

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 II – La gestación de la «casa de la singularidad». El espacio continuo y su representación secuencial

«A quienes deban construir [...] debo advertirles que aquí han de elegir a un arquitecto juicioso, docto y experto, [...] para ser consciente de lo que hace y conocer las causas y desarrollo de todo lo relativo a la arquitectura; y que entienda así mismo en delineación, para mostrar y hacer comprender a todos con sus imágenes y dibujos las obras que habrá de hacer. Similarmente conocerá la perspectiva, lo mismo para hacer sus diseños que para saber ilustrar con precisión los edificios, según la situación y características de cada una de sus partes».¹

—Philibert De l'Orme

¹ P. De l'Orme., *L'Architecture*, contenido en GARRIGA I RIERA, J., ed. *Renacimiento en Europa*. Fuentes y documentos para la historia del arte. Vol. 4. 1983, Gustavo Gili: Barcelona; p. 500.

2.1 Los comienzos de la Fundación Guggenheim. Hacia la construcción del «templo de la no-objetividad»

En el inicio del siglo XX, los magnates americanos de la industria y del mundo de las finanzas fueron el público coleccionista más poderoso que conoció Europa. El coleccionismo en Estados Unidos se manifestó con gran contundencia —tanto cualitativa como económicamente—, su interés primordial era dar al país un patrimonio cultural y artístico que reafirmara su prestigio ante Europa, para engrandecer su propia personalidad o evadir las contribuciones fiscales.² El hecho más importante es, con mucho, que esas crecientes colecciones privadas, por medio de una entrada o gratuitamente, pasan a funcionar como museos públicos.³

Dentro de este panorama, el apellido Guggenheim⁴ se encontraría ligado y, posteriormente consolidado, dentro del coleccionismo de arte norteamericano. Los Guggenheim⁵ fueron una familia judía, que a lo largo de su historia se enriqueció como ninguna otra de la minería y la metalurgia.

Sin embargo, sus comienzos, por el contrario, fueron sumamente difíciles. Los orígenes de la familia se encuentran en Lengnau, un pequeño pueblo de Suiza, en el estado de Aargau. Suiza era uno de los pocos lugares donde los judíos al menos podían vivir, con severa discriminación, pero sin ser expulsados: «Tolerated Persons Not to Be Expelled» (Personas toleradas que no serán expulsadas).

Simon Meyer Guggenheim (1792-1869), un sastre de profesión, había enviudado en 1836 y había quedado a cargo de un hijo —Meyer— y 5 hijas. Desesperado por la pobreza, decidió emigrar con sus hijos y con su prometida, Rachel Weil Meyers⁶, —la que a su vez llevaría a sus 7 hijos,

² LEÓN, A., *El museo. Teoría, praxis y utopía*. 1978, Madrid: Cátedra; p. 42.

³ PEVSNER, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*. 2a ed. 1980, Barcelona: Gustavo Gili; p 160.

⁴ Los diversos datos biográficos han sido condensados de DAVIS, J., *The Guggenheims, 1848-1988: An American Epic*. 1988, New York: Shapolsky Publishers; y de UNGER, D. y UNGER, I., *The Guggenheims. A family history*. 2005, New York: Library of Congress.

⁵ No se sabe exactamente de dónde proviene el apellido Guggenheim. Muchos judíos germanoparlantes fueron instados por el emperador Joseph II de Austria en 1788, a adoptar apellidos adaptando los nombres de sus lugares de residencia. Es probable que el apellido Guggenheim haya surgido del pueblo de Guggenheimb —conocido ahora como Jugenheim— en Bavaria.

⁶ El nombre de Meyer, también utilizado como Myer, Meyers y Meier, aparece en datos históricos judíos tanto como apellido, nombre y sobrenombre, por lo que suele acarrear confusiones.

puesto que era viuda— hacia los Estados Unidos, saliendo de Hamburgo en 1847. Una vez desembarcados en el puerto de Filadelfia, tres meses después, su vida no se vislumbraba nada sencilla. Empezaron ganándose la vida por medio del comercio ambulante.

