

LA EXPRESIÓN
DE UNA LÍNEA
MUSEÍSTICA
SINGULAR

Tesis Doctoral Comunicación visual en Arquitectura y Diseño EGA I / UPC

Doctorando: JOSÉ MANUEL FALCÓN MERAZ

Director: JOAN PUEBLA PONS

2004-2007

CAPÍTULO III – El continuismo de la arquitectura museística singular en Europa y el Guggenheim en busca de su crecimiento ilimitado

«Dentro del amplio campo de los museos, los que despiertan siempre más pasiones, enfrentamientos y confusiones son los museos de arte contemporáneo. De hecho, [...] la realización de un museo de arte contemporáneo ha constituido un reto continuo: construir unos contenedores adecuados para unas manifestaciones artísticas que siempre están intentando romper moldes, replanteando sus límites; proponer nuevos espacios a medida que se transforma la mirada del espectador sobre el arte».¹

—Josep Maria Montaner.

¹ MONTANER, J.M., *Museos para el nuevo siglo*. 1994, Barcelona: Gustavo Gili; p. 86.

3.1 El Guggenheim y la apertura del catálogo formal

Como se ha evidenciado a lo largo de la historia, el despunte del museo en cuanto arquitectura y la ampliación de su repertorio tipológico se han ido logrando gracias a momentos puntuales de creatividad; mediante la ideación de nuevos hitos, diseños innovadores que sirven como trampolines desde donde la arquitectura y el proyecto —y la representación que los sustenta— se propulsan hacia nuevos estándares que paulatinamente intentaran ser superados con nuevos paradigmas. Y es que: «La verdadera actividad creativa, por supuesto, trasciende a la repetición de esquemas reproductivos conocidos. [...]La actividad creativa juega un papel fundamental en la evolución de la sociedad. Enriquece al mundo, dando un carácter público a nuevos objetos intermediarios».²

Para la década de los setenta, el Museo Guggenheim de Nueva York se convirtió en un incontestable icono del museo contemporáneo.³ Así mismo, fue el catalizador de una nueva etapa de esplendor dentro de los museos tras largos años de monotonía. Es sumamente difícil citar algún gran arquitecto de la segunda mitad del siglo XX que no haya proyectado algún museo.⁴ Así, se podría pensar en una gran cantidad de obras como: la Neue National Galerie en Berlín (1962-1968) de Mies Van der Rohe; el Whitney Museum of Art en Nueva York (1963-1966) de Marcel Breuer; el Kimbell Art Museum en Fort Worth (1966-1972) de Louis I. Kahn; la Staatsgalerie en Stuttgart (1977-1983) de James Stirling y Michael Wilford; el Wexner Center for the Visual Arts en Ohio (1982-1989) de Peter Eisenman; el Vitra Museum en Weil-am-Rhein (1987-1989) de Frank O. Gehry; el Stockholm Museum of Modern Art (1991-1998) de Rafael Moneo; o el célebre Centre Georges Pompidou en París (1971-1977) de Renzo Piano, Richard Rogers y Gianfranco Franchini; por sólo mencionar algunos (Fig. 1).

Sin lugar a dudas, un rasgo característico de estos museos es el papel predominante, prioritario y potente que tiene la arquitectura. Esto ha llevado a

² NORBERG-SCHULZ, C., *Intenciones en arquitectura*. 3a ed. 2001, Barcelona: Gustavo Gili; p. 51.

³ JENCKS, C., *The iconic building. The power of enigma*. 2005, London: Frances Lincoln; p. 28.

⁴ FERNÁNDEZ-GALIANO, L., *El arte del museo*. AV Monografías, 1998. V-VI(71): p. 4-7; p. 5.

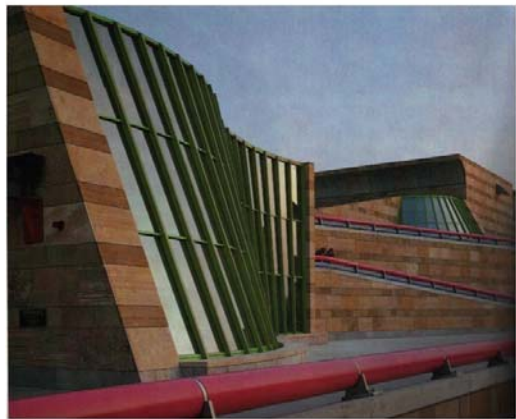


Fig. 1. El museo como oportunidad de plasmar el lenguaje distintivo del arquitecto en las obras de la era post-Guggenheim: imágenes de la Neue National Galerie en Berlín (1962-1968), de Mies Van der Rohe; la Staatsgalerie en Stuttgart (1977-1983), de James Stirling y Michael Wilford; el Whitney Museum of Art en Nueva York (1963-1966), de Marcel Breuer; y el Kimbell Art Museum en Fort Worth (1966-1972), de Louis I. Kahn.

un cambio radical en la forma en que el público piensa acerca del museo, su arquitectura y su papel en la cultura. Aquel prototipo de edificio destinado a ser el contenedor de tesoros artísticos, se transformó en uno que compite con sus huéspedes, convirtiéndose en varias ocasiones en el principal objeto a ser visitado, siendo incluso más famoso que la propia colección. El edificio neutro quedaría atrás y se intensificaría la participación de la «arquitectura de firma» en la ideación de estos espacios de exhibición que, en mayor proporción que otras tipologías, son un evidente reflejo de la creatividad de sus autores. Como dice el crítico y artista Douglas Davis: «[...] El edificio [museo] debe ser tan personal en su formulación como el lienzo del pintor o el boceto de un dibujante».⁵

Este nuevo tipo de arquitectura que se llegó a considerar agresiva y, por consiguiente, repudiada por gran parte de los conservadores de museo, paulatinamente fue adquiriendo aceptación e importancia por el público. No es casualidad que la representación arquitectónica de este tipo de proyectos sea también admirada e incluso sea objeto de exposiciones por mor de su sugerente riqueza. En Norteamérica, una exhibición de material representacional realizada en 1982 por Helen Searing, denominada *New American Art Museums*, en el museo Whitney de Nueva York, servía como epítome de la tendencia museística americana en boga. Se presentaron planos, perspectivas y maquetas de diversos proyectos entre los que se encontraban el High Museum of Art en Atlanta (1980-1983) de Richard Meier; el Portland Museum en Maine (1981-1983) de Henry Cobb; y la ampliación del MOMA neoyorquino (1977-1984), obra de Cesar Pelli.

La exhibición del material gráfico y modelístico estaba conceptualmente diseñada para resaltar las características singulares de estos museos por encima del uso de los mismos. En la exposición se proponía que «el almacén que se desvanece» ya no es un modelo ideal; el ideal miesiano del espacio abierto y fluido queda descartado por el modelo del acomodo de salas en torno a un vestíbulo principal, muy a la manera del «museo ideal» de Durand. En la misma exposición se afirmaba que los museos realizados por Louis Isidore Kahn —cuya mejor muestra es el Kimbell

⁵ DAVIS, D., *The museum transformed. Design and culture in the post-Pompidou age*. 1990, New York: Abbeville Press Publishers; p. 16.

Museum— representan la mezcla perfecta entre los elementos arquetípicos y los elementos contemporáneos.

Lo cierto es que Kahn representa un ejemplo paradigmático, no cualquier arquitecto es capaz de resolver exitosamente programas museísticos complejos; programas que con el paso del tiempo incluso han crecido en dificultad. El constructor de museos a cambio de su satisfacción profesional se enfrenta a distintos problemas políticos y funcionales que están por encima de otras tipologías.⁶ Como dice Richard Meier —otro asiduo «domador» de programas museísticos complejos: «No hay duda, los museos son los mayores desafíos, los diseños con más exactitud para un arquitecto. Porque las colecciones, la localización y los requisitos [...] varían considerablemente para cada museo, no hay fórmulas fijas».⁷

3.2 «Cultura para todos». El modelo de museo transparente como expresión de la tecnología: Renzo Piano y Richard Rogers

Desde la década de los sesenta, los nuevos requerimientos de áreas y la apertura al más variado público, han provocado cambios en la configuración de los museos, siguiendo con el continuo proceso de transformación iniciado en la Ilustración o Siglo de las Luces. Como bien señala J.M. Montaner «[...] el programa de un edificio para museo se transforma y se complexifica. Cada vez es más insuficiente una concepción de museos que sólo se piense en función de los espacios de exposición. [...] El museo siguiendo su genuino proceso de desacralización y acercamiento al público, va dejando de ser sólo un lugar de contemplación directa de la obra de arte para irse convirtiendo en un foco cultural, dentro del cual se instalarán salas para el trabajo, el aprendizaje y el estudio».⁸

Sin duda, los museos, ante la apertura al turismo de masas, se pensaron cada vez más en función de éste; y entonces, aquella idea del contenedor que permitía una versatilidad en el acomodo de las exposiciones y, por consiguiente, en el recorrido de las mismas o, más rotundamente aún,

⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁷ Richard Meier citado en LÓPEZ MORENO, L., LÓPEZ RODRÍGUEZ, J.R. y MENDOZA CASTELLS, F., eds. *El arquitecto y el museo. Ciclo de conferencias mayo-junio 1989*. 1990, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental: Jerez; p. 99.

⁸ MONTANER, J.M., *Los Museos de la última generación = The Museums of the last generation*. 1986, Barcelona: Gustavo Gili; p. 9.

que poseía un espacio adecuado para las exposiciones rotativas, tiene su continuación en el Beaubourg.⁹ Este diseño llevaba al máximo aquel prototipo del contenedor translúcido de planta libre de la Neue National Galerie en Berlín de Mies van der Rohe (1962-1968), y su apertura marcaba el advenimiento de museos que poseían una identidad menos orientada hacia las colecciones permanentes y más hacia un impacto instintivo.

El proyecto del Beaubourg surgió como producto de una visión colectiva que intentaba recolocar a París —y a Francia en general— dentro del panorama artístico internacional. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, París había perdido su papel central dentro de la creación artística contemporánea. Así pues, se convocaría un concurso internacional para construir un museo en el área denominada *Plateau Beaubourg*, trascendental en la historia de los museos europeos. Promovido en 1971 por el presidente Pompidou —del que tomaría después su nombre—, fue ganado por Renzo Piano, Richard Rogers y Gianfranco Franchini —desconocidos en ese momento, pero catapultados a la fama gracias a esta obra—, con la asistencia de la agencia Ove Arup and Partners.

El equipo que resultó vencedor entre 681 participantes idealizaba un nuevo paradigma museístico. Como lo explica el texto descriptivo enviado al concurso: «Nosotros pensamos que los edificios deben ser capaces de cambiar, no sólo en planta, sino en sección y alzado. Una libertad que permita a la gente estar libre para hacer lo que le plazca; el orden, la escala y la masa provienen de un claro entendimiento del proceso de construir, y la optimización de cada elemento individual, su sistema, su fabricación, almacenamiento, transportación, erección y conexión, todo dentro de un encuadre claro y racional. Este encuadre debe permitir a la gente actuar libremente dentro y fuera, cambiar y adaptarse, en respuesta a las necesidades técnicas o del cliente; este libre y cambiante funcionamiento se convierte en expresión de la arquitectura del edificio— un juego gigante de Mecano, en vez de una tradicional casa de muñecas estática, transparente o sólida. Situaciones emocionantes suceden cuando una variedad de actividades se empalman diseñadas para toda la gente; gente mayor y joven, trabajadores de cuello azul y blanco, gente local y visitantes todos se reúnen, abriendo la posibilidad de interactuar fuera de los límites institucionales.

⁹ *Ibidem*, p. 14.

Cuando esto sucede, las áreas menesterosas se convierten en centros dinámicos donde todos pueden participar [...]».¹⁰

Esta búsqueda de la máxima flexibilidad provocó el que se prescindiera de elementos que entorpecían la adaptabilidad del espacio interior. Es así como escaleras, ascensores, tuberías, equipo mecánico y elementos estructurales fueron colocados en el exterior y dejados al descubierto, favoreciendo la planta libre y conformando su singular aspecto.

En los dibujos de las fachadas presentados al concurso, se ilustraba un edificio que actuaba como un escaparate gigante en el cual se podrían colocar mensajes y noticias, en combinación con juegos de luces y formas, una especie de «arte electrónico» que tendría un enfoque social y sería un espectáculo en sí mismo. Como continuaba diciendo el texto explicativo —causando gran impacto en el jurado: «Nosotros proponemos que el Plateau Beaubourg se desarrolle como “un centro de información en vivo” que abarque París y más allá». Una especie de mezcla entre el Museo Británico y Times Square.¹¹

Esta original idea tenía claras referencias a la Maison de la Publicité (1932-1935), un proyecto irrealizado para los Champs Élysées parisinos diseñado por el arquitecto alemán Oscar Nitzchke. Este proyecto proponía para la fachada, al igual que el Pompidou, una retícula de metal sostenida diagonalmente y diseñada para contener anuncios publicitarios que serían continuamente renovados. Sin embargo, los mensajes del Centro Pompidou, acordes a su tipología, serían de carácter artístico y social más que comercial.

La idea quedó ilustrada desde los primeros dibujos de Piano y Rogers, donde aparecen *collages* de frases y anuncios acordes a la época en que el concurso fue celebrado. Entre éstos, se mostraban cascos de soldados de la guerra de Vietnam, un mapa del mundo en medio de una retícula y grupos de gente de diversos tamaños recortados de revistas. Así mismo, en la fachada aparecían frases como «Animated movies production for the» —interrumpida por el espacio de los ascensores— «computer technique of».¹²

¹⁰ R. Piano y R. Rogers citados en SUDJIC, D., *The architecture of Richard Rogers*. 1995, New York: Harry N. Abrams; p. 26.

¹¹ *Ibidem*, p. 26.

¹² SILVER, N., *The making of Beaubourg: a building biography of the Centre Georges Pompidou, Paris*. 1994, London: The MIT press; p. 33.

Finalmente el arte electrónico de la fachada se suprimió del proyecto, como se puede apreciar en la posterior maqueta de presentación. El modelo, aún apegado a la primera idea, ejemplificaba mejor que los dibujos la transparencia deseada para el nuevo edificio. Sin embargo, sería radicalmente diferente al edificio que se construyó: en él no aparecían detallados los tubos y conductos técnicos de cuatro colores —azul para el aire; verde para los fluidos; amarillo para los revestimientos eléctricos; y rojo para los ascensores y la seguridad—; además, en el frente principal se desarrolla una escalera sumamente distinta, la cual se divide a la mitad de su longitud en dos, formando una «Y».

A pesar de los numerosos cambios, en el diseño final se conservaron los contenidos arquitectónicos plasmados desde los primeros dibujos que definían su identidad singular. Una vez más, se impuso el concepto innovador sobre las propuestas más convencionales; en este caso, un museo más parecido a una refinería que a un «templo de las musas» (Fig. 2).

Resulta evidente que los famosos dibujos del Fun Palace (1960-1961) de Cedric Price para el promotor teatral Joan Littlewood, serían una fuente de inspiración para Piano y Rogers: su estructura de acero al descubierto, ofreciendo un acomodo flexible y hasta el nombre mismo del diseño, serían un punto de partida que reflejaba claramente el *Zeitgeist* o «espíritu de la época». Así mismo, las ideas arquitectónicas visionarias del grupo inglés Archigram —formado por Peter Cook, Ron Herron, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Greene y Mike Webb—, como la *Walking City* (1964) serían una base conceptual que facilitaría el camino del Centro Pompidou (Fig. 3).

Pensado desde un principio como un lugar plurifuncional —en su interior se encuentra el Museo Nacional de Arte Moderno, una amplia biblioteca pública, un teatro y un cine—, el Centro Georges Pompidou mantuvo durante toda la etapa del proyecto la premisa de favorecer la interdisciplinariedad. El museo traía la idea de ser una «casa de la cultura» en uno de los lugares relegados de París, jugando un rol atractivo para los iniciados en el arte así como para las élites. Al igual que Les Halles fue un lugar donde los burgueses acudían por comida y champagne a la media noche, el nuevo turismo cultural ahora encuentra su meca entre colecciones dedicadas al diseño industrial, al cine, al arte en video, al arte *pop*, a la arquitectura y, donde se ofrece a la vez, una vista espectacular de París. El

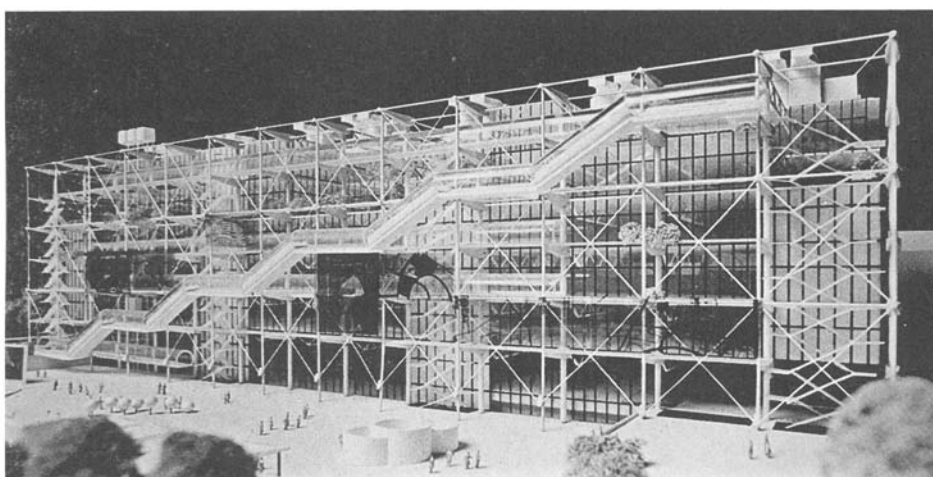
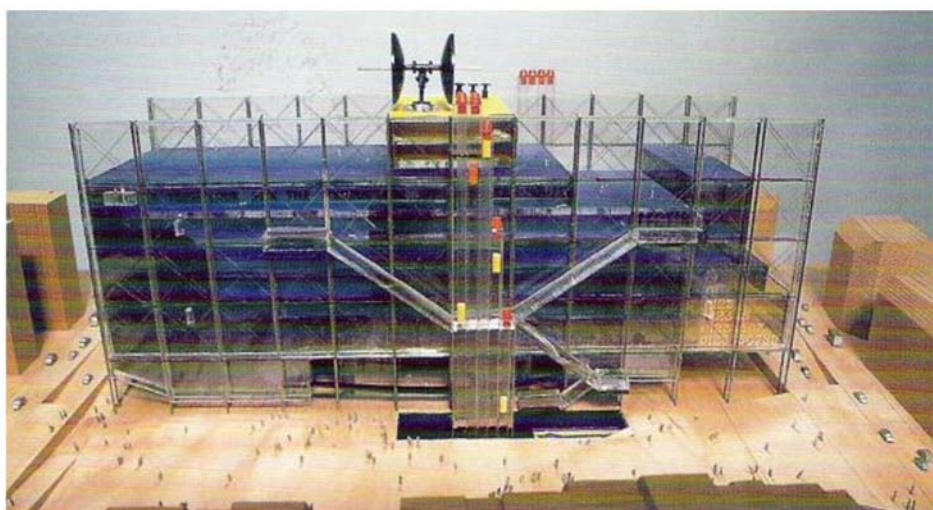


Fig. 2. El resurgir de la tradición museística francesa a través de la transparencia y la planta libre: maquetas de diseños preliminares que representan los conceptos primordiales del proyecto y vista fotográfica de aspecto exterior actual. Centro Georges Pompidou (Beaubourg), París (1971-1978) - Renzo Piano y Richard Rogers.

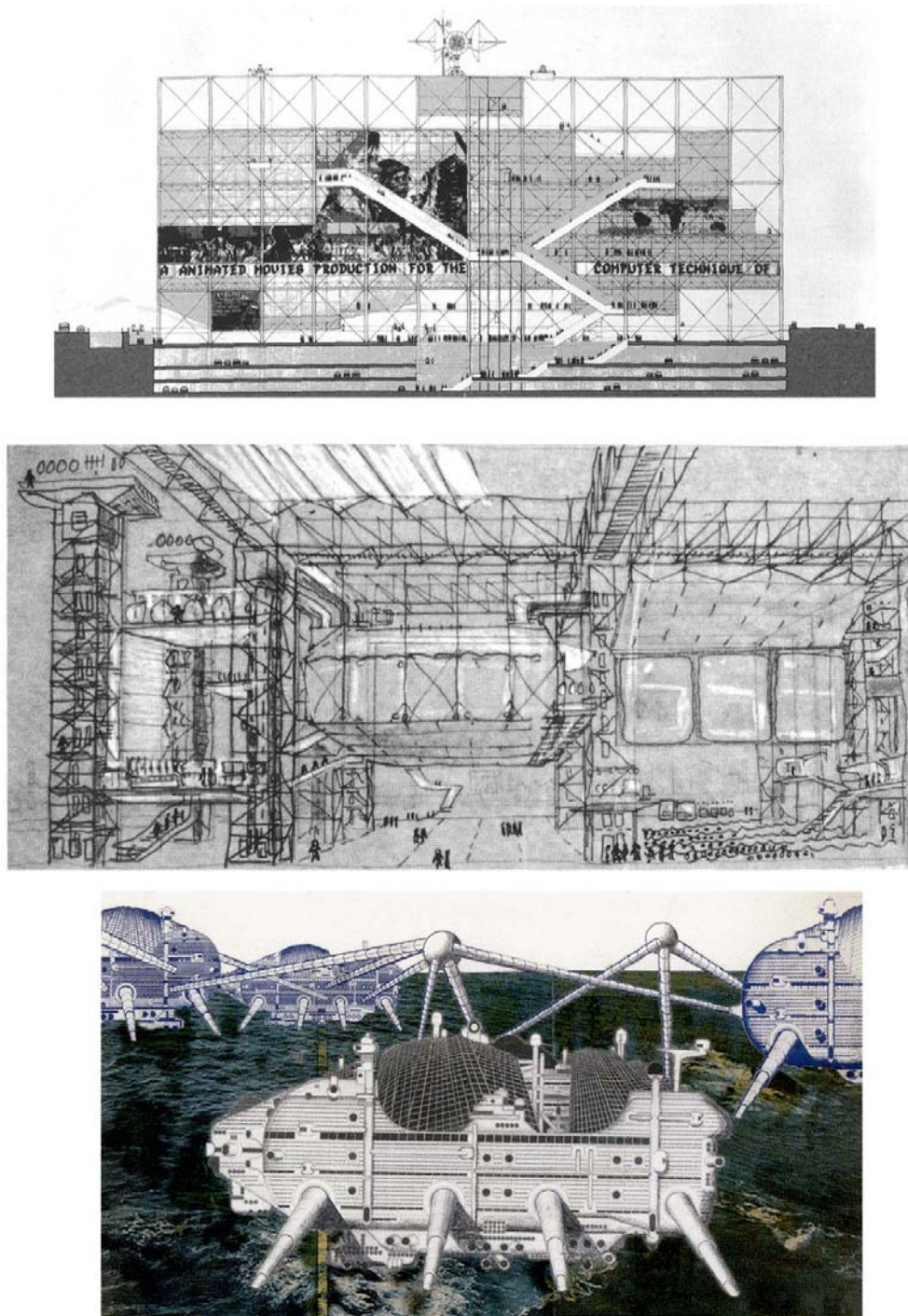


Fig. 3. La influencia de arquitecturas visionarias dibujadas en la prefiguración del Beaubourg: fachada del proyecto original de Piano y Rogers (1971), perspectiva del Fun Palace de Cedric Price y dibujo conceptual de la Walking City de Archigram.

éxito se debe principalmente a su función urbana y su imagen cultural, entre las líneas del Citroën de la posguerra¹³ y los trenes de alta velocidad, como una promesa de reivindicación de la cultura francesa en la globalización que hace frente a la nueva vanguardia americana.¹⁴

La inauguración en 1977 representó la renovación museística francesa, un punto de inflexión en su constante lucha con Nueva York por ser la capital del arte. En la línea del Guggenheim, el Beaubourg se convirtió en el nuevo edificio icónico que cautivó la mirada del mundo de inmediato, convirtiéndose en uno de los museos más importantes de la historia, al grado de que se hable de una era *post-Pompidou*.

Sin importar sus obvios defectos: inadecuado para la exhibición de pinturas, defectuoso para su mantenimiento físico, y criticado por las dificultades que le presenta al personal, el Pompidou llenó los nuevos objetivos del museo en combinación con la fuerza de su prominencia urbana. En gran parte, fue el responsable de un aumento en la popularidad de los museos contemporáneos a partir de los setenta, demostrando como un museo podría abrirse hacia la ciudad y convertirse en un auténtico foro público; y a su vez condicionó los nuevos proyectos de museo, ya que desde su apertura, no sólo necesitan pasar el examen como un adecuado almacén de obras de arte, sino también, como catalizadores del desarrollo urbano. De esta forma, numerosas instalaciones museísticas han tomado como paradigma el Pompidou, ayudando a revitalizar tejidos urbanos; por ejemplo, en el Raval de Barcelona con el MACBA de R. Meier (1987-1995), en el Bankside y el South Bank de Londres, con la Tate Modern de Herzog y Meuron (1995-2000), o en Ámsterdam, donde el NEMO¹⁵ de R. Piano abrió sus puertas en 1997; ideas que como se verá posteriormente llegaron a su clímax en Bilbao con el Guggenheim finisecular.

¹³ Conviene recordar que el automóvil desempeñó un papel importante en la Francia de la posguerra, como factor esencial de la reactivación industrial a la vez que como medio de emancipación personal y familiar, en un país que redescubrió el placer de las vacaciones y de los viajes a orillas del mar a partir del verano de 1946. Jacques Tati describirá esta microsociedad veraniega en *Las vacaciones de M. Hulot*, en la que el automóvil tiene el papel de actor secundario. El automóvil permitía también reconstruir el mito de la sociedad industrial potente, cuyos símbolos eran el Citroën 2CV o el Renault 4CV.

¹⁴ FORSTER, K.W., *Guggenheim Bilbao Museoa*. 1998, Stuttgart/London: Axel Menges; p. 9.

¹⁵ La figura del museo como revitalizador urbano ya no es exclusiva de los museos dedicados al arte, se ha extendido a los más variados motivos: ciencia y tecnología, botánica, historia natural, vulcanología, culturas populares, arqueología, entre muchos otros.

3.3 El crecimiento fortuito: el templo de Solomon se une al palacio de Peggy

Tan sólo dos años después de la inauguración del edificio de Wright, James Johnson Sweeney, el director del museo Guggenheim que había modernizado y profesionalizado la plantilla y la estructura administrativa de la institución, presentó su dimisión a Harry Guggenheim y fue sustituido por Thomas M. Messer.

Messer, nacido en la República Checa y educado en los Estados Unidos, había sido director del Institute of Contemporary Art de Boston. Fue recomendado para el puesto por un antiguo director del Art Institute of Chicago. Messer, durante las casi tres décadas que estaría al frente del museo, diversificaría la colección añadiendo piezas artísticas de las tendencias en boga. Así lo demostró cuando en 1969 realizó una exposición dedicada al artista *pop* Roy Lichtenstein. Esta muestra no sería del agrado de Harry Guggenheim y de los otros directivos. Messer, en desacuerdo constante con Harry, llegaría a decir que con la excepción de Peggy Guggenheim, ningún miembro de la familia tenía relación con el arte. Pensaba que los Guggenheim veían al museo como «un monumento a la familia». De hecho Harry concebía al museo como «una extensión de su hogar».¹⁶

Messer desarrollaría un ambicioso programa de publicaciones centrado en las exposiciones temporales, en la creciente colección que exigía catalogar las obras en profundidad, así como también se preocuparía por instituir proyectos de investigación universitaria. Messer reintrodujo algunas de las técnicas de instalación propuestas originalmente por Frank Lloyd Wright y suprimidas por Sweeney. Las adquisiciones, en cambio, siguieron en la misma línea del anterior director: pintura tardía de Léger, algo de Egon Schiele, Kupka, así como Miró, Calder, Klee y Giacometti. En la categoría más contemporánea adquirió varios cuadros de Jean Dubuffet, un gran tríptico de Bacon y una escultura de David Smith. También compró obras de artistas latinoamericanos y del este de Europa. Esta política venía a contradecir los deseos de Hilla Rebay, ya que ella quería que el museo se abstuviera de exhibir cualquier objeto figurativo.

¹⁶ UNGER, D. y UNGER, I., *The Guggenheims. A family history*. 2005, New York: Library of Congress; p. 385.

En 1963 la colección se amplió de manera decisiva, al recibir primero en calidad de préstamo, y después, de forma definitiva, la colección de obras maestras francesas impresionistas, post-impresionistas y modernas de Justin K. Thannhauser. En este momento, los responsables de la Fundación comenzaron a pensar en ampliar el museo que se veía incapaz de exhibir sus fondos de una manera adecuada. En 1965 se crearon en la segunda planta del edificio monitor, el ala Thannhauser, y, en la parte posterior, un edificio anexo, que Wright había querido hacer desde el principio.

A la lista de personas que han aportado fondos al museo hay que añadir los nombres de Katherine S. Dreier —cofundadora, con Marcel Duchamp, de la «*Société Anonyme Inc.*»¹⁷—, Giuseppe Panza di Biumo —quien aportó una notable cantidad de arte minimalista— y, por supuesto, Pegeen Guggenheim —mejor conocida como Peggy—, la irreverente sobrina de Solomon.

Peggy Guggenheim, considerada «la oveja negra de la familia», también era quizás la mayor aficionada al arte de los Guggenheim. Su padre, Benjamin Guggenheim, había muerto en la travesía del *Titanic* en 1912, y le había heredado cerca de medio millón de dólares, que sumados a la misma cantidad que le dejara su madre, le conformaron un capital suficiente para viajar por Europa y, en 1938, establecer una galería en Londres: la Guggenheim Jeune —llamada así por sugerencia de su secretario Wyn Henderson—, con obras de Kandinsky, Cocteau, Tanguy, Pevsner, Moore, Calder, Brancusi y Arp.

Tan sólo un año después, se vio forzada a cerrar la galería debido a sus pequeñas, aunque desalentadoras pérdidas —seiscientas libras esterlinas en el primer año—; no obstante de su fracaso, lejos de hacerla desistir en su pasión, catapultó aún más su espíritu coleccionista. A causa de la Segunda Guerra Mundial Peggy emigró a los Estados Unidos, donde una vez instalada en Nueva York, estaría ligada al círculo de artistas exiliados de Europa. Este grupo estaba compuesto por Piet Mondrian, Tanguy, Léger, Salvador Dalí, Joseph Albers, Jaques Lipchitz, Chagall, Pavel Tchelitchew, entre otros.

¹⁷ Compañía fundada en 1920, desde la cual se gestionaban todo tipo de actividades de vanguardia (exposiciones, publicaciones, instalaciones, películas y conferencias).

Peggy adquirió una casa en la Calle 57 de Nueva York en 1940. En este sitio, a tan sólo tres manzanas de donde se encontraba la colección de su tío Solomon en la Calle 54 —a pesar de los intentos de Hilla Rebay por frenarla—, montó una galería diseñada por Frederick J. Kiesler a la que llamaría *Art of This Century* (1942); un espacio que pronto se convirtió en el centro del arte de la ciudad. La instalación inaugural mostraba su colección personal dispuesta en forma poco ortodoxa dentro de un espacio singular caracterizado por el mobiliario biomórfico —que los visitantes podían trasladar de sala en sala— diseñado por Kiesler. Durante los siguientes cinco años, realizaría decenas de exposiciones dedicadas a artistas europeos y americanos, entres éstos se destacaban Giorgio de Chirico, Robert Motherwell, Jackson Pollock, y Mark Rothko. La galería *Art of This Century* convertiría a Peggy en toda una celebridad.

En 1947 Peggy regresó a Europa, y presentó su importante colección de pintura cubista, surrealista y abstracta en la bienal de Venecia. En esta misma ciudad, adquiere el *Palazzo Venier dei Leoni* por ochenta mil dólares. El *Palazzo*, localizado en el Canal Grande, también era conocido como el «palacio inacabado», ya que como se aprecia en las imágenes de la maqueta del proyecto original, sólo se construyó una pequeña parte porque sus dueños —los Venier— se habían quedado sin capital (Fig. 4). En ese edificio del siglo XVIII Peggy abrió al público su colección en 1949, la misma que presidió por tres décadas. En 1976, convencida por su primo Harry Guggenheim, unió su colección a la de su tío, a condición de que no saliera de su *Palazzo* —a no ser que Venecia se hunda— y así se fusionó formando la Fundación Solomon R. Guggenheim. En 1979, Peggy muere tras un ataque de apoplejía y Thomas Messer, director de la sede de Nueva York, es nombrado director de la Colección Peggy Guggenheim, y a la postre director general de la nueva línea museística Guggenheim.

Dentro de esta familia de museos, el veneciano es un «sobrino adoptivo» y es incluso anterior al proyecto de Nueva York; y si bien, su colección es magnífica —Messer pensaba que incluso era más representativa del siglo XX que sus propios fondos en Nueva York¹⁸—, en este caso el edificio carece por razones obvias de sus ideologías en cuanto a intentar ser

¹⁸ UNGER y UNGER, p. 450.



Fig. 4. El «palacio inacabado», sede del Museo Peggy Guggenheim de Venecia: maqueta del proyecto original del Palazzo Venier dei Leoni —vistas frontal y posterior— y aspecto actual de la parte que finalmente se ejecutó.

un hito urbano, y a que no fue encomendado a algún arquitecto de la élite contemporánea. A pesar de ello, se le apadrinó con el prestigioso nombre y, así, de forma casi fortuita, se iniciaba una línea museística internacional.

3.4 Volumetría de una propuesta contextualista. La ampliación del Museo Solomon R. Guggenheim: Gwathmey y Siegel

Thomas Messer, tras 27 años a cargo del museo Guggenheim, dimitiría en 1988, siendo Thomas Krens su sucesor. El nuevo director, se licenció en Ciencias Empresariales y en Política Económica por el Williams College —donde terminó por ser director del museo universitario y profesor adjunto de Historia del Arte—, aprendió grabado en Suiza, fue presidente del Massachusetts Museum of Contemporary Art (Mass MOCA) en North Adams, Massachusetts, y profesor de Historia del Arte en el Zentrum für Kunst und Mediatechnologie en la University of Karlsruhe, obtuvo un Master en Arte por la State University de New York en Albany, y un MBA en la Yale University School of Management.

Como se puede constatar, el nuevo director tenía experiencia tanto en el ámbito de los negocios como en el campo del arte. Con esta visión retomó los ideales de Solomon Guggenheim y planteó nuevos retos más ambiciosos en un contexto histórico y social sumamente distinto. Según Krens: «Los museos han sido muy exitosos, pero se han enfrentado contra un problema práctico. Conforme logran el éxito se han ido saturando. El arte ha crecido. La diferencia entre la habilidad del museo para lidiar contra el arte y sus propias limitaciones estructurales han crecido más y más».¹⁹ Krens pensaba que los fondos del museo «[...] representaban 3 mil millones de dólares de *stock*».²⁰

Como respuesta a sus planes, inmediatamente buscaría conseguir más espacio de exhibición, ya que para él, la sede de la 5ª Avenida resultaba insuficiente para albergar la obra de la Fundación. Necesitaba poner al corriente al museo con respecto de sus competidores neoyorquinos como el MOMA —el cual ya se había ampliado hasta en tres ocasiones: 1951, 1964 y

¹⁹ ROCCA, A., *Guggenheim - Gehry, Gwathmey & Siegel, Isozaki, Wright. Dalla spirale alla rete. From the spiral to the Web*. Lotus, 1995(85): p. 47-52; p. 52.

²⁰ UNGER y UNGER, p. 388.

1984—, el Whitney —con proyectos de ampliación en 1980 y 1987— y el Metropolitan —con una importante adición realizada en 1970, a cargo de Kevin Roche—, y el despunte de otros centros culturales como París, con su exitoso Centro Pompidou (1971-1977) y su recién renovado Museo de Louvre (1983-1989), a cargo del ganador del Pritzker de 1983, Ieoh Ming Pei.²¹

Thomas Krens, ante este panorama tan competitivo y en el final de una década especialmente fructífera en construcciones museísticas, decide la ampliación de las áreas expositivas del edificio que se venían planeando desde 1985; además, había que construir un auditorio subterráneo y abrir una nueva sede dentro de la misma ciudad. Para Krens, el Guggenheim se hallaba tan por detrás de lo que otros museos habían hecho durante los años ochenta que «no bastaba sólo con expandirse. Tenía más bien que explotar, deslumbrar, cautivar la imaginación del público».²²

El proyecto de ampliación se encargó a la firma Gwathmey y Siegel, constituida por Charles Gwathmey —uno de los célebres *Five Architects*²³ o *White Architects*— y Robert Siegel, quienes diseñaron un nuevo volumen en el mismo sitio donde Wright, en 1950, ya había propuesto la construcción de una torre para viviendas de artistas —que aportarían fondos al museo— y áreas administrativas. En la primera maqueta, que levantó una lluvia de discusiones, se sustituía el antiguo anexo administrativo por una torre de diez pisos, donde una parte de ella hacía un enorme voladizo sobre la rotonda. Esta propuesta fracasó, porque hacía parecer el conjunto como un «enorme WC» (Fig. 5). Además de estas cuestiones, se objetaba la escala de la adición propuesta y se aducía que el nuevo edificio privaría de la vista de Central Park a los ocupantes de las edificaciones vecinas. Ante esta situación se vieron obligados a realizar cambios, reduciendo drásticamente la altura y el área de la construcción.

²¹ Obra de renovación donde el arquitecto chino construyó como acceso una pirámide acristalada de 22 metros de altura —el elemento más llamativo y polémico del proyecto—, formada por un conjunto de 739 rombos y triángulos de vidrio.

²² ZULAIKA, J., *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*. 1997, Madrid: Nerea; p. 49.

²³ Nombre con el que se conoció a los arquitectos Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier, tomado de la famosa exposición del mismo nombre, realizada en el MOMA de Nueva York en 1969.

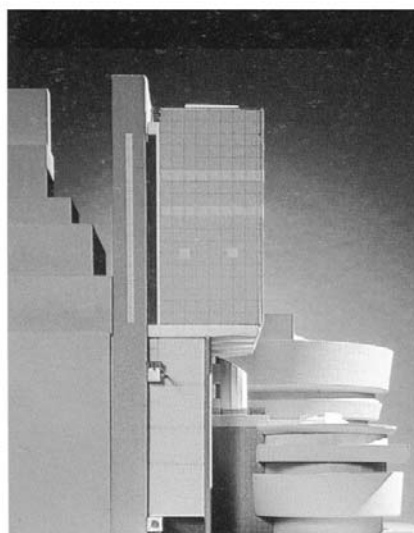
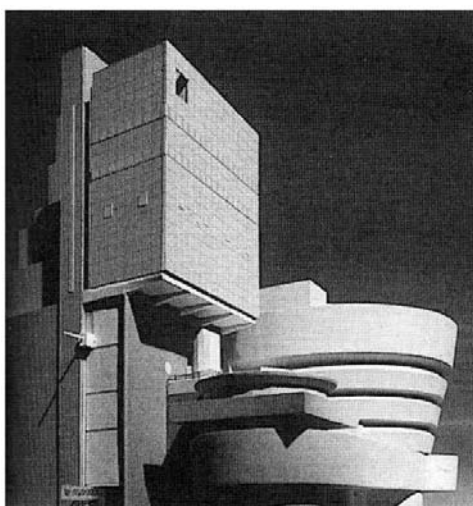
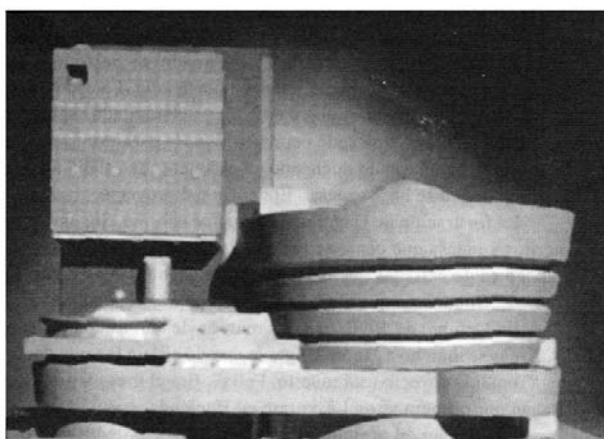
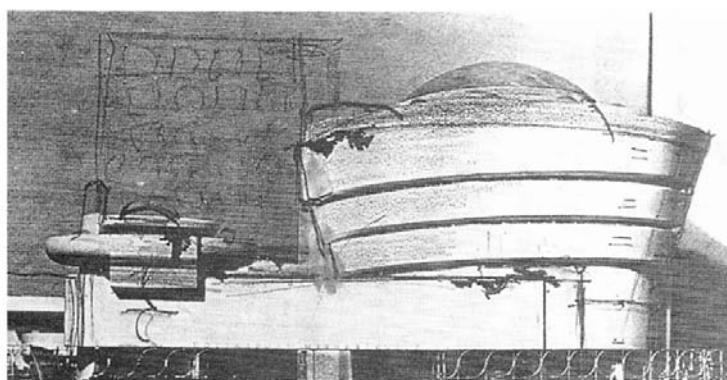


Fig. 5. De Panteón contemporáneo a «WC gigante». La ampliación del Guggenheim, Nueva York (1985-1992) - Gwathmey y Siegel: fotografía de una maqueta del Guggenheim de Nueva York con trazos superpuestos de Wright, donde indicaba su idea de una futura torre detrás a la izquierda; y vistas fotográficas frontal, perspectiva y lateral de la maqueta de una polémica propuesta de Gwathmey y Siegel, donde se criticó el efecto de la torre, que hacía parecer el conjunto como un retrete.

Los autores habían cometido el error de ignorar el incontestable lugar que ocupan los museos en la vida de la ciudad contemporánea. Esta experiencia, junto con los no menos controvertidos proyectos de ampliación del Whitney, primero de Michael Graves (1980) y luego de Rem Koolhaas (1987), deja en evidencia que los edificios singulares, referentes urbanos, verdaderos iconos culturales, son sumamente herméticos a modificaciones o agrandamientos.

Tras el rechazo de la primera presentación se realizaron dos revisiones. En la última de éstas, se diseñó una torre muy similar a la propuesta por Frank Lloyd Wright en el proyecto original. Si la ampliación finalmente se realizó fue gracias a los dibujos dejados por Wright, ya que esta documentación gráfica era un importantísimo argumento legitimador para que la ciudadanía y la crítica aceptaran una propuesta. Por este mismo motivo, la torre proyectada tenía que apegarse a la apariencia del mítico diseño. Paradójicamente, el volumen que se terminó construyendo en su apariencia es aún más discreto que el legado dibujado de Wright; sin embargo, no lo es así en su funcionalidad; la propuesta de 1950 era disponer esa área para oficinas y apartamentos²⁴ y no como espacio expositivo.

El proyecto de ampliación había resultado ser sumamente complejo. De un enfoque inicial basado en el edificio se había pasado a uno donde éste es sólo una parte y elemento del medio ambiente. Para tales fines, el estudio de arquitectura se valió de axonometrías lineales —más enfocadas al análisis del objeto— y maquetas —del edificio aislado y dentro del contexto— (Fig. 6). Los arquitectos Gwathmey y Siegel utilizaron estos dos sistemas expresivos volumétricos que fueron popularizados durante el Movimiento Moderno, ya que conformaban «un modo en cierta manera “mixto” de representación que participa tanto del grado de convencionalismo y abstracción de las imágenes diédricas como, a la vez, de las virtualidades o ventajas comunicativas de la perspectiva cónica».²⁵

Las axonometrías se mostraban adecuadas porque personas no instruidas para la lectura de dibujos de arquitectura suelen comprender bien

²⁴ Museos como el MOMA han utilizado este modelo —en este caso una torre de 53 niveles— con el objeto de rentabilizar el espacio y obtener ingresos extras.

²⁵ OTXÓTORENA, J.M., *Sobre dibujo y diseño. A propósito de la proyectividad de la representación de la arquitectura*. 1996, Pamplona: T6 Ediciones S.L; p. 87.

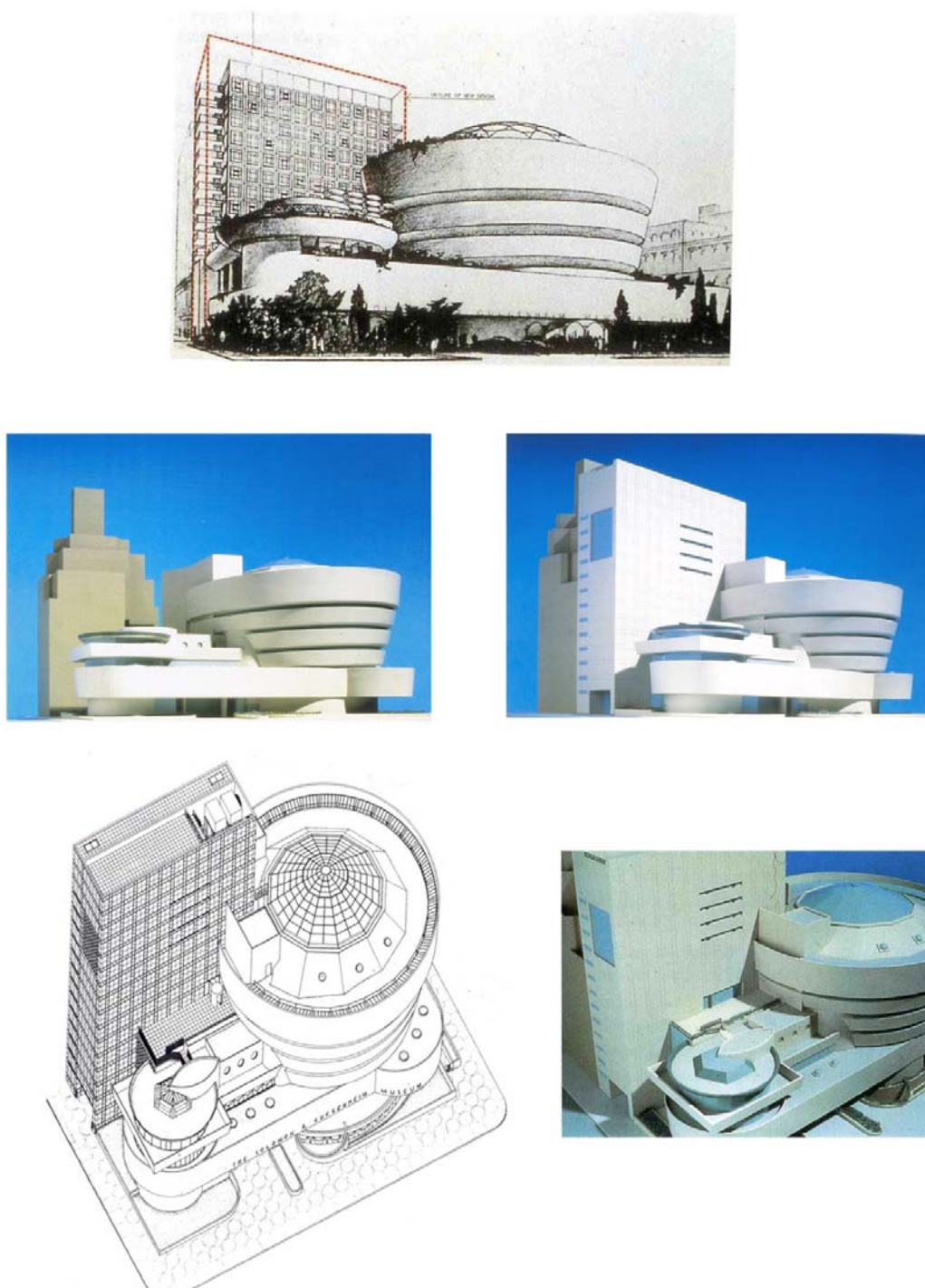


Fig. 6. Representación volumétrica del crecimiento del museo en correspondencia al proyecto original de F. Ll. Wright: perspectiva del diseño original de Wright donde se ilustran la torre que nunca se construyó y la silueta en color rojo del volumen proyectado en 1985; representación modelística —utilizada en imagen para realizar un fotomontaje en perspectiva— que se enfoca en la apariencia del objeto, antes y después de la inserción del volumen; axonometría lineal que permite ver las verdaderas dimensiones de la intervención; y vista fotográfica de la maqueta final a detalle. Ampliación del Museo Guggenheim de Nueva York (1985-1992) - Gwathmey y Siegel.

este tipo de dibujo. La posibilidad de observar las relaciones métricas en una misma imagen sin engaños al ojo humano, hacían de la axonometría lineal un instrumento adecuado para la presentación de un proyecto arquitectónico de estas características a la opinión pública; no obstante, ante la economía gráfica y la abstracción que supuso el uso de la línea como la única variable gráfica, se complementó la expresión del proyecto con la maqueta.

La maqueta del edificio, más que ser una versión tridimensional de los dibujos en elevación, se mostró como valiosa herramienta para ensayar las proporciones y la escala, —sobre todo en una intervención tan delicada— determinar la distribución esquemática de los volúmenes y examinar la interacción de los planos horizontales y verticales.

Así mismo, se realizó un modelo adicional que intentaba explicar las relaciones del edificio propuesto con el entorno, sus nexos visuales con la arquitectura circundante, su proporción ante los edificios vecinos y su impacto general en el sitio. En este sentido, las maquetas arquitectónicas: «[...] pueden ser zonas de prueba en miniatura, para determinar su grado de congruencia y responsabilidad urbanísticas, y son en verdad instrumentos eficaces para la planificación urbana [...]».²⁶

Sin embargo, para estos fines la maqueta de la zona realizada por Gwathmey y Siegel puede resultar un tanto desorientadora, ya que, el edificio del Guggenheim se realizó con exactamente el mismo acabado que las construcciones del contexto, brindando con ello una sensación de continuidad y cohesión que no existe en la realidad de los alrededores de Central Park (Fig. 7). La mimesis de los materiales —todo está representado en color gris mate— desvanece el efecto visual provocado por la intervención y, por tanto, pudo no ser suficientemente ilustrativa, generando dudas sobre los efectos de la incorporación en el entorno. Se denota un interés de la representación arquitectónica del proyecto por simular un impacto atenuado de una intervención de semejante magnitud. Quizás porque desde que se había publicado en la prensa las intenciones de la Fundación, la sola idea de tocar el edificio había ofendido a cientos de miles de ciudadanos.

Aunque los arquitectos hablaron bastante de las ventajas de la ampliación, como la posibilidad de experimentar la totalidad del edificio de

²⁶ BUSCH, A., *El arte de la maqueta arquitectónica*. Vol. I. 1991, México: McGraw Hill; p. 26.



Fig. 7. Representación de la configuración urbana a efectos analíticos de la Ampliación del Guggenheim, Nueva York (1985-1992) de Gwathmey y Siegel: maqueta con la torre de la ampliación y los volúmenes contextuales —todos en color gris mate aminorando visualmente el impacto real de la obra— y vista fotográfica del museo en su emplazamiento frente a la Quinta Avenida.

Wright, incluida la pequeña rotonda, su azotea y la rampa del séptimo piso de la espiral, de los espacios interiores no se realizaron perspectivas ni maquetas. Para la expresión de la espacialidad interior se dibujaron secciones en blanco y negro y a color, plantas de cada nivel y axonometrías lineales seccionadas —características de los *Five Architects* (Fig. 8).

Aquella continuidad espacial, contenida en el desarrollo y recorrido de la espiral del museo de Wright se vio súbitamente interrumpida por la incorporación del nuevo volumen. Incluso aquel detalle —poco alabado— de contemplar la exposición desde un punto de vista inclinado por situarse en la rampa es inexistente en los nuevos espacios, lo mismo sucede con la sensación de saber siempre dónde se está en el edificio, la cual se vuelve intermitente. Si bien, el museo al día de hoy posee más área, los contenidos arquitectónicos proyectados por Wright se han visto desvirtuados, y más que en su aspecto exterior, en su espacialidad interior.

Contradictoriamente, Thomas Krens diría estar satisfecho con la obra: «En cada fase del desarrollo del diseño y la fase de construcción, Charles y Bob, y su asociado, Jacob Alspector, fueron responsables de nuestras necesidades programáticas y límites de presupuesto. Ellos mostraron habilidad para resolver problemas complejos con creatividad y de manera práctica».²⁷ A pesar de estas afirmaciones, cierto es que el proyecto no quedaría a la altura del impacto que se buscaba, la profanación del «templo de la no-objetividad» de Solomon, Hilla y Wright, aunque cuidadosa y sutil, resultó ser insuficiente en cuanto a áreas y demasiado costosa tanto económica como arquitectónicamente. Tras la experiencia, no quedaría más que pensar en expandirse fuera de este edificio.

3.5 Planimetría de una rehabilitación configurando la nueva galería del arte de vanguardia. Guggenheim – Soho: Arata Isozaki

El barrio del Soho de Nueva York, llamado así por encontrarse al sur de la calle Houston (South of Houston), se hizo famoso como un vecindario de artistas durante las décadas de los 60 y 70, cuando los espacios eran

²⁷ GWATHMEY, C. y SIEGEL, R., *Solomon R. Guggenheim Museum Renovation and Addition New York*, [En línea]. Página Web, <http://www.gwathmey-siegel.com/projects/architecture/cultural_projects/gugg/index.html>. Título en el head: Gwathmey Siegel : Projects / Architecture - Cultural | Solomon R. Guggenheim Museum. [Consulta el 15 de noviembre de 2004].

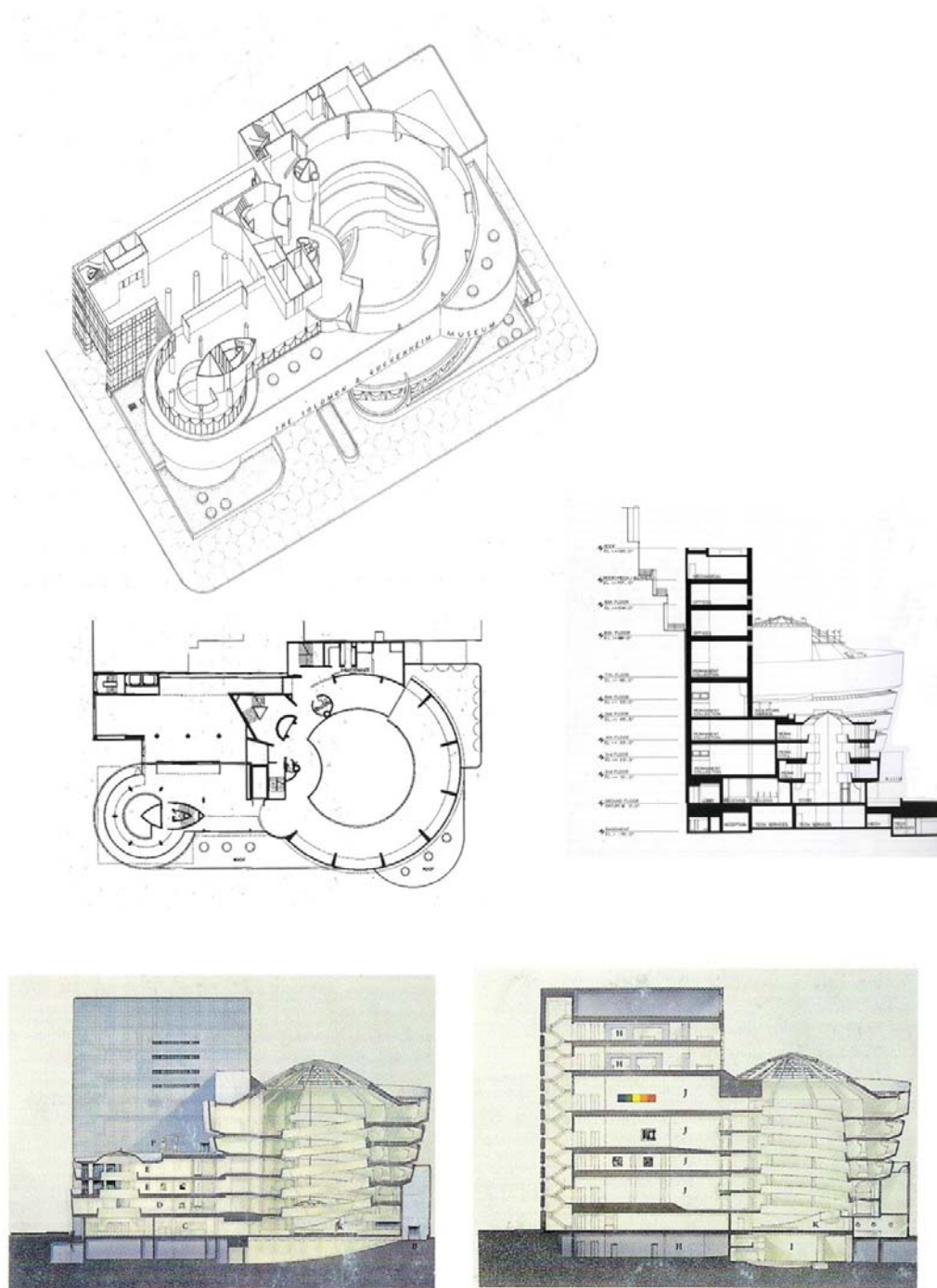


Fig. 8. La compleja articulación de volúmenes configurando la nueva espacialidad interior: axonometría seccionada entre la segunda y tercera plantas, planta del tercer nivel, sección transversal monocromática y secciones longitudinales a color con sombras que indican la profundidad. Ampliación del Museo Guggenheim de Nueva York (1985-1992) - Gwathmey y Siegel.

baratos debido a que las antiguas fábricas eran convertidas en *lofts* y estudios. En un patrón que se volvería familiar a otras partes de la ciudad en los años siguientes, el barrio subió de escala socioeconómica, lo que llevó finalmente a un éxodo de la mayoría de artistas, dejando únicamente las boutiques, los restaurantes exclusivos, los *showroom* y las galerías de arte de los artistas más exclusivos de los últimos años; por ello, había sido seleccionado como el sitio ideal para la entrada del Guggenheim.

En el número 575 de la Avenida Broadway, en un antiguo edificio comercial que comenzara a construir John Jacob Astor III en 1881, se situó el museo Guggenheim del Soho (1991-1992). El proyecto de remodelación interior para conformar la nueva galería fue encomendado a Arata Isozaki, arquitecto japonés de alto prestigio internacional, quien contaba en ese momento con importantes obras como el Museo de Arte Moderno de la Provincia de Gumma, en Takasaki, Japón (1978) y el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (1986). La Fundación Guggenheim con el proyecto del Soho, aunado a la expansión de su sede principal, buscaba darle mayor espacio a la colección y establecer una presencia en el entorno del arte de vanguardia y del videoarte.

El Guggenheim Soho albergaba muestras rotativas copatrocinadas por la compañía telefónica Deutsche Telekom. Las buenas relaciones de Thomas Krens con los colaboradores alemanes seguirían años después con la inauguración del Deutsche Guggenheim Berlín (1997) (véase Capítulo 5), un espacio de exposiciones cuya magnitud está muy lejos de aproximarse a la sede de la Quinta Avenida.

Arata Isozaki tenía su particular «imagen ideal» del museo de los noventa: «Los primeros museos eran de colecciones privadas. Aquellos que les siguieron, prepararon el camino para el arte del siglo XX; aún así las paredes siguen sosteniendo cuadros, mientras que las esculturas siguen colocadas en el suelo. El museo de tercera generación será un espacio para las artes contemporáneas. Su espacio debe ser variable, comprensible y responsable. En tamaño y proporciones, un museo como éste es parte de nuestro contexto urbano o debería serlo».²⁸ Esta postura es la que utilizaría para el desarrollo de los espacios en la nueva sede.

²⁸ FUTAWAGA, Y., ed. *Arata Isozaki*. GA Architect 15. Vol. 3. 2000, A.D.A. EDITA Tokyo Co.,Ltd: Tokio; p. 260.

A pesar del nombre famoso, el Guggenheim Soho era muy pequeño; la librería y cafetería ocupaban totalmente la primera planta del edificio, mientras que en la segunda planta se adecuó una galería de 4.180 m². Esta galería consistía en un espacio abierto con grandes ventanas que dejaban entrar la luz del sol en grandes cantidades. Su luminoso interior se realizó con el mismo estilo lujoso que el exterior, con una entrada cubierta de mármol, los ascensores artesonados de madera y las columnas en color blanco y dorado (Fig. 9).

A pesar de todo el lujo del interior y el prestigioso nombre que lo sostenía, se trataba de un proyecto sumamente austero en comparación con la obra maestra de Wright; esta sede del Soho tenía cometidos distintos y, por consiguiente, terminaría siendo una expresión museística totalmente diferente. Con este proyecto los deseos expansivos estaban cumplidos, sin embargo, la potencia arquitectónica y representacional de su predecesor, se había quedado reservada para una mejor ocasión. Al ser el Guggenheim Soho una adaptación de dos plantas a un edificio preexistente, la representación arquitectónica se limitó a axonometrías, plantas y secciones de la galería (Fig. 10); aunque también se puede decir que Arata Isozaki, hasta ese momento, no era reconocido por realizar un gran despliegue gráfico y modelístico.

A lo largo de la historia de los museos se ha comprobado que siempre el adaptar el uso a una forma ya predeterminada es más complicado, y los resultados pocas veces son satisfactorios, que la creación de un diseño explícito para estos fines. El público es quien finalmente elige y dependerá de éste el fracaso o éxito de un concepto de museo. Es un hecho constatado que la arquitectura por sí misma, es atrayente de masas y parte de la imagen de la ciudad. Cuando el diseño se limita a ser una adaptación y conforma una pequeña galería convencional, las colecciones de arte contemporáneo que albergan estos edificios, desafortunadamente incomprendidas aún por la mayor parte de la población, tienen grandes dificultades para atraer —y mantener— más público por sí solas. Esto se puede verificar con el poco entusiasmo que generó el Guggenheim Soho, que tras una baja en el número de visitantes —cual obra teatral de Broadway—, tuvo que cerrar sus puertas antes de que las pérdidas fueran mayores. Y es que, como dice Theodor



Fig. 9. La transformación del espacio existente en la nueva galería minimalista: boceto en técnica de acuarela y vista fotográfica del luminoso interior de la galería. Guggenheim Soho, Nueva York (1991-1992) - Arata Isozaki.

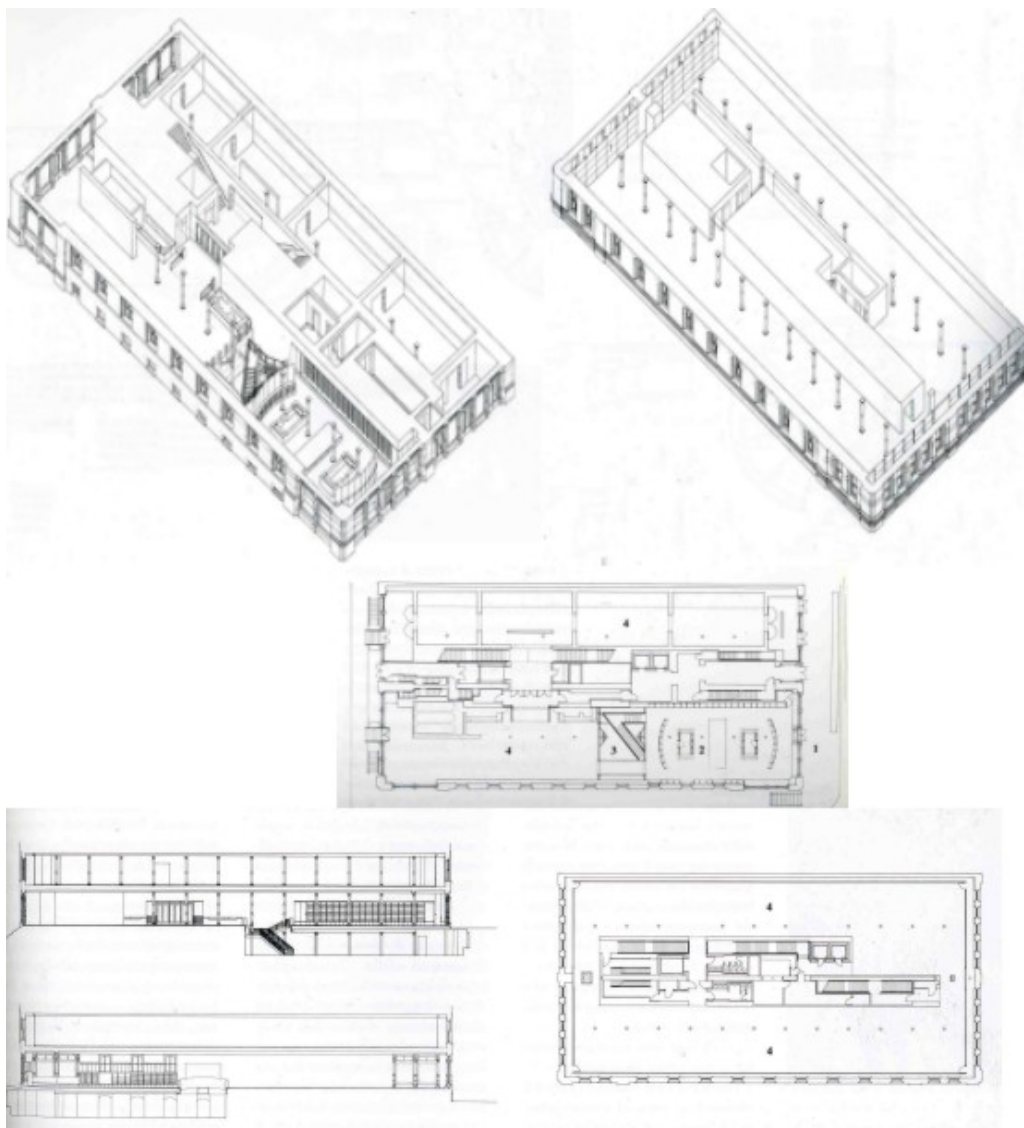


Fig. 10. Axonometrías lineales de los dos niveles y representación diédrica de la adaptación de la galería al edificio histórico. Guggenheim Soho, Nueva York (1991-1992) - Arata Isozaki.

Adorno: «Como los casinos, ellos (los museos) no pueden perder, y esa es su maldición».²⁹

El Guggenheim Soho resultaría ser un proyecto modesto para portar un nombre tan altisonante y terminaría por convertirse —en su planta baja— en la tienda de *haute couture*, Prada (2001), cuya obra realizaría Rem Koolhaas, y en la tienda *prêt-à-porter*, American Eagle.³⁰ Con este sede se cerraría un ciclo, ya que a partir de este momento, se establecerían nuevos parámetros en la «fórmula» de la Fundación Guggenheim, buscando más un diseño donde primara la relación arquitectura-espectáculo y reconociendo lo importante que puede ser la arquitectura en la implantación de la imagen de una institución cultural cuando se le brinda el papel protagónico (Fig. 11).

3.6 El museo como «caverna del tesoro» a través de la expresión plástica de la excavación de la «roca sagrada»

Al crecimiento de la línea museística en Venecia, en su edificio original de la Quinta Avenida y en el barrio del Soho, habría que sumarle el deseo de instalar un nuevo e importante museo Guggenheim. Las políticas de la Fundación tratarían de seguir una verdadera actitud expansionista —incluso fuera de América—, para ello, enfocó su estrategia en crear una reputación a escala mundial cobijada por arquitectos de prestigio y proyectos ambiciosos con cooperación de organismos patrocinadores.³¹

En un principio en Venecia, donde ya se tenía el museo Peggy Guggenheim, se quería equilibrar la presencia de la línea museística con respecto a Nueva York. Se trató de elevar su estatus como sede y para ello se pensó en añadirle una nueva edificación. En julio de 1988, se iniciaron múltiples negociaciones que desembocarían en la realización de un proyecto once años después (véase Capítulo V). Sin embargo, simultáneamente a los

²⁹ ADORNO, THEODOR en SHERMAN, D.J., *Quatremère/Benjamin/Marx: Art museums, aura and commodity fetishism*, en *Museum culture*. 1994, Routledge: London; p. 123-143, p. 124.

³⁰ La Fundación Guggenheim conservaría sus oficinas en la primera planta del edificio.

³¹ Éste es un fenómeno cada vez más popular entre los gobiernos de algunas ciudades que han elegido proyectos de arquitectos famosos como garantía para generar una nueva imagen, captar las miradas del mundo y atraer visitantes.



Fig. 11. Vistas fotográficas del interior de la galería y del aspecto exterior desde la Quinta Avenida. Guggenheim Soho, Nueva York (1991-1992) - Arata Isozaki.

contactos iniciales de Venecia, existieron propuestas austriacas que competían entre sí para realizar el museo en Viena o Salzburgo.³²

Los primeros en movilizarse fueron un grupo de importantes ciudadanos de Salzburgo quienes contactaron con Thomas Krens para plantear su interés por la construcción de una sede en la ciudad austriaca. Para diciembre de 1989, el gobierno de Salzburgo invitó a la Fundación Guggenheim a realizar un estudio de factibilidad para adoptar un proyecto de Hans Hollein, quien había resultado vencedor de un concurso internacional donde participaron Jean Nouvel —quien terminaría segundo—, Giancarlo de Carlo, Josef Paul Kleihues y Gerhard Garstenauer.

Salzburgo resultaba interesante para la Fundación por varios motivos: es una ciudad que recibe una gran cantidad de visitantes debido a su gran tradición musical —cuna de Wolfgang Amadeus Mozart—; existía una importante amistad entre la Fundación y el gobierno austriaco; pero quizás, el motivo más importante era que los promotores ya contaban con un proyecto de museo que se adecuaba a los ideales de la línea museística en plena etapa de expansión. El proyecto de Hollein parecía idóneo porque retomaba la abandonada línea del museo singular dejada por Wright, del que incluso, sin saber que a la postre terminaría por ser un proyecto para el Guggenheim, toma evidentes referencias.

Hans Hollein, graduado de la Academia de Bellas Artes de Viena, del Illinois Technological Institute de Chicago —donde fue alumno de Mies van der Rohe— y de la Berkley University en California, había tenido una distinguida trayectoria como proyectista de museos; lo que en gran parte le valió ser galardonado con el Pritzker de 1985. Los espacios museísticos ideados por el arquitecto austriaco se distinguen por su valor comunicacional; «[...] son un manifiesto de que la arquitectura es siempre la primera condición hermenéutica para la comprensión de la obra que alberga. Como los armarios del Renacimiento tardío, el edificio mismo actúa como texto».³³

Y es que además de su producción arquitectónica, Hans Hollein ha destacado como conservador y artista plástico; participante en numerosas exposiciones internacionales, sus obras se han exhibido en algunas de las

³² Véase KRENS, T. y OSHIMA, K.T., *Toward a museum of the 21st century [interview]*. A + U: architecture and urbanism, 2002(1): p. 41-51.

³³ MONTANER, *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*, p. 9.

más prestigiosas colecciones del mundo como el Museo nacional de Arte Moderno de Kyoto en Japón, el MOMA y el Centro Georges Pompidou.

Ese mismo acercamiento «al otro lado del museo» es lo que provoca su gran sensibilidad en el diseño de este tipo de edificaciones. En sus posicionamientos teóricos, Hollein aboga por la naturaleza artística de la arquitectura y apunta que ésta no es « [...] primordialmente la solución a un problema, pero sí la pronunciación de una declaración. Dentro de los dos polos de la actividad arquitectónica, arquitectura como ritual, y arquitectura como medio de preservación de la temperatura corporal, mi búsqueda es por el absoluto, así como por las necesidades y limitaciones, que también generan forma».³⁴

Su propuesta concreta para Salzburgo consistía en excavar el Mönchsberg, la montaña denominada la «roca sagrada», para incorporar el museo en el interior del emplazamiento. El tema de la arquitectura subterránea era recurrente en los proyectos y dibujos de Hans Hollein desde mediados de los cincuenta. Realizó proyectos en colaboración con Walter Pichler donde los elementos subterráneos no eran tratados como sótanos o basamentos sino como aspectos integrales de la arquitectura. Según Hollein «Lo que está por arriba y por debajo de la tierra es lo mismo, lo que importa es el espacio». Acuñaría el término, «la planta equivale a la sección»,³⁵ y ya para 1964 en su célebre manifiesto *Alle ist Architektur* enunció unas palabras que no dejaron indiferente al mundo de la arquitectura: «*Wir graben uns auch unter der Erde*» (Deberíamos enterrarnos a nosotros mismos debajo de la tierra).³⁶

A pesar de haber sido elegida en el concurso de Salzburgo, su singular, pero arriesgada iniciativa, parecía correr con mala fortuna debido a las tremendas críticas y a la controversia generada principalmente por su acercamiento no convencional a un emplazamiento contextualmente sensible (Fig. 12).

En este sentido, podría encontrarse un diseño premonitorio al Guggenheim Salzburgo en el Museo Abteiberg en Mönchengladbach (1972-

³⁴ HOLLEIN, H. *Pritzker acceptance speech*. 1985. Huntington Library, San Marino Cal., USA.

³⁵ STEINER, D. y HOLLEIN, H., *Architettura sotterranea. Subarchitecture: interview with Hans Hollein*. Domus, 1999(812): p. 4-6, p. 5.



Fig. 12. La meseta del Mönchsberg de Salzburgo, sitio excepcional en contacto con la naturaleza y mirador panorámico por excelencia de la ciudad: vistas fotográficas del emplazamiento destinado al museo subterráneo; y sección a color del mismo, donde se representa la ciudad, la inserción del museo en la montaña y la fortaleza en la cima. Guggenheim, Salzburgo (1989) - Hans Hollein.

1982), el cual presenta una forma más flexible de museo a lo existente en la época. El museo plantea una nueva tipología basada en su fragmentación en piezas básicas que se articulan adecuándose al contexto urbano y a la topografía del sitio. Hans Hollein estableció un nuevo paradigma con esta edificación, donde también intervendrían las ideas del director del museo Johannes Cladders, quien decía que: «el museo no debía ser ya un lugar abstracto y uniforme, sino un gran escenario y un valioso momento de síntesis en el que cada obra de arte se articulara en el espacio configurando una obra de arte total que es el museo».³⁷

El arquitecto vienés recurre a formas metafóricas, sus museos se inspiran en el origen primitivo del museo. En el caso de Mönchengladbach, Hollein particulariza todos los espacios expositivos del edificio, diferenciándolos y destinándolos según el tema o el artista.³⁸ Esa compartimentalización generó una especie de laberinto que quedó claramente ilustrado en la maqueta del proyecto. Este modelo permitía observar una a una las tres distintas plantas al desarticular cada nivel, así como las características del emplazamiento y la topografía, factores importantes del proyecto. Al no existir un recorrido predefinido, ni mucho menos riguroso, la composición de la planta en el nivel más bajo asemeja a una «máquina de *pinball*» (Fig. 13).

Tanto en Mönchengladbach como en Salzburgo, la apropiación del emplazamiento mediante la diseminación de sus componentes, busca crear no un contenedor de obras artísticas, sino un verdadero lugar público. Hollein se distingue como un especialista de los museos fragmentados y de la adaptación formal a cada parte de la colección. En el proyecto de Salzburgo, esta concepción de museo se presenta de forma aún más radical, el edificio se subdivide en el interior de la montaña en una parte histórico-cultural y en una parte exclusiva para el arte moderno.

³⁶ VIRILIO, P. y BURKHARDT, F., '*Abbiamo bisogno del sottosuolo*' [*We need the below-ground*]. *Domus*, 2005(879): p. 108-112, p. 111.

³⁷ MONTANER, *Los Museos de la última generación = The Museums of the last generation*, p. 13.

³⁸ Véase: MONTANER, *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*, p. 10.

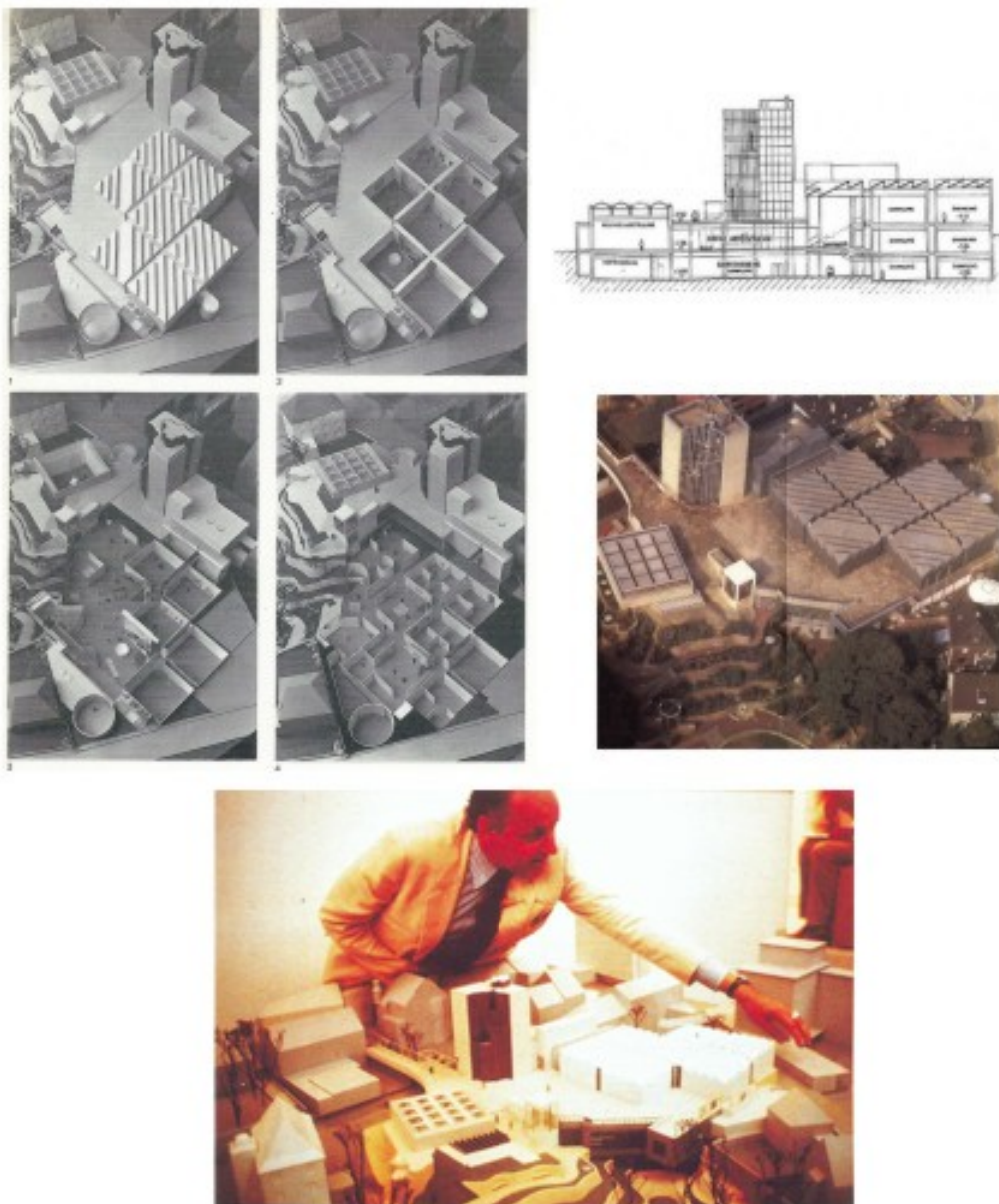


Fig. 13. La diseminación de los espacios creando una espacialidad laberíntica. Un diseño premonitorio del Guggenheim Salzburgo: secuencia fotográfica del modelo diseñado por capas para posibilitar la visualización de los distintos niveles del edificio—en la imagen inferior aparece Hollein mientras desarticula la maqueta—, sección lineal y vista aérea del Museo Municipal de Mönchengladbach (1972- 1982).

El Großes Festspielhaus³⁹, así como el *Felsenreitschule*⁴⁰ representaban importantes precedentes históricos para la iniciativa de construir el Guggenheim en la montaña. En la ciudad se contaba con poco espacio y había que construir un museo incorporado en la roca. Un auténtico museo sin volumetría exterior, sin fachadas, donde: «La montaña se convierte en piel que da calor y alberga al visitante. Se trata de un vacío, de una escultura inversa a la tradicional, de una experiencia que revela la profundidad de la montaña y que una vez se ha alcanzado la cima, muestra la experiencia realizada y la vista de la ciudad de la que se ha partido».⁴¹

Como se aprecia en la sección a color, en la parte más alta de la montaña se encuentra la fortaleza Hohensalzburg, mientras que en la parte baja se encontraba el acceso al museo, el cual incorporaba el edificio gótico del Bürgerspital. Desde este punto los visitantes del museo iniciarían un recorrido hasta el centro de la «roca sagrada», de donde posteriormente podrían llegar a la cima de la montaña; un recorrido inverso al materializado por Wright en Nueva York, donde, como se aprecia en los bocetos de Hollein, «[...] escaleras y rampas, a modo de un grabado de Piranesi, suben anárquicamente a la superficie».⁴² Es una especie de ziggurat o «taruggiz» sustraído desde 60 metros de profundidad y coronado por una enorme cristalera. Una referencia evidente al atrio de Wright.

Hollein diseñó una serie de salas en la roca, invisibles desde la ciudad. Como lo ilustran los dibujos y las maquetas interiores, se configuró una compleja red de espacios subterráneos esporádicamente iluminados por domos situados en la parte más alta, justo donde termina el recorrido del atrio. En este sitio existe una pendiente natural en la montaña la cual también es representada.

³⁹ La Großes Festspielhaus fue construida de acuerdo con los planes del arquitecto Clemens Holzmeister. Los trabajos comenzaron en 1956, en su construcción se emplearon materiales propios del sitio y se extrajeron 55,000 m³ de un costado del Mönchsberg para hacer espacio a la zona de bastidores de esta enorme sala de conciertos. Con 100 metros de anchura, el Großes Festspielhaus es uno de los escenarios más grandes de su género en el mundo.

⁴⁰ El Felsenreitschule nació en el siglo XVII en el sitio donde se extrajo la piedra para construir la catedral. Bajo las órdenes del Arzobispo Johann Ernst Thun, el Felsenreitschule fue —como tres siglos después se quería hacer con el Guggenheim— excavado dentro de la roca del Mönchsberg, según los planes del maestro barroco Johann Bernhard Fischer von Erlach. En esas épocas el Felsenreitschule fue usado como escuela de equitación y escenario de exhibiciones.

⁴¹ MONTANER, *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*, p. 12.

⁴² RICO, J.C., *Museos, arquitectura, arte. Los espacios expositivos*. 1994, Madrid: Sílex; p. 276.

Resulta evidente que se trataba de un diseño «no aditivo, sino sustractivo».⁴³ El espacio interior enterrado se convierte en el opuesto del espacio libre exterior, en el negativo del volumen saliente en la superficie. Esta arquitectura museística poco convencional establece una nueva relación entre contenedor y contenido, una localización en pleno medio natural, con una separación casi inexistente entre éste y el museo. Incluso la ambientación del exterior es representada en el interior, ya que la mayor parte del museo estaría formado por materiales rústicos y la vegetación acompañaría el recorrido del visitante.

En lo referente al acomodo de espacios, el nivel inferior trae a la luz los diseños de Hollein para el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt —«el trozo de tarta» y del ya mencionado Mönchengladbach, en cuanto a la creación de pasajes y conexiones que procuran un continuo cambio de perspectiva y la distinción y diseminación volumétrica-espacial.

De esta manera, los visitantes del museo después de acceder al vestíbulo circular donde se sitúan la cafetería y la librería del museo, tienen dos opciones de recorrido: ya sea proseguir hacia la derecha con una trayectoria que describe un arco hacia salas rectangulares, o hacia la izquierda realizar una visita por un pasillo en línea recta, el cual conduce al atrio central. Un laberinto en forma de cuadrado, que interrelaciona galerías entre estas dos rutas y es accesible desde cualquiera de ellas, continúa la experimentación tipológica del arquitecto

Los domos localizados inteligentemente a mitad del camino en ambas rutas ayudan a suavizar la distancia, uno de ellos intenta reflejar los curvados y estrechos perfiles de los callejones de Salzburgo. El atrio, que es el destino de estas rutas subterráneas, será también a su vez el eje de un agrupamiento circular de galerías en la parte alta de la meseta. A diferencia de las subterráneas, estas galerías están organizadas de una manera más convencional, ensartadas a lo largo de una columna hundida forrada de vidrio. Ésta sirve además como un segundo vestíbulo de acceso, desde lo alto del Mönchsberg (Fig. 14).

En referencia al contenido simbólico, Hans Hollein ha recurrido a la «metáfora de la caja sagrada, la cueva del tesoro. Esta recreación de la idea

⁴³ H. Hollein citado en BURT, J., *Museos crecederos - El Guggenheim y el Mass MoCA*. Arquitectura Viva, 1991. I-II(16): p. 8 -11.

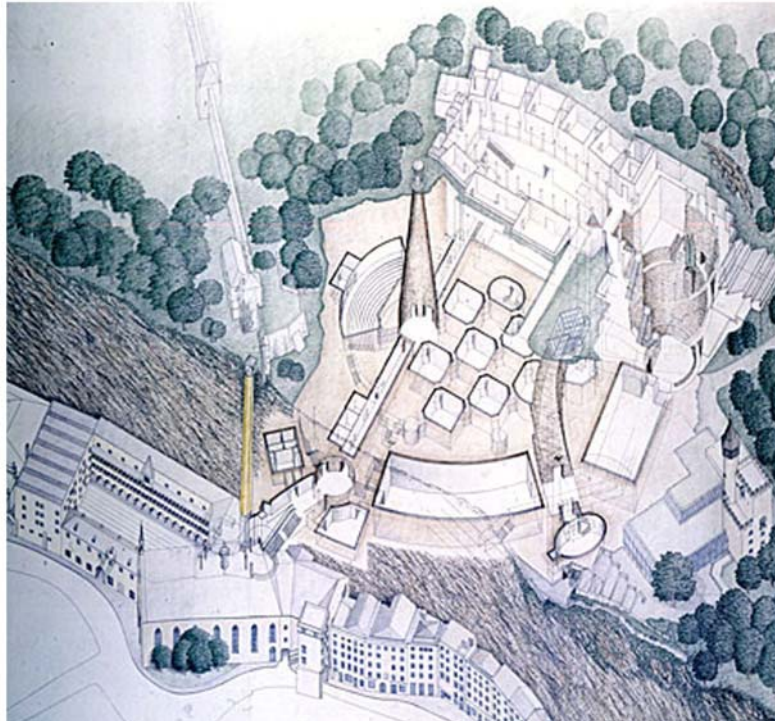
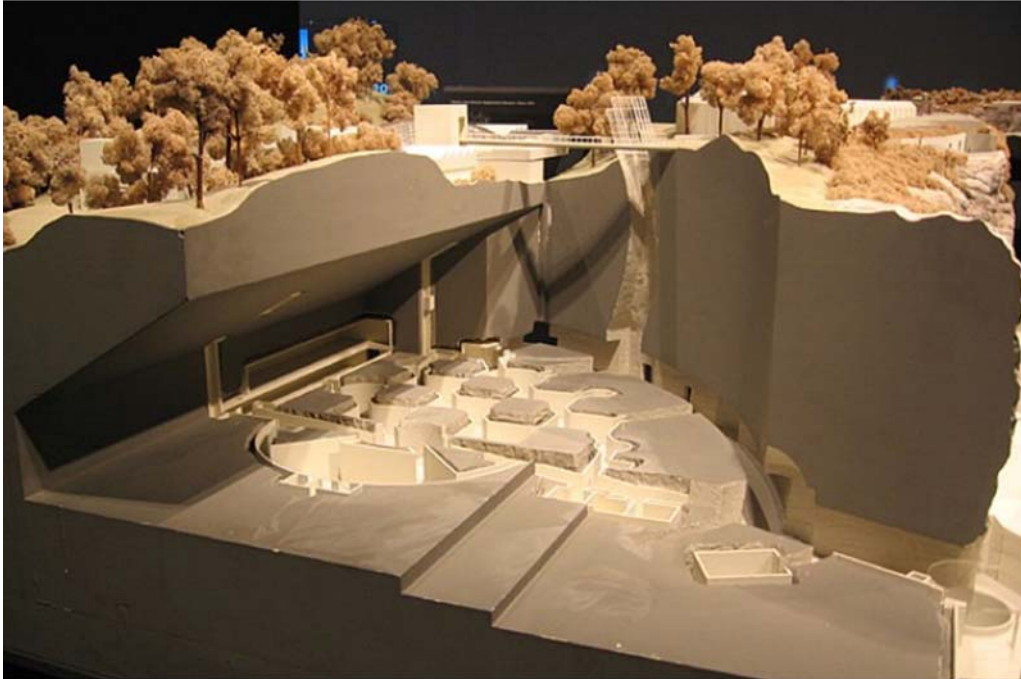


Fig. 14. Las relaciones contextuales del museo, su apropiación de la montaña y los posibles recorridos de las salas en enfilada dentro del «tablero de damas»: maqueta seccionada y axonometría a color del conjunto. Guggenheim Salzburgo (1989) - Hans Hollein.

primigenia de museo, de belleza alojada en el seno de la tierra, es el eje del proyecto».⁴⁴

Las características de los espacios excavados conjugan valores ontológicos del habitar del hombre, que muestran analogías con la caverna y con la cripta, lo que remonta a la misma génesis, al inicio primitivo del arte y de los lugares de exhibición: Lascaux (véase Capítulo I). En este sentido, la cueva es el símbolo antiquísimo por excelencia, que: «[...] representa el primer *elemento* espacial, en contraste con la relación vertical-horizontal, que es un principio ordenador».⁴⁵ Mientras que la cripta, según Paul Virilio, es: «[...] la fundación de la arquitectura. No se puede entender el desarrollo de la arquitectura romana o romanesca sin la cripta. En algún lugar, la arquitectura subterránea toca lo funeral y lo metafísico, y en este sentido, toca al arte. Se crea o no, e independientemente si uno es ateo o no, el arte comienza como sagrado».⁴⁶

La espacialidad que se pretendía realizar en este proyecto conformaba en cierto modo una «heterotopía» —en el sentido que le da Foucault—: un lugar donde otros lugares están representados, fuera de todos los lugares.⁴⁷ Sería un espacio que representando un cofre del tesoro, brindaría el visitante una experiencia de inmersión en un espacio aislado y oculto dentro de una montaña, accediendo a él con una nueva determinación —en lo visto hasta la fecha en la historia de los museos de arte contemporáneo— y estableciendo, contundentemente, una nueva relación con el espacio circundante.

Las múltiples y diversas imágenes que en este tipo de espacios subterráneos pueden generarse al visitante, se convierten al experimentarse en un juego dialéctico y elocuente de sentimientos y ensoñaciones, que se viven de manera diferente en la arquitectura sobre la superficie de la ciudad. La mínima parte del museo que sobresale de la montaña no es indicativa, de ninguna manera, del desarrollo formal que sucede dentro. Como ha señalado Gastón Bachelard: «Desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro, se apoya sobre un geometrismo

⁴⁴ MONTANER, *Museos para el nuevo siglo = Museums for the new century*, p. 12.

⁴⁵ NORBERG-SCHULZ, p. 81.

⁴⁶ VIRILIO y BURKHARDT, p. 112.

⁴⁷ FOUCAULT, M., *Dits et écrits 1984*, "Des espaces autres" (*Conférence au Cercle d'études architecturales*, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre 1984(5): p. 46-49.

reforzado donde los límites son barreras». ⁴⁸ Este tipo de espacios, a pesar de sus valores metafóricos y estructurales, son poco frecuentes en la arquitectura contemporánea, y más aún en la historia museística. Como ha señalado Manfredi Nicoletti: «[...] son complejos cuya fascinación deriva de la posibilidad de recorrer el “continuo” formado por las superficies interna y externa de la arquitectura. Esa placentera ambigüedad, esa reconquista de lugares y actividades excluidos de la experiencia habitual, es fuente de sensaciones excitantes e insólitas.

[...] En esas arquitecturas siempre existirá una ósmosis física con el ambiente acentuada por el emerger o prolongarse del edificio desde el suelo o profundizar en él, o por abrirse en vistas o en transparencias metafísicas». ⁴⁹

Para Hollein: «La arquitectura es un culto, un ritual, un medio de comunicación. La arquitectura es un medio para la conservación del calor corporal». ⁵⁰ Esta posición ha seguido de manera continua en su carrera, y la inserción en la montaña de su artefacto cultural proporciona una especie de resumen de estas posturas. La montaña le permite proponer formas difícilmente realizables en el exterior, pero totalmente posibles en el interior de la roca.

En este sentido, Hollein, algunos años después de la presentación de este proyecto, y hablando retrospectivamente, comparó su diseño con el Museo Guggenheim de Bilbao (véase capítulo siguiente); tomándolo como paradigma, diferencia la generación de sus formas escultóricas exteriores con la operación de generar espacios interiores interesantes mediante la sustracción de masa a la roca; privilegiando esta última operación. En este sentido, Hollein dice que: «[...] Construir en la tierra, en este caso en la roca, produce ciertamente un edificio no-tectónico. No “voy” hacia abajo, “estoy” en la Tierra, no tengo que mantener los niveles tectónicos, sino que me muevo en el interior de la roca, como si me moviera dentro de un queso, o como si estuviera nadando. El espacio puede desarrollarse libremente en todas direcciones. Porque lo que Gehry ha hecho en Bilbao puede ser grandioso, pero es una forma de escultura costosa. Bajo tierra, no estás obligado a crear

⁴⁸ BACHELARD, G., *La poética del espacio*. 1975, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica; p. 254.

⁴⁹ NICOLETTI, M., *L'Architettura delle Caverne*. 1980, Roma: Laterza; p. 255-256.

⁵⁰ TOMAN, R., ed. *Viena - Arte y Arquitectura*. 2000, Konemann Verlagsgesellschaft: Colonia; p. 345.

una nueva sala por encima de cada techumbre. [...] Aquí, puedes desarrollar una enorme libertad, tanto de la vida en el interior como del movimiento y la posible formación del espacio».⁵¹

Aunque con ciertos limitantes estructurales, el proyecto de Salzburgo evidencia que: «La característica más interesante de la arquitectura excavada es que [...] construye espacios independientes de su habitual condición estructural. La masa de piedra suele soportar sin problemas luces y alturas que necesitarían un cálculo exhaustivo en otras circunstancias, así los espacios prácticamente no están condicionados por la construcción y, dentro de ciertos límites, sólo dependen de la imaginación del que los realiza».⁵²

Esta libertad en su configuración estructural permitió a Hans Hollein reflejar, en una amplia y variada serie de croquis —unos más detallados, otros sumamente abstractos—, su pensamiento gráfico. Hollein muestra su fascinación por lo fantástico, por lo ritual, por la luz; ilustra una idea de museo que fusiona imágenes del pasado, del presente y lo imaginario. Tanto estos croquis⁵³ como las posteriores axonometrías más elaboradas se caracterizaron por su fluidez comunicativa, su particularización de cada elemento importante del museo y su diseminación dentro del soporte gráfico. En estos dibujos, Hollein utilizó homogéneamente las variables gráficas: sombras, color y tipo de línea (Fig. 15).

Hans Hollein ha mostrado sus habilidades como arquitecto y como dibujante desde sus inicios profesionales. «Sus edificios como sus dibujos —señala Brendan Gil— tienen una juguetona capacidad de seducción. Uno es feliz en su presencia».⁵⁴ Sus dibujos a lápiz, lápiz de color o plumón, o incluso con aerógrafo, con un delicado uso del color, de apariencia sencilla —independientemente de su mencionada habilidad como grafista—, no intentan ser realistas, ni narrar episodios como lo hiciera Wright, sino que son un instrumento de comunicación intimista, que a su vez, legitima la

⁵¹ STEINER y HOLLEIN, p. 6.

⁵² ALGARÍN COMINO, M., *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. 2006, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; p. 21.

⁵³ Hans Hollein se ha distinguido por ser uno de los arquitectos con más croquis publicados en proporción al material fotográfico de sus obras arquitectónicas y sus representaciones modelísticas. En este caso, aún se conserva el croquis original para el concurso de Salzburgo —posteriormente el Guggenheim Salzburgo— que se dibujó sobre una hoja de papel del Hotel Ritz de Madrid durante una visita a la capital española.

⁵⁴ LACY, B., *One hundred contemporary architects. Drawings and sketches*. 1991, New York: Harry N. Abrams; p. 108.

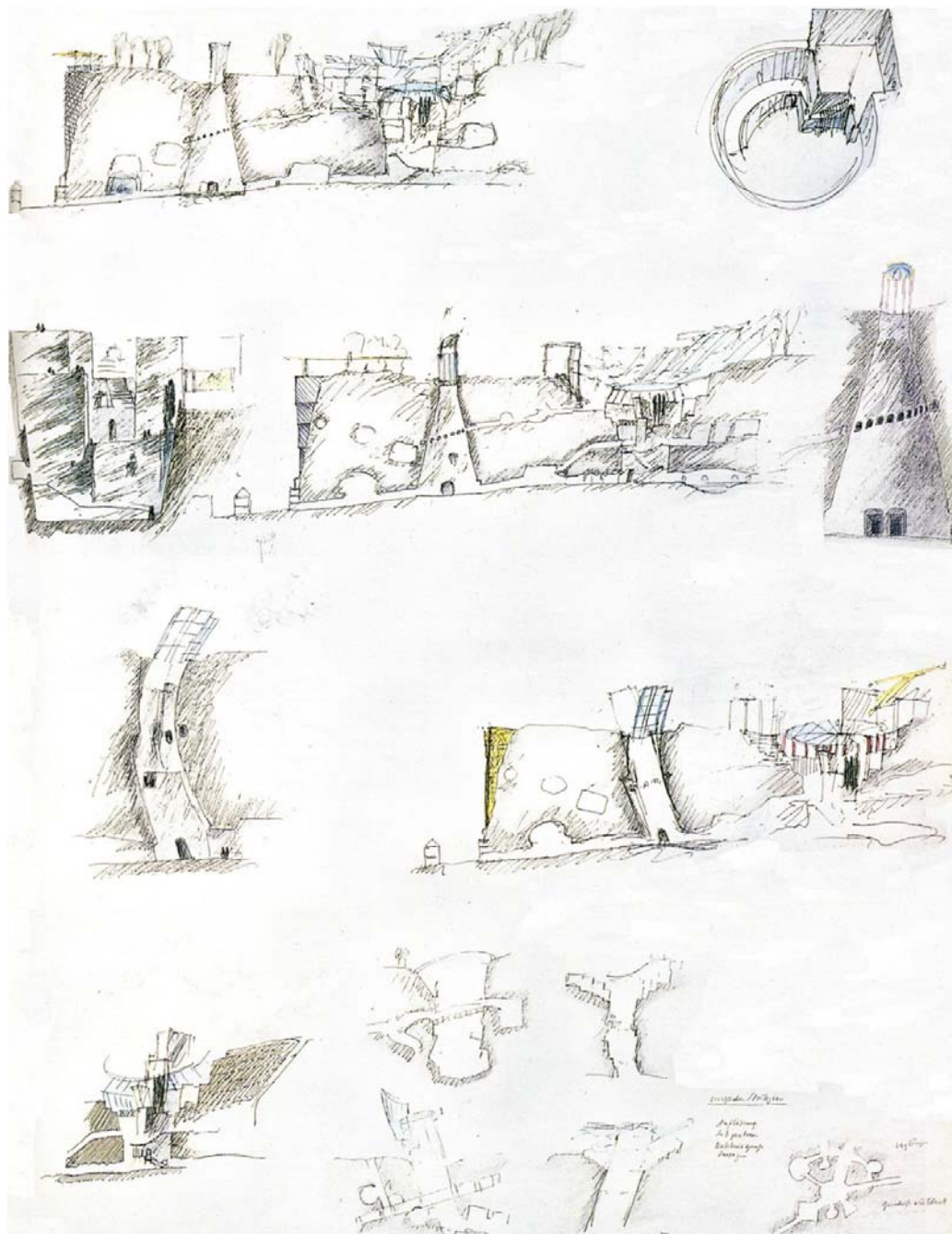


Fig. 15. Una metáfora dibujada: bocetos de cada espacio del museo; una mezcla de imágenes pasadas, presentes y fantásticas. Guggenheim, Salzburgo (1989) - Hans Hollein.

arquitectura como producto de la mano del arquitecto; una alternativa representacional personal a la tendencia contemporánea de utilizar medios digitales desde las fases iniciales del proyecto. Posee un estilo gráfico bien definido que ha permanecido casi inmutable a lo largo de los años.

Los dibujos de Hollein proporcionan los elementos necesarios para analizar su arquitectura y, por tanto, para edificarla. El dibujo es expresión de ideas y es utilizado como medio de difusión de las mismas. Sus dibujos «[...] están hechos con trazos tan finos y precisos que parecen hechos con tinta; en su factura muestran claramente la arquitectura que representan».⁵⁵ Este material constituye la base desde la que parte el estudio de Hollein para realizar la modelística —tan distintiva como el estilo gráfico.

Si en los dibujos de Hollein se distinguen de forma abstracta y segmentada las ideas principales para este museo, sus maquetas se encargan de fusionarlas; son elementos cohesivos que complementan a la perfección la exposición de los conceptos arquitectónicos que vuelven a este diseño singular: la consideración de la ciudad como parte integral del proyecto, su concepto de la serie de salas temáticas, de secciones narrativas, de áreas místicas, de elementos diseminados que se unen sinérgicamente.

En la primera maqueta, de carácter realista, de escala 1:500, se muestra una visión global y puramente exterior del proyecto, donde se observa que se trata de un museo sin fachadas, que sería casi imperceptible desde la ciudad. Como puntos destacables de esta maqueta se encuentran: la representación de la ciudad con los edificios más característicos al borde de la montaña; la mimesis del Mönchsberg con su topografía, textura y vegetación; y los domos y cristaleras que son los únicos indicadores de la posición del museo dentro de la «roca».

Por otra parte, Hollein, preocupado por la expresión de la interioridad, realiza una enorme maqueta interior-exterior, de escala 1:100, seccionada y articulada en planos verticales y horizontales, que permitía dejar al descubierto los diversos espacios de los que consta el museo al desmontar algunas de sus piezas o, por el contrario, observar el conjunto al articularlas. En el interior de esta maqueta se destacan a detalle: la gran cristalera que corona el atrio rústico; las perforaciones en la montaña, coronadas por domos y realizadas para permitir el paso de la luz; y las escaleras y rampas en

⁵⁵ JACOBY, H., ed. *El dibujo de los arquitectos*. 2a ed. 1981, Gustavo Gili: Barcelona; p. 5.

espiral —con vegetación incorporada en su desarrollo— por las que se accede a las salas expositivas.

Los modelos creados por Hollein, tanto el situacional como el seccionado y articulado, transmiten fehacientemente la idea del recorrido alegórico a ese «templo de las musas subterráneo», «mina gigante» o «cráter luminoso», la inmersión del visitante en búsqueda de algo significativo dentro de la caverna.

Al observar el complicado interior de la maqueta seccionada, con sus respectivas texturas imitativas de los materiales rústicos y sintéticos, es casi posible anticipar una arquitectura erigida —o mejor dicho, sustraída—, y olvidar por momentos de que se trata de una representación miniaturizada. En este caso, la modelística está en total correspondencia con los contenidos arquitectónicos. Hollein no trata de camuflar la apariencia del interior del modelo para que parezca arquitectura construida sobre la superficie, sino que por el contrario, con el apoyo de texturas y materiales rústicos, dejados al natural, acentúa todavía más su apariencia de arquitectura excavada. Ilustra a la perfección una de sus intenciones arquitectónicas principales: la idea de que el visitante del museo al ascender o descender por las rampas no pierda la sensación de estar dentro de una caverna, conservando el conocimiento de su paulatina inserción en la montaña.⁵⁶

Para complementar la presentación del proyecto se realizó una perspectiva interior por medio de *rendering*⁵⁷ —muy similar a una fotografía interior de la maqueta— y una serie de fotomontajes de las maquetas que servían a la vez como apuntes perspectivos (Figs. 16 y 17).

El éxito de su estilo representacional sería avalado por el presidente de la Fundación, quien no se mostraba del todo entusiasmado con la sede de Salzburgo —a pesar de las buenas relaciones con los empresarios locales— hasta quedar impactado por el modelo de Hollein. Dice Thomas Krens: «Tardé un año en ir a Salzburgo, porque pensaba que no era de nuestro interés. Pero vi la maqueta del edificio de Hollein y cambie radicalmente de

⁵⁶ Cabe resaltar como en algunos museos con espacios subterráneos, como por ejemplo, en la ampliación del museo de Louvre, se pierde en ocasiones la noción de estar por debajo de la ciudad al cabo de un tiempo de iniciar el recorrido.

⁵⁷ Por el año del concurso (1989), es de suponerse que las imágenes computarizadas fueron hechas a posteriori; tal vez en alguna ocasión que el proyecto fuera retomado antes de descartarse por completo o para efectos de publicación o promoción individual.



Fig. 16. La descripción de un «museo sin fachadas» oculto en la montaña: rendering del atrio donde se destaca el inmenso domo que corona la espiral sustraida y fotografía de la maqueta con efectos de iluminación en el interior que muestra la posición del museo en el Mönchsberg. Guggenheim, Salzburgo (1989) - Hans Hollein.

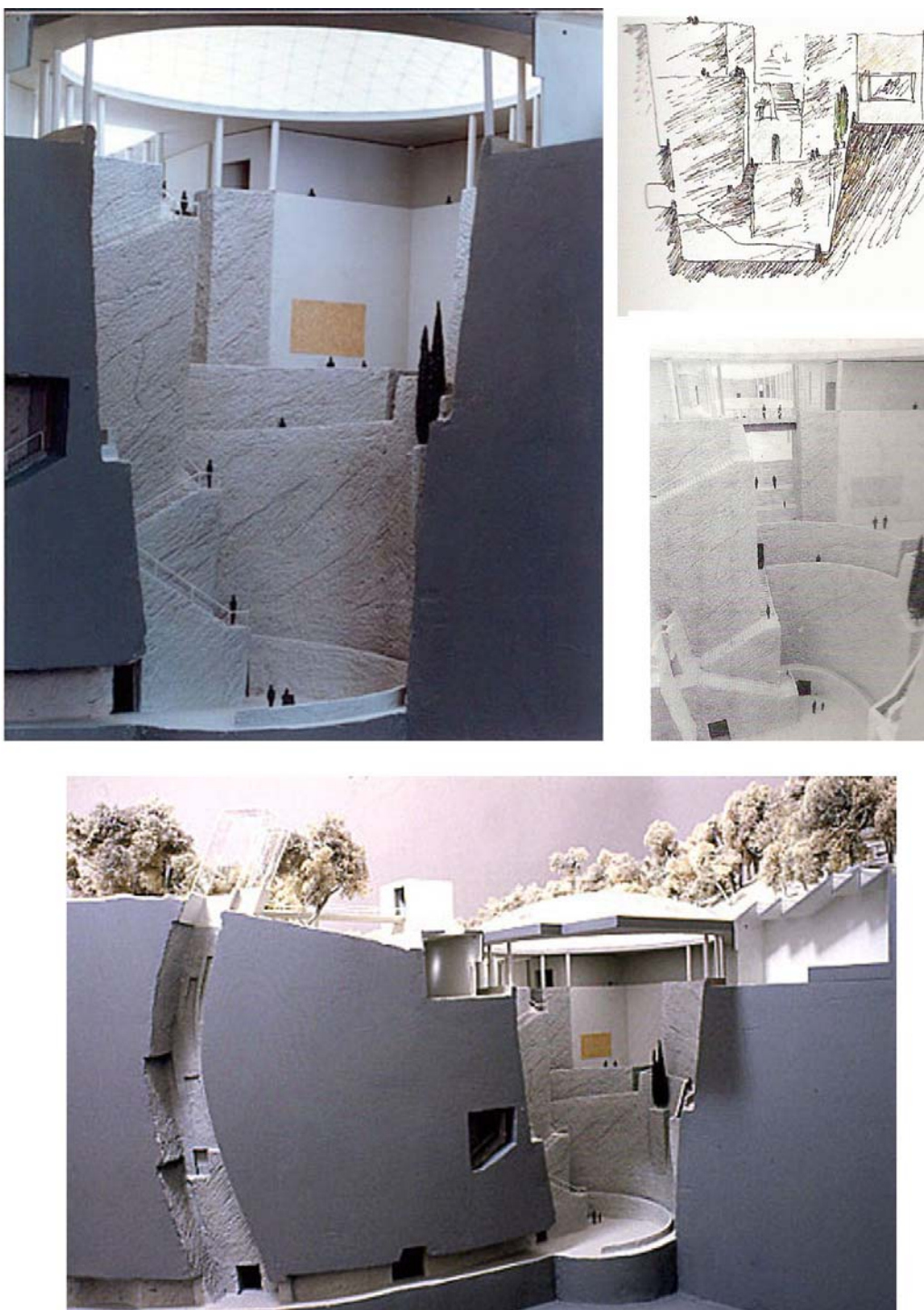


Fig. 17. El poder plástico de la maqueta mostrando la sensación de inmersión en la «roca sagrada» a través de la conservación de la textura geológica en el interior: boceto donde ya se sugería la conservación de la textura rocosa y fotografías de la modelística donde se ilustra la variedad de espacios subterráneos con texturas geológicas, las comunicaciones internas y los sistemas de iluminación natural. Guggenheim, Salzburgo (1989) - Hans Hollein.

opinión en un lapso de tiempo que fue de los tres segundos a los tres minutos. Era la cosa más fantástica que había visto. Al mismo tiempo comprobé la fuerza de la arquitectura. Un gran edificio más una gran colección no suman dos, sino por lo menos tres».⁵⁸ Es importante observar como Krens, cautivado por el poder plástico de la maqueta, distinguiría la importancia de la arquitectura para la línea museística. Se puede afirmar que, desde el hallazgo de que «el buen arte y la buena arquitectura crean una sinergia», la Fundación —aún como una línea museística en ciernes— dedicaría sus esfuerzos a la consecución de una nueva sede con la arquitectura como principal protagonista.

Desafortunadamente para los fines expansionistas de la Fundación Guggenheim, la materialización de este espacio quedaría condicionada a estudios de factibilidad económica, de impacto ambiental, de humedad, entre otros. Y a pesar de lo favorable de los resultados, cuestiones políticas evitaron su edificación —ante la apertura de la Unión Soviética los austriacos se vieron inmersos en otros problemas—, que hubiera permitido el crecimiento de la Fundación siguiendo los parámetros de la línea, en su búsqueda del museo original e impactante.

3.7 La extrusión volumétrica y la diseminación espacial en la configuración del museo como catalizador urbano

Como se ha mencionado, Salzburgo no sería la única iniciativa austriaca por materializar un museo Guggenheim. Viena se presentó como una segunda alternativa, donde una vez más, el arquitecto elegido para realizar el proyecto fue Hans Hollein. En este sentido, el establecimiento de un museo Guggenheim era la piedra angular de un plan de renovación urbano en los noventa. Como lo explica Barbara Börngasser: «Al mismo tiempo se hizo un esfuerzo por pulir la imagen de Viena como centro arquitectónico con la contratación de afamados arquitectos internacionales (vieneses y foráneos como Jean Nouvel, Zaha Hadid, Arata Isozaki y otros). La sucursal vienesa del Museo Guggenheim completaría el abanico de artes plásticas. Gran parte de los proyectos se quedaron en eso, en proyectos [...]».⁵⁹

⁵⁸ TELLITU, A., ESTEBAN, I. y GONZÁLEZ CARRERA, J.A., *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. 2 ed. 1997, Bilbao: Diario El Correo; p. 109.

⁵⁹ TOMAN, ed. , p. 342.

Sin embargo, la esperanza de construir un museo no había desaparecido del todo, y el gobierno central se resistía a abandonar un proyecto que elevaba el relieve internacional del país. En junio de 1994, la responsable de Cultura del consistorio vienes, Ursula Pasterk, reavivó la inquietud y anunció la construcción de un museo en colaboración con el Guggenheim.⁶⁰ Hans Hollein —como ganador del concurso internacional de 1990 para el plan maestro de la EXPO Mundial de Viena 1995— fue el encargado de realizar el anteproyecto a orillas del Danubio, en un nuevo distrito de Viena, conocido como «Donaucity».

El emplazamiento se distingue por ser un punto de confluencia de carreteras y puentes, además de encontrarse el VIC (UNO Vienna Intenational Center), uno de los cuatro complejos de oficinas de las Naciones Unidas en el mundo.

Hollein dispone de un área justo enfrente del VIC para equipamientos de oficinas, edificios habitacionales y culturales. Las carreteras existentes fueron cubiertas por una plataforma donde varios edificios serían construidos. Es en esta plataforma donde Hollein construiría una escuela primaria, una iglesia y, como edificio icónico de la EXPO, la sede vienesa de la línea museística Guggenheim. Este Guggenheim proyectado por Hollein sería construido en un sitio de 23.000 m².

En este caso, la representación arquitectónica realizada por Hans Hollein va encaminada a mostrar, por una parte, todo el complejo ferial, y por otra, define y destaca las características del museo Guggenheim, como su volumetría, sus dimensiones y su planta circular, siendo un buen ejemplo de destreza para exhibir los detalles sin sacrificar la visión del conjunto.

Primeramente, el proyecto urbanístico es expresado por medio de la modelística, la cual es de carácter realista, muestra los edificios existentes y todas las características del emplazamiento destinado a la nueva construcción. A diferencia de la maqueta de Gwathmey y Siegel de la expansión del edificio de Wright, en este modelo no hay intención de disimular la presencia del museo entre las otras edificaciones, por la sencilla razón de que —como sucedía con el «Musée Mondial» de Le Corbusier— éste forma la parte central de un vasto complejo de revitalización urbana donde no existía una problemática contextual semejante a la neoyorquina (Fig. 18).

⁶⁰ TELLITU, ESTEBAN y GONZÁLEZ CARRERA, p. 110.



Fig. 18. La representación modelística de un museo como eje del diseño y catalizador del contexto urbano: maqueta de carácter realista del proyecto de intervención urbanística donde se observan, por una parte, los elementos relevantes del contexto existente: el río Danubio y los edificios del complejo de Naciones Unidas, y por otra, se destaca la volumetría del museo con apoyo del cromatismo y la iluminación. Proyecto de Hans Hollein en Donaucity (1994-1995), que incluía instalaciones para una feria mundial, una escuela y el Guggenheim Viena.

El modelo particular del museo Guggenheim se manifiesta como una extrusión de volúmenes cónicos segmentados —trazados en una planta básicamente circular— orientada hacia un eje virtual inclinado. Los volúmenes surgen y se destacan por su multiplicidad de colores y texturas e incluso se acentúan por medio de la iluminación de la misma maqueta. Hollein dispone estos volúmenes formando una plaza como centro del diseño; un espacio público circular, con una especie de jardín de esculturas, destinado a ser la entrada principal y vestíbulo principal que conduce a las diferentes secciones del museo.

En este sentido, entre la producción gráfica desarrollada para la presentación se encuentra una interesante serie de secciones de distintos proyectos de planta circular. Dentro de esta comparativa tipológica se observan entre otros, edificios como el emblemático Panteón de Agripa, el Guggenheim de Nueva York —como referente obligado—, el museo Guggenheim de Salzburgo —con el que Hollein se autocita—, el Museo de los Volcanes en Auvergne —que para ese momento también estaba en fase de proyecto— y, por supuesto, el motivo de la presentación, el Guggenheim para Viena, estos tres últimos del mismo autor.

Hollein, mediante esta comparativa en sección intenta mostrar varios puntos importantes de la propuesta; por una parte, exhibe el tamaño relativo de su diseño al medirlo con la altura de otros edificios célebres —siendo el Guggenheim Viena el más alto de todos—; además, Hollein, mediante esta adición gráfica de algunos edificios célebres, justifica lo adecuado de la planta circular para generar proyectos paradigmáticos; por último, se ilustra la disposición del museo, tanto por debajo del nivel del terreno —un sello distintivo de su arquitectura—, como por encima de éste, estableciendo la línea del terreno a lo largo de todas las secciones para observar esta característica en las demás arquitecturas tanto propias como ajenas a él (Fig. 19).

Desgraciadamente para los objetivos de la Fundación, la propuesta de la feria mundial fue rechazada mediante un referéndum, imposibilitando con ello —y por segunda vez—, la materialización de al menos un proyecto del Guggenheim fuera de América. Sin embargo, unos años después, Hollein fue capaz de plasmar sus conocimientos de arquitectura subterránea y continuar con su particular zaga de «museos diseminados» en el proyecto del Centre

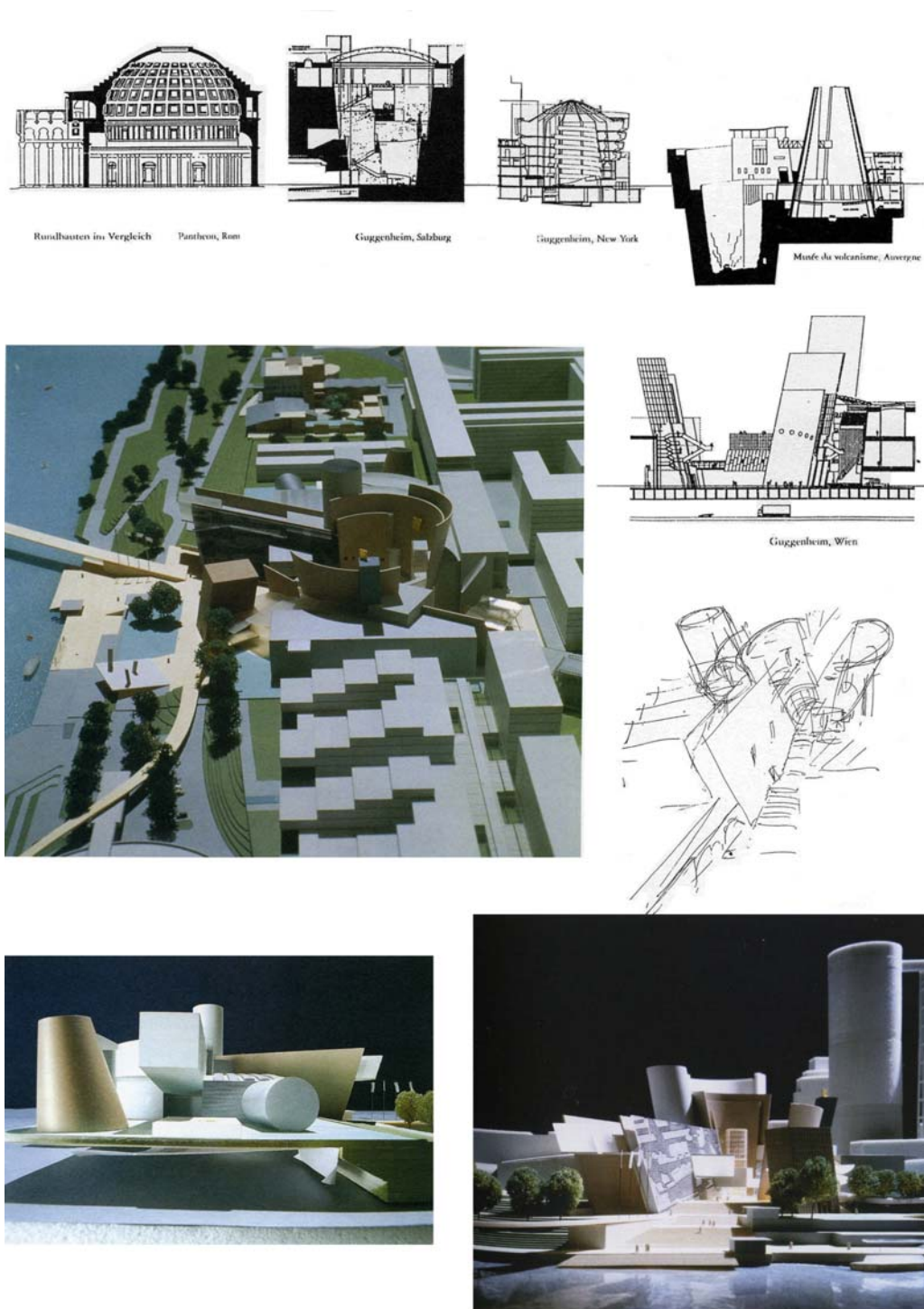


Fig. 19. La expresión volumétrica y contextualista de un museo diseminado como hito urbano: comparativa —mediante secciones lineales— de diseños célebres de planta circular —el Panteón de Roma y el Guggenheim de Nueva York— con los diseños museísticos de Hollein —Guggenheim Salzburgo, Vulcaia y el Guggenheim Viena—; croquis del museo donde ya se ilustra la extrusión oblicua de volúmenes; vista fotográfica de la maqueta donde destaca el museo por encima de su entorno; y vistas a detalle donde se aprecia la compleja articulación volumétrica. Guggenheim Viena (1994-1995) - Hans Hollein.

Européen de Vulcanologie en Auvergne (1994-2002). Se trata de museo situado a 1.000 metros de altura donde el edificio recrea la idea de un volcán al cual se accede por medio de una rampa.

Los bocetos de Hollein indican a primera vista una continuidad metafórica, ya que sus trazos son similares a las ideas del «tesoro alojado en el centro de la Tierra», de Salzburgo; aunque en el caso de Auvergne, se trata de un volcán, donde Hollein se inspira en las ilustraciones de Gustave Doré del infierno de Dante, de las formas naturales y de las novelas de Jules Verne. Así mismo, Hollein sigue una continuidad proyectiva, puesto que el «Museo de los Volcanes» parte de conceptos arquitectónicos similares a los de Viena —en cuanto a la volumetría cilíndrica diseminada— y, sobre todo, de Salzburgo —en cuanto a su manejo de los espacios subterráneos (Fig. 20).

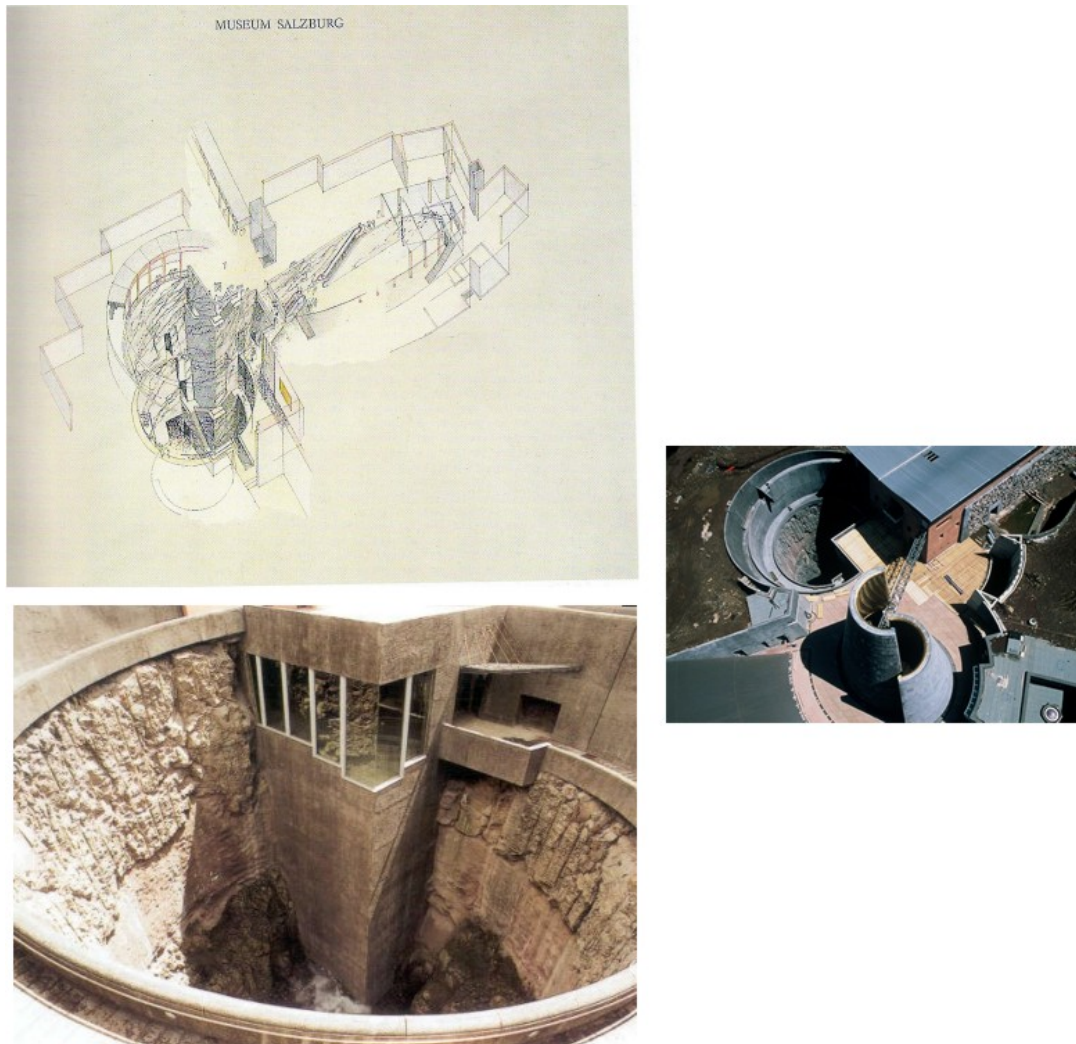


Fig. 20. El seguimiento de una tipología museística; Hans Hollein y sus museos subterráneos diseminados: axonometría a color del Guggenheim Salzburgo (1989) y vistas fotográficas de Vulcania, Museo de los Volcanes en Auvergne (1994-2002).