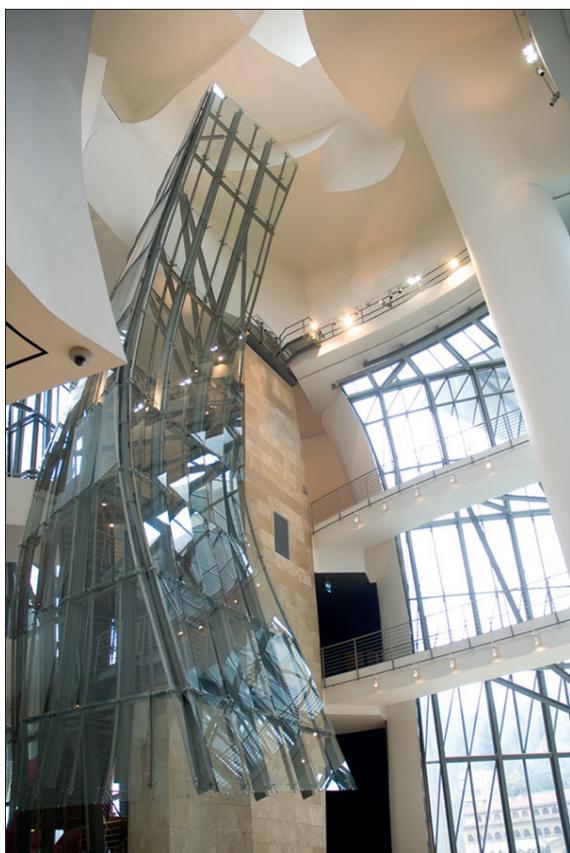


FIGURA 6. ATRIO MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.
©FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2012. Fotografía de Erika Barahona Ede



FIGURA 7. ACCESO AL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO.
©Guillem Carabí, 1999

49. Moneo, Rafael: *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona, Actar, 2004, p. 303.

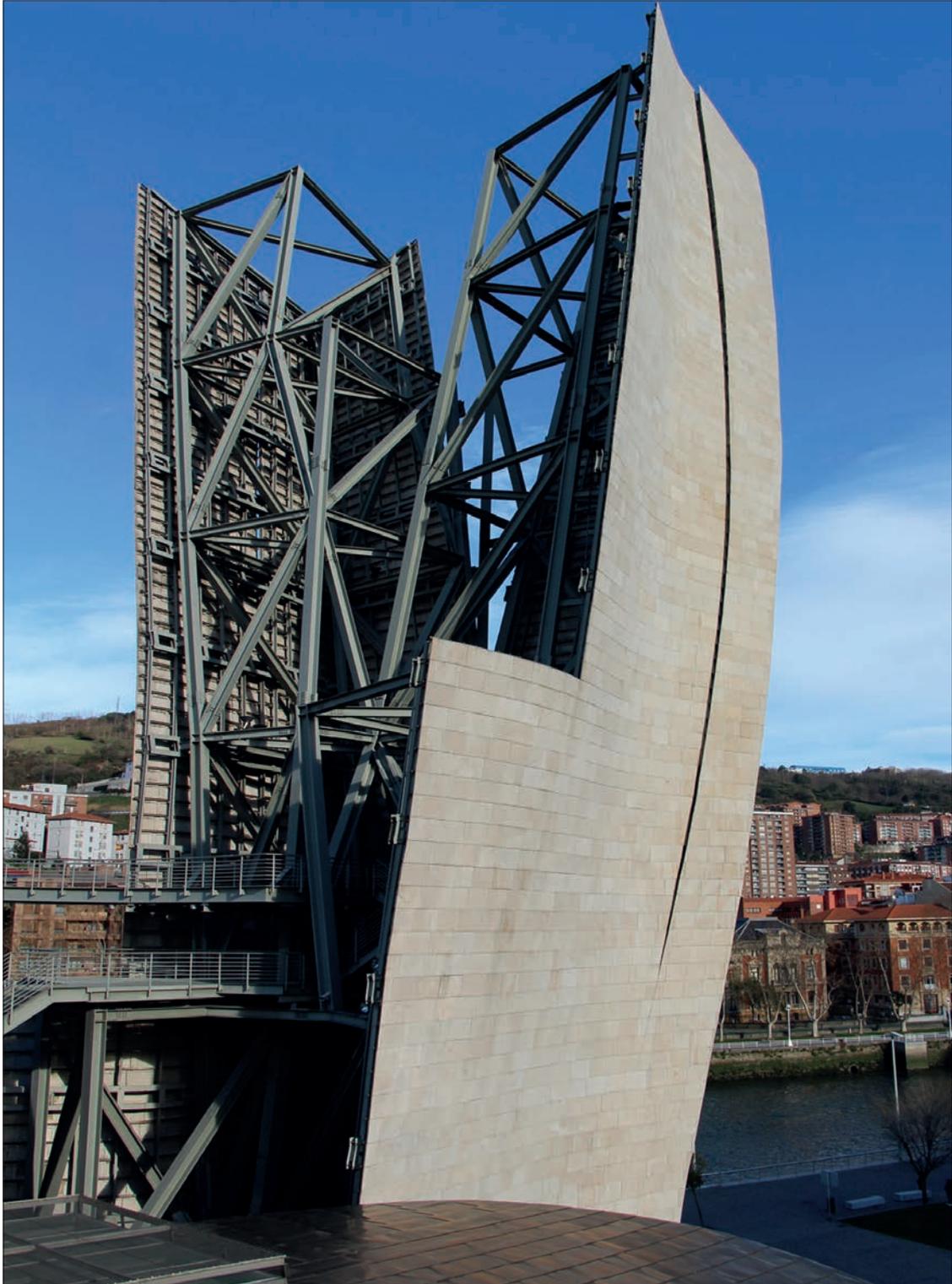


FIGURA 8. TORRE EXENTA MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

museo —muestra sin revestir su estructura— y que se levanta desde el suelo contra el puente, permite referirnos así. Su elevada altura se relaciona visualmente con el edificio que simboliza el gobierno de la ciudad, el Ayuntamiento, al otro lado de la ría. Sin embargo, la transparencia que cabría esperar en un edificio que combina los espacios interiores de exposición con la numerosa presencia de terrazas, explanadas y rampas exteriores, también utilizadas como superficies de exhibición, no se cumple. El museo, anunciado desde sus inicios y antes incluso de situar la primera piedra, como el nuevo museo contemporáneo, no responde a alguna de las características que cabría esperar. Si afirmábamos que con el Guggenheim Bilbao el centro definitivamente se pierde en virtud de una contemporánea manera de entender el proyecto —tanto social, comercial, como físicamente—, su definición conceptual queda un tanto atropellada entre tanta distorsión.

El atrio central, punto de inicio del trayecto museístico y pieza que genera todas las admiraciones, se convierte en trampa cerrada que no permite su través, eliminando cualquier posibilidad de convertir todo el conjunto de espacio abierto que lo rodea en extensión de su interior. Todo el conjunto de pasarelas, plataformas y vestíbulos comunes que anunciábamos como definición del edificio, queda absorbido finalmente por su propia gesticulación: quizás sea la mejor metáfora del inevitable accidente que supone un modo de pensar abstracto —el *museo global*— con la más concreta de las artes, la arquitectura.

Acerca de la pérdida del centro ha sido Javier Maderuelo quien ha señalado, en términos de geometría y espacio, el origen de la importancia del espacio interior de las formas. Un origen que se sitúa en las reflexiones de Rodin y Brancusi, y proseguirá en las realizaciones de Alberto Sánchez, Henry Moore o Naum Gabo perforando el centro de sus esculturas, hasta la radical vaciedad de Oteíza en obras como *Desocupación de la esfera* y *Caja Vacía*. Una sensibilidad cuya ausencia del centro, argumenta Maderuelo,

no se agota con la evidencia de que a una obra escultórica le falta materia en el punto en el que geoméricamente, con respecto a sus contornos, se encuentra ubicado el centro geométrico, o con el hecho de que la obra se desarrolla en la periferia del espectador envolviéndole, sino que se encuentra implícitamente en las características del propio contorno, en los límites reales de muchas obras minimalistas en las que el carácter repetitivo y modular de su estructura permite que adopten diferentes disposiciones según el lugar de exposición, con lo que el contorno, y por lo tanto su centro, no queda fijado hasta que la obra se instala en un lugar determinado, lo que supone que, tanto en la génesis de su creación como en la construcción de sus elementos, no está presente la idea de centro⁵⁰.

Aunque referida a términos estrictamente escultóricos y formales, la cita es pertinente. No en vano una de las evidencias del museo Guggenheim de Bilbao es que el edificio desdibuja los límites entre escultura y arquitectura. Dos cuestiones

50. Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 98.

se transmiten de la cita de Maderuelo: la primera, la condición *acéntrica* de aquella escultura desarrollada en los años sesenta y protagonizada por artistas como Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Carl André o Tony Smith, por cuanto su *forma* se adapta como un gas se adapta a un espacio dado; unas obras a las que, en sentido estricto, no podía atribuírseles característica alguna de forma, composición, orden o esencia⁵¹. Pero si en las obras minimalistas esa condición era ejercida a través del hermetismo manifiesto, de su asepsia emocional o de su manifiesta incomunicación —deliberadamente deseada— la superación del centro será conseguida, siguiendo a Maderuelo, «en aquellas obras en las que la ausencia de límites concretos, reforzada por una ausencia de contorno determinado, se combina con la gran escala»⁵².

Existen, en el Guggenheim Bilbao, dos estrategias que forman parte de la evolución proyectual que Gehry consolida con el tiempo. La idea de esparcir su geometría a lo largo del solar, de colmar el espacio asignado en todas direcciones [FIGURA 9], y la de conferir a cada gesto una dimensión monumental [FIGURA 10]. Ambas se relacionan al tiempo que responden a una de las condiciones del concurso de proyectos: la inclusión de un espacio alargado de grandes dimensiones que permita instalar la obra *Torqued Ellipses* (1996) de Richard Serra, que Krens acababa de adquirir. La primera estrategia tiene que ver con una constante en la arquitectura de Gehry: repartir el programa arquitectónico en varias piezas geoméricamente independientes. Una manera de operar que se identifica claramente en la Casa de invitados (1983-1987) en Wayzata, y que le acompañará hasta la actualidad. La segunda estrategia arranca de su interés y primera colaboración con el artista pop Claes Oldenburg, para el edificio de la agencia de publicidad Chiat/Day (1984-91), en Venice, California. Unos enormes prismáticos que configurarían la entrada al edificio, servirían de acceso al aparcamiento y tendrían en su interior salas de reunión. El maridaje entre arquitectura y escultura pop figurativa evolucionará en la obra de Gehry para pasar, de elementos superpuestos o añadidos —Museo Vitra, en Weil am Rhein (1989); Museo Aeroespacial de California (1982-84); la reforma del edificio 360 Newbury Street (1985-88), de Boston, entre otros—, a configurar la condición expresa del mismo edificio —coincidente con su primer proyecto de envergadura, el Disney Concert Hall (1989, 1999-2003), en Los Angeles.

¿Retorna el Guggenheim Bilbao a las condiciones originales del Guggenheim Nueva York? Luis Fernández-Galiano ha afirmado que el edificio de Gehry «tiene la misma extraordinaria ambición figurativa que la obra de Wright en Nueva York»⁵³.

51. Un ejemplo: la obra *Untitled* (1966), de Donald Judd, cuyo número de prismas y posición se adaptaba aceptando apáticamente las dimensiones de la galería de destino. Un largo desarrollo de este ejemplo puede hallarse en Quetglas, Josep: «Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno», en *Pasado a limpio II*. Valencia: Pre-Textos; Girona: Demarcació de Girona. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1999, pp. 11-79.

52. Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 99.

53. Fernández-Galiano, Luis: «Un pulpo de acero», en *Arquitectura Viva*, 24 (1992), p. 17.



FIGURA 9. CUERPOS MONUMENTALES MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. ©Guillem Carabí, 1999



FIGURA 10. MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

Podría ser, por cuanto ambos edificios se presentan como volúmenes que construyen una parte de la ciudad aparentemente alejada de sus vecinas preexistencias; una actitud que recoge, lo hemos visto a lo largo de estas líneas, la complejidad de su gestación, elaboración y conclusión arquitectónica. Pero lo

que sí podemos afirmar, en tanto que arquitectura, es que el desarrollo del edificio de Wright y el de Gehry son diametralmente opuestos. Si la espiral de Wright es conceptualmente un recorrido continuo, sin interrupciones, el conjunto de salas de Gehry obedece a una lógica aditiva de yuxtaposiciones que se relacionan por contrastes plásticos. Una configuración, por otra parte, certeramente dirigida a los sentidos y que sitúa como protagonista, en palabras de María Antonia Frías, «la naturaleza sensible del significante arquitectónico». Una realidad que permitirá la percepción de «una obra altamente representativa del momento justo [finales de los noventa] que nos toca vivir»⁵⁴.

CONCLUSIÓN

(...) algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios en dificultades pequeñas piedras o discretos signos de neón destinados a crear un nuevo entorno, detonando así nuevas relaciones sociales; uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con desechos dejados por sus visitantes (...) Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema⁵⁵.

Jacques Rancière ha visto en la mimesis, la imitación, el reflejo de nuestro exterior fuera o dentro del museo, como la actitud que distingue al artista. Probablemente el edificio que deba contener la producción del artista moderno y contemporáneo no pueda más que ofrecer un lenguaje acorde a su propia indignación, esto es, un museo como espacio en continuo proceso de constitución, flexible y provisional como flexible es el propio lenguaje que lo define. Si lejos ha quedado ya, el tiempo en que museos y ciudades debían erigirse como las salvaguardas del conocimiento, si lejos está el momento en que contemplar objetos equivalía a una celebración cultural cercana al rito y la ceremonia, quizás al nuevo museo le corresponda responder con la misma contradicción e indignación como hace el artista.

La evolución del concepto de museo de la Solomon R. Foundation bascula desde el vaciado del edificio, en pugna con la razonable función de su programa museístico, pasando por la relación dinámica entre edificio y colección vehiculada por la vida de su propietaria, hasta la pérdida de todo —o casi— valor pedagógico de la cultura en el que la sorpresa constantemente copulativa para mantener en tensión

54. Frías, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*, Pamplona, 2001, pp. 37-38.

55. Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Ellago, Castellón, 2010, pp. 55-56.



FIGURA 11. EXTERIOR MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. ©FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2012, fotografía de Erika Barahona Ede

al espectador, va asociada a la pérdida de cualquier código de intercambio entre público y museo.

Es indiscutible otorgar al Museo Guggenheim de Bilbao la condición de una de las obras arquitectónicas más significativas de finales del siglo XX [FIGURA 11], pero si cliente, promotor, programa, arquitectura e inserción urbana —tomados como ejemplos de la ardua trama de agentes que opera en un proyecto museístico— generan controversia en un proceso inevitablemente complejo su resultado acaba reflejando, de una manera razonablemente precisa, su respuesta a una realidad humana, artística, y urbana. ¿No será acaso esta la contradicción que nos propone Rancière?

REFERENCIAS

- Berger, John: *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Berthault, Pierre-Gabriel: *Entrée triomphale des monuments des sciences et des arts en France; fête à ce sujet : les 9 et 10 thermidor an 6.me de la République*, [grabado], Paris, Girardet inv. & del., Berthault sculp. Bibliothèque Nationale de France, 1798.
- Bonnet, Frédéric: «Un Museion en transition», *Journal des Arts*, 423 (2014).
- Bogner, Dieter: «À l'intérieur de l'Endless House», en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 222 (1999).
- EGMUS (European Group on Museum Statistics) Monika Hagedorn-Saupe; Axel Ermert (eds.). *A guide to European Museum Statistics*. Berlin: diciembre 2004.
- Le Corbusier; Boesiger, Willy (ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : oeuvre complète*. Zurich, Les Éditions d'architecture, 1967.
- Fernández-Galiano, Luis: «Un pulpo de acero», en *Arquitectura Viva*, 24 (1992).
- Fiorin, Eugenia : *Progetto Venezia: Ca' Venier : III Mostra internazionale di architettura: la Biennale di Venezia / [redazione a cura di Eugenia Fiorin e Paolo Cimarosti]*. Venezia: Biennale di Venezia, Settore architettura, 1985.
- Frías, María Antonia: *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*. Pamplona, UN, 2001.
- Gómez Martínez, Javier: *Dos museologías : las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón, Trea, 2006.
- Grupo Ferrovial S.A.: «El Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao/España». *Informes de la Construcción*, vol. 49, 451 (1997).
- Guggenheim, Peggy: *Confesiones de una adicta al arte*. Barcelona, Editorial Lumen, 2002 [1960].
- Hautecourt, Louis: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1920, 197. Citado en Le Pape, Yannick : «La querelle du décor: aspects et évolutions de l'architecture intérieure des musées», *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 30 (2015).
- Hautecourt, Louis: «Architecture et organisation des musées», *Mouseion*, 23-24 (1933).
- Hoffmann, Detlef: «Problème d'une conception didactique du musée», en Desvallées, André (éd.): *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie I*, Mâcon, Éditions W., Savigny-le-Temple, MNES, 1992.
- Kimball, Fiske: «Quelques suggestions pour la construction et l'organisation d'un musée d'art», *Mouseion*, 11 (1930).
- Lorente, Jesús Pedro: «Colecciones museísticas de arte en espacios públicos portuarios». *Ábaco*, vol. 3, 27 (2018).
- Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008.
- Marx, Karl: *Manuscritos Económicos y Filosóficos*, 1844.
- Moneo, Rafael: *Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona, Actar, 2004.
- Montaner, Josep Maria: *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*. Barcelona, Gili, 1995.

- Prat, Véronique: «L'islam en plein art», *Le Figaro*, 14 septembre 2012. En línea: <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2012/09/14/03015-20120914ARTFIG00761-l-islam-en-plein-art.php?pagination=5>. [Recuperado el 08 de enero de 2022]
- Pevsner, Nikolaus. *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Priestley, W. E. B.: «President's address. Museum Association. Bradford Conference», *The Museums Journal*, 2 (1902).
- Quetglas, Josep: *Pasado a limpio, I*. Girona: Pre-textos, 2002.
- Quetglas, Josep: *Pasado a limpio, II*. Valencia: Pre-Textos, 1999.
- Quinan, Jack: «Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum: A Historian's Report». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 52, 4 (1993).
- Raebur, Ben (ed.): *The Solomon R. Guggenheim Foundation. Architect: Frank Lloyd Wright*. New York, Solomon R. Guggenheim Foundation & Horizon Press, 1960.
- Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*. Ellago, Castellón, 2010.
- Shapira, Elana: «Kiesler's Imaging Exile in Guggenheim's Art of this Century Gallery and the New York Avant-garde Scene in the early 1940s», en Dogramaci, Burcu; Hetschold, Mareike; Karp Lugo, Laura; Lee, Rachel; Roth, Helene (eds.): *Arrival Cities. Migrating Artists and New Metropolitan Topographies in the 20th Century*. Leuven University Press, 2020.
- Tayeb, Monir; Austin, Michel: *The Héctor Berlioz website. Berlioz in London*, en <http://www.hberlioz.com/London/BL1851Exhibition.html>
- Watkin, David: «Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum». *AA Files*, vol. Spring, 21 (1991).
- Wright, Frank Lloyd: *Autobiografía. 1867 - [1943]*. Madrid: El Croquis, 1998.
- Zevi, Bruno: «Il Guggenheim Museum», *Chronache di architettura. 1958-1960 Dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia*. Bari: Laterza, 1971.
- Zulaika, Joseba: *Crónica de una seducción: el museo Guggenheim Bilbao, Frank O. Gehry*. Madrid, Nerea, 1997.
- Archives of American Art*, en <https://www.aaa.si.edu/collections/letters-and-clippings-relating-to-solomon-r-guggenheim-museum-6380>
- Demography of London*, en http://en.m.wikipedia.org/wiki/Demographics_of_London
- First London International Exposition of 1851. World's first international exposition - a great success*, en <http://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1851.html>
- «Luisa Caseti, marquesa y vagabunda», *The lost one*, Canal Arte, <https://www.arte.tv/es/videos/097371-006-A/luisa-casati-marquesa-y-vagabunda/>
- The Times*, 3 de julio de 2002.