Todo transcurría sin fortuna hasta que Meyer (1828-1905), hijo de Simon, consiguió inventar un líquido que limpiaba perfectamente los rastros de carbón. Pronto la fórmula fue un éxito en la industria de extracción de la antracita o hulla seca, lo que le permitió conseguir los primeros ingresos importantes para la familia.

Algún tiempo después, Meyer y su hermanastro, Lehman Meyers, logran extraer la esencia del café, popularizando inmensamente la bebida y logrando con ello una buena fortuna. A esto le siguieron inversiones en diversas industrias hasta llegar a la minería. Es aquí donde erigen múltiples plantas de fundición y se vuelven una de las familias más ricas de América, explotando minas desde Alaska hasta Monterrey y Aguascalientes en México.

Meyer se casaría en 1852 con su hermanastra, Barbara Meyers y tendría once hijos: Isaac, Daniel, Murry, Solomon, Jeannette, Benjamin, Simon, Robert, William, Rosa y Cora. Entre sus ilustres hijos que lo seguirían en el mundo de los negocios se destacaron Daniel y Solomon. Daniel (1856-1930) se había convertido en el patriarca de la familia, ante la indiferencia por los negocios que mostraba su hermano mayor Isaac. Para 1918, con una fortuna de 70 millones de dólares ocupaba el lugar 15 entre los hombres más ricos de América, según la revista *Forbes*; sin embargo, sería más famoso por su extraordinaria labor pionera en el campo de la aeronáutica —su hijo Harry se había convertido en piloto durante la Primera Guerra Mundial. Por su parte, Solomon (1861-1949), un «rey Midas» de los negocios, sería el fundador de la Yukon Gold Company en Alaska.

Solomon Robert Guggenheim, a sus 66 años, se encontraba en la cima de su gloria, estaba aburrido y ansioso de alcanzar la fama; se había retirado parcialmente de los negocios y necesitaba algo reconfortante en qué ocuparse, y esto lo encontraría en 1927 de la mano de la baronesa Hildegard Anna Augusta Elisabeth von Ehrenwiesen (1890-1967), mejor conocida como «Hilla Rebay».

Se conocieron en Nueva York, puesto que la esposa de Solomon, Irene, la había contratado para hacer un retrato de Solomon.⁷ La baronesa Rebay aprovecharía las largas sesiones que le tomaría hacer la pintura para hablarle al millonario de las bondades del «arte liberado del objeto», «Gegenstandslos». Aunque le gustaba mucho la pintura, Solomon apenas entendía de arte. Había comprado algunas obras de maestros del Renacimiento italiano, tablas flamencas del siglo XV, miniaturas orientales y muchos Watteaus. La baronesa le dijo que todo lo que había coleccionado no servía para nada, que un hombre pionero como él, con su visión y su riqueza, debía ayudar a los artistas contemporáneos, que eran los artistas del futuro. Hilla convenció a Solomon de los meritos del arte no-objetivo y de que si había sido pionero en la minería, por qué no podía serlo también en el arte. Enseguida le mostró los cuadros de Rudolf Bauer, Wassily Kandinsky y László Moholy-Nagy. Para 1929 Solomon se encontraba en La Bauhaus visitando a Kandinsky⁸, de quien compró tres cuadros, empezando así la mayor colección de Kandinsky del mundo. Su obra, en última instancia, determinó el tenor de la colección que a la postre tendrían Solomon e Hilla.

La baronesa prácticamente se hizo cargo de la vida y del dinero de Solomon, y tuvo el gran mérito de haber orientado a un millonario que dudaba qué hacer con su dinero; le llevó a ver los estudios de diversos pintores, incitándolo a comprar. Fascinado por el empeño apasionado de la baronesa y seducido por la idea de ser pionero en un ámbito relativamente inexplorado como el coleccionismo de obras de arte abstractas, en 1929, Solomon Guggenheim empezó a adquirir sistemáticamente obras de artistas no objetivos, y una década después, ya poseía 50 Kandinskys, 15 Gleizes, 6 Legers, 5 Moholy-Nagys, 3 Chagalls, 4 Delaunays, 2 Feiningers, y absolutamente todo lo que Bauer hubiera producido. Bajo la influencia de Hilla, Solomon terminó por completar una extraordinaria colección privada de

⁷ Tras la muerte de Solomon y las posteriores peleas de Hilla Rebay con Harry Guggenheim, parece que el cuadro fue destruido.

⁸ Kandinsky (1866-1944), nacido en Rusia, está asociado a la primera formulación de la pintura no mimética pura. Los lienzos del artista, llenos de colorido, con formas que convergen y contrastan de manera dinámica, plasman su doctrina de la abstracción, definida en sus escritos teóricos más leídos: *Sobre lo espiritual en el arte* (Über das Geistige in der Kunst, 1911) y *Punto y línea sobre el plano* (Punkt und Linie zu Fläche, 1926). Comparando los colores a tonos musicales y las formas a estados emocionales específicos, creó un vocabulario formal para expresar lo que llamó «la necesidad íntima» del artista.

arte, pronto su suite en el legendario Hotel Plaza de Nueva York se encontraba saturada de pintura.

Su brillante colección instalada en el hotel fue abierta al público con previa cita, únicamente la tarde de los jueves —como sucedía con algunas colecciones reales en el siglo XVIII, antes de la creación de los museos— y en forma de pequeñas exposiciones de los cuadros recientemente adquiridos. Conforme la colección fue creciendo fue necesario comenzar a almacenar algunos cuadros. Unos años después, la baronesa organizaría una exhibición a préstamo titulada «Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Paintings», la cual viaja a la ciudad nativa de Solomon, Filadelfia (1937); a la ciudad donde acostumbraba vacacionar, Charleston, Carolina del Sur (1938); y a la ciudad favorita de su hija, Baltimore (1939).

En 1937, Solomon institucionalizó su colección privada creando la Fundación Solomon R. Guggenheim, cuya misión, desde sus inicios, ha sido: «Proveer para la promoción del arte y para el mejoramiento intelectual o moral de hombres y mujeres impulsando su educación, ilustración y gusto estético, y desarrollando el entendimiento y la apreciación del arte por el público; establecer, mantener y operar, o contribuir, al establecimiento, mantenimiento y operación de un museo o museos, u otros sitio o sitios adecuados para la exhibición pública del arte; brindar provisiones adecuadas de lecturas, publicaciones u otra información pública o instrucción en conexión con ella, y proveer becas, ayudas o contribuciones similares en conexión con esos fines; adquirir por compra, regalo, gratificación, solicitud o de otra forma, trabajos de arte, incluyendo pinturas, fotografías, grabados, impresiones u otros objetos de arte, libros y mobiliario, y cualquiera y todas las instalaciones fijas concernientes a ello o, convenientes en consecuencia».⁹

Una vez constituida legalmente la Fundación, y viendo que los Rockefeller fundaron el MOMA y Gertrude Whitney anunció sus planes para la apertura de su museo de pintura y escultura americana contemporánea, Solomon Guggenheim comenzó a idealizar la construcción de un museo destinado a albergar una colección cada vez más abundante. Producto de

⁹ GUGGENHEIM-FOUNDATION, (2001). *Project for a New Guggenheim Museum in New York City.*, [En línea]. Página Web, <http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/new_guggenheim/intro_main.html>. Título en el head: Guggenheim Museum - The Manhattan Project - Intro. [Consulta el 10 de septiembre de 2004].

esta idea, Rebay empezó inmediatamente a buscar la manera de materializar su sueño. Hilla comentaba que el museo «debe ser construido con un estilo fabuloso. [...] debe poseer una gran biblioteca y una sala para leer y escuchar música. Debe ser una escuela para educar a la gente joven. La primera sala debe tener luces azules en el techo como la tumba de Napoleón, un espacio para la relajación, cálido, donde uno pueda liberarse del ruido de las calles para adentrarse en el templo del arte. El establecimiento debe de convertirse en un estándar para la grandeza de las naciones, un verdadero Templo de la Paz en el universo».¹⁰ Su correspondencia postal durante la década de 1930 contiene numerosas propuestas para erigir un «museo-templo» del arte no objetivo, donde se pensaba originalmente en Frederick J. Kiesler para proyectarlo.

En 1939, la Fundación Guggenheim alquiló un antiguo salón de exposiciones y ventas de automóviles —actualmente desaparecido— en el número 24 Este de la Calle 54 de Nueva York, que Rebay transformó, con ayuda del arquitecto William Muschenheim, en una sala de exposiciones temporales llamada «The Solomon R. Guggenheim Collection of Non-Objective Painting» (Fig. 1). El nuevo museo, con Hilla Rebay como directora, sólo exhibía los ejemplos más puros del arte no objetivo —para entonces, Solomon había subastado su colección de obras maestras clásicas—; las obras abstractas o figurativas de artistas considerados precursores, como Marc Chagall, que formaba ya parte de la colección, permanecieron en la suite de Solomon Guggenheim en el Hotel Plaza. El museo fue un gran éxito y Rebay acogió y ayudó a muchos jóvenes pintores abstractos estadounidenses, cuyas obras acabó exponiendo.

Hilla logró otorgar a Solomon una gran fama. En el mundo de los negocios, a Solomon siempre le había ensombrecido su hermano Daniel, ya que estaba considerado como uno de los hombres más influyentes de los Estados Unidos. Pero, cuando la baronesa empezó a montar exposiciones de su colección, el nombre de Solomon Guggenheim se empezó a popularizar.

La prensa lo reconocía como pionero del arte moderno. La fama que no había conseguido con sus minas y su increíble riqueza le llegaba ahora como mecenas del arte. Pero esa misma fama también le crearía problemas. Éstos vendrían por la filosofía de Hilla, calificada por otros como

¹⁰ UNGER y UNGER, p. 360.



Fig. 1. La gestación del nuevo templo del arte. Fotografías de: Irene Guggenheim, Wassily Kandinsky, Hilla Rebay y Solomon R. Guggenheim durante su visita a La Bauhaus en 1929; la baronesa Hilla Rebay von Ehrenwiesen (1890-1967); Solomon R. Guggenheim con Frank Lloyd Wright; y de la fachada e interior de la primera sede del Guggenheim, la modesta galería de arte no-objetivo, proyectada por William Muschenheim (1939).

«ambigüedad mística», y que se convirtió en una especie de burla en el mundo artístico de Nueva York. Los críticos y artistas norteamericanos no quedaban indiferentes ante las ideas de una Hilla que había escrito en un catálogo que: «Los tres objetos no-objetivos principales —el círculo, continuidad concentrada en sí misma, el cuadrado, una forma más espiritual en relación al espacio, y el triángulo, quizás menos espiritual— son todas formas absolutas y perfeccionadas de pureza y belleza»¹¹.

Así mismo, Hilla aprovechaba cualquier ocasión para mitificar la figura de Solomon: «El Señor Guggenheim, cuya vida consiste en revelar la riqueza oculta de la Tierra, es un líder en la industria minera. A veces, a pesar de los desánimos, continúa su vocación de líder con la misma previsión intuitiva en otros campos; es decir, el espíritu etéreo del arte como contrapeso a la tierra». En una carta le añadía la atrevida guinda: «Así como Jesús, el gran redentor de la humanidad, el que percibió la realidad de la vida de forma no objetiva, esto es, espiritual, cristiana, llegó a ser el hombre más famoso sobre la tierra, igualmente grande es tu coraje y tu fe en la forma artística de la expresión espiritual de la evidencia no objetiva y eléctricamente rítmica en el arte».¹²

Sin embargo, los problemas que parecen acechar a los grandes proyectos del arte universal no se hicieron esperar; esta vez bajo el nombre de «no-objetivo». En 1942 la Fundación Guggenheim se le reprochó su desinterés por los artistas norteamericanos y su predilección exagerada por los europeos. Hilla no pudo encontrar otro argumento de autodefensa que apuntar que Moholy-Nagy, que exponía entonces en el museo, era residente en Estados Unidos desde 1937. Otra de las quejas era la presencia predominante en las exposiciones montadas por la baronesa de sus propios cuadros y de los de su pintor favorito —y amante— Rudolf Bauer. Aline Bernstein Saarinen, crítica de arte del *The New York Times*, mostró su rechazo al museo en 1951, diciendo que las exhibiciones estaban «dominadas en cierta moda carente de modestia, con pinturas de la propia directora del museo [...] y también de su viejo amigo, Rudolf Bauer. A pesar de que los de ella tienen espíritu y los de él son evidentemente competentes,

¹¹ DAVIS, p. 207.

¹² ZULAIKA, J., *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim Bilbao*. 1997, Madrid: Nerea; p. 90.

es el consenso de los críticos más calificados, que ninguno de los dos recibiría tanta atención en cualquier otro museo».¹³

Hilla, sin embargo, veía a Bauer como el «Johann Sebastian Bach de la pintura». La baronesa también lo comparaba con Richard Wagner, a su juicio era uno de esos genios que surgen una vez cada mil años. Según Hilla en su ensayo titulado *New Age*: «Bauer planeó crear un nuevo templo dedicado al arte en Alemania, una especie de Bayreuth, al cual la gente viajaría con la intención de disfrutar lo mejor del arte espiritual, música, pintura, poesía, filosofía, y expresión abstracta». Para Hilla, Bauer era un genio incomprendido.

Sin embargo, lo que había hecho Bauer era imitar a Kandinsky, comprar obra de éste a bajo precio, adelantándose a Solomon, para luego revenderlos al magnate americano haciendo un suculento negocio, así como, posteriormente, tratar de convencerle de que comprara su producción en vez de Kandinskys. Pronto Solomon le había comprado todas sus obras y ya en 1941, Max Ernst —pintor surrealista que se casaría con Peggy Guggenheim— llamaba despectivamente al Museo Guggenheim de Arte No-Objetivo: «La Casa Bauer». Con la fortuna que hizo de esta forma, Bauer se compró una villa magnífica en el este de Berlín y puso en su acceso la inscripción «Casa de lo espiritual en el arte», otro plagio, pues Kandinsky había terminado un libro en 1911, titulado *Über das Geistige in der Kunst* (*Sobre lo espiritual en el arte*).

Sin embargo, alejándose su suerte, Bauer fue mandado a un campo de concentración por problemas con el régimen nazi. Hilla con el dinero de Solomon compró su libertad y lo ayudó a refugiarse en América. A su llegada a los Estados Unidos, Hilla y Solomon le regalaron una casa y le asignaron una mensualidad a cambio de que trabajara para ellos pintando. Sin embargo, este acuerdo no prosperó. Los múltiples problemas personales entre Bauer e Hilla ocasionaron que el pintor mandara a prisión a Hilla, acusándola de espionaje a favor de los nazis. Solomon tuvo que venir en ayuda de Hilla y sacarla de la cárcel tras visitar al presidente Franklin Roosevelt y asegurarle la inocencia de la baronesa y mencionarle que la fortuna familiar de los Guggenheim estaba de su lado.

¹³ DAVIS, p. 208.

En este punto, Solomon se encontró con que su mecenazgo artístico, en vez de elogios lo que le estaba acarreado era el ridículo y una mala fama. Incluso se llegó a solicitar que el Museo de Pintura No-Objetiva entregara su colección y sus fondos a uno de los museos establecidos de Nueva York especializados en arte moderno como el MOMA. Solomon le sugirió a Hilla que, tras la mala prensa de todo lo acaecido, dimitiera como directora del museo. Pero Hilla tuvo una actitud totalmente contraria: salió de la cárcel decidida a materializar un nuevo museo permanente para todas las pinturas abstractas que ya atesoraban y quería un edificio único, especial y realizado por el mejor arquitecto del mundo. Ella, por supuesto, tendría que ser la directora. Así es como ambos pusieron manos a la obra para construir, el que hasta no hace mucho tiempo era «el museo de arte más controvertido del mundo».

2.2 El «taruggiz», el recorrido cinematográfico y la representación del movimiento: Frank Lloyd Wright

La idea de encargar el nuevo edificio a Frank Lloyd Wright había sido —como todo lo que tenía que ver con las decisiones artísticas de Solomon— de la baronesa Rebay.¹⁴ Hilla, como se ha dicho antes, había soñado con erigir un templo del arte al estilo de la Festspielhaus de Richard Wagner en Bayreuth. Por otra parte, ya en la Feria Mundial de Nueva York en 1939, Hilla exhibió sus cuadros en una escalera circular que ella misma había ideado y puesto en operación, como anticipo de la peculiar forma del futuro edificio neoyorquino. Sería la baronesa quien trabajaría con Wright en el diseño del museo que ella llamaría «Templo a la No-Objetividad».¹⁵

Sin embargo, la selección del arquitecto no había sido una cuestión sencilla. Primeramente, se contactó con László Moholy-Nagy —uno de los artistas más representativos de La Bauhaus y el artista con el que se había justificado ante la prensa de no favorecer al arte americano— para que él seleccionara una lista de los arquitectos más idóneos para llevar a cabo la

¹⁴ Se ha especulado con la autoría de la «gran idea», algunos miembros de la familia Guggenheim opinan que la idea fue de Irene Guggenheim. Sin embargo, esto parece poco probable, ya que ni el arte abstracto ni la baronesa eran de su predilección.

¹⁵ MCCARTER, R., *Frank Lloyd Wright*. 1997, London: Phaidon Press Limited; p. 308.

obra. Además de proponerse a sí mismo, su lista incluía a Le Corbusier¹⁶, Walter Gropius, Richard Neutra, Marcel Breuer, Mart Stam, William Lascaze, Werner Moser, Paul Nelson, William Humby, George Keck y Alvar Aalto.¹⁷ Extrañamente, en esa lista tan amplia no se mencionaban nombres como los de Mies van der Rohe, Eric Mendelsohn o Frank Lloyd Wright. La baronesa Rebay no estaba del todo convencida con la preselección y tras una charla con un amigo cercano, éste se mostró sorprendido por la exclusión de Wright, a lo que Hilla respondió: «¡Pero seguramente está muerto!». Tras quedar aclarado que Wright estaba vivo y aún en la práctica profesional, no dudó en escribirle una carta hasta Taliesin, en Wisconsin, invitándolo a participar en el proyecto. Después de todo, si la colección de Solomon era básicamente europea, el arquitecto encargado de diseñar el nuevo «contenedor vanguardista» sería americano.

Hilla Rebay le escribía en estos términos: «Estimado Sr. Wright, podría usted venir alguna vez a Nueva York y discutir conmigo un edificio para nuestra colección de pinturas no-objetivas. Siento que cada una de estas obras maestras debe ser organizada en el espacio, y sólo usted, así me lo parece, tiene posibilidades de hacerlo... Necesito un luchador, un amante del espacio... Quiero un templo del espíritu.... Hilla von Rebay, conservador».¹⁸ En respuesta, Wright invitaría a Hilla a Taliesin. Tras la visita de la baronesa, y una posterior reunión con Solomon, firmaría un contrato. De esa reunión surgirían diferentes adjetivos para el proyecto: templo, casa, santuario, iglesia o monumento.

El arquitecto estaba considerado por entonces entre los mejores del mundo. Él, nada modesto, añadía que era el mejor de la historia. Tenía una idea grandiosa del arquitecto como el «salvador de la cultura de la sociedad moderna». Si algo odiaba eran «los enormes cubos de la arquitectura moderna» y se mostró reaccionario contra las tendencias de la época. Como

¹⁶ Al parecer desde 1935, Le Corbusier había intentado contactar con Solomon Guggenheim, pero el encuentro nunca fue posible. Incluso existe una carta de 1938 en la que Le Corbusier se ofrece a Hilla Rebay para proyectar un museo. Algarín Comino especula con la idea de que de haberse producido ese encuentro, Le Corbusier habría materializado su prototipo de «crecimiento ilimitado». Véase ALGARÍN COMINO, M., *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción del espacio*. 2006, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos; p. 231.

¹⁷ DAL CO, F., *Il tempo e l'architetto. Frank Lloyd Wright e il Guggenheim Museum*. 2004, Roma: Mondadori Electa; p. 18.

¹⁸ HOPPEN, D., *The seven ages of Frank Lloyd Wright: The creative process*. 1998, New York: Dover Publications Inc.; p. 141.

opina Bruno Zevi: «Al contrario de los más grandes protagonistas de la arquitectura americana [...] Wright no tiene necesidad alguna de extirparse el aparato académico del clasicismo, los tabúes de la armonía, de la proporción, del ritmo, de la perspectiva, por la simple razón de que nunca los asimiló».¹⁹

Frank Lloyd Wright inició su carrera dentro de la arquitectura en la oficina de Louis H. Sullivan, donde demostró ser un gran dibujante y tener madera de proyectista. En la primavera de 1887, Wright acude a la oficina de Adler & Sullivan en Chicago solicitando empleo. Sullivan —el arquitecto más prestigioso de la ciudad— le pide a un joven Wright que vuelva a casa, prepare una serie de dibujos y regrese a mostrarlos. Cuando Sullivan observó los resultados quedó gratamente sorprendido y lo incorporó de inmediato a su oficina, donde además de perfeccionar la técnica del dibujo, aprendió a reconocer la esencia de cada elemento representado; con el tiempo se convertiría en jefe de delineantes con 49 hombres a su cargo. Es con Sullivan que Wright se forma como dibujante y como arquitecto; dos campos donde terminaría por ser uno de los grandes exponentes de la historia.

Quizás por esa práctica profesional y su formación autodidacta, a Wright se le consideró un artista de excepción, que además de generar verdaderas joyas de la arquitectura, siempre intervino activamente en la representación gráfica y modelística de sus proyectos, de donde también se encuentran algunas obras maestras de la representación. Ese grado de participación del maestro aseguraba que tanto los cambios drásticos como los mínimos detalles fueran supervisados por igual, respetándose así la esencia del proyecto. Durante 72 años estuvo involucrado totalmente en la práctica de la arquitectura, y su talento e innovadores trabajos siguen inspirando tanto a arquitectos como a legos de la disciplina. En este sentido, se ha dicho a propósito de Wright que: «Todo genio es antihistórico en el sentido de oponerse al presente, para recuperar el pasado y fundar el futuro».²⁰

A lo largo de su trayectoria proyectó cantidad de edificios que no responden a una forma determinada, sino que obedecen a etapas formales en su desarrollo profesional. Eso es algo evidente si se recuerda que empezó trabajando con rectángulos, pasando por triángulos y hexágonos hasta terminar con el desarrollo de la espiral. Sus logros arquitectónicos fueron

¹⁹ ZEVI, B., *Frank Lloyd Wright*. 6a ed. 1995, Barcelona: Gustavo Gili; p. 17

²⁰ *Ibidem*, p. 17.

posibles gracias a los métodos y materiales disponibles en el siglo XX. Más allá de estos elementos, fue capaz de configurar espacios y formas que ya no imitaban estilos del pasado sino que insuflaban nueva vida a la arquitectura y propulsaban el arte de la construcción hacia una era dinámica e innovadora.

En este sentido, Wright postulaba que la misión primordial de un edificio es servir a las personas. Sus estructuras fueron proyectadas según la escala humana y en ellas insufló valores que definía parafraseando el Libro del Té de Kakuzo Okakura: «la realidad del edificio es el espacio en el que vivimos, no los muros y el techo».²¹ Este sentido del conjunto, indivisible e integral, lo describió como «una arquitectura que se desarrolla desde dentro hacia fuera en armonía con las condiciones de su ser, diferenciándola de aquella que viene aplicada desde fuera».²²

Wright escogió la palabra «orgánica» para describir su arquitectura y empleó por primera vez el término en una exposición pública en el año 1894: «Dejad que vuestra casa parezca surgir sin obstáculos de su emplazamiento y encajadla para que armonice con el entorno si la naturaleza está presente y, si no, procurad que sea tan plácida, sustancial y orgánica como lo hubiera sido la naturaleza si hubiera tenido ocasión».²³

Y sería en este caso, la famosa «casa del arte no-objetivo», el museo Guggenheim, la apoteosis de los conceptos de Wright relativos a la arquitectura orgánica, y la historia lo seguirá alabando en esos términos.²⁴

Sin embargo, a diferencia de Le Corbusier o Mies, Wright no proyectó su museo de una manera estrictamente teórica, por el simple placer de diseñar. Cada propuesta estaba concebida para poder erigirse como obra arquitectónica.

En cuanto a su particular proceso creativo, señala Bruce Brooks Pfeiffer, antiguo alumno de Taliesin West y actual director de The Frank Lloyd Wright Archives: «Wright diseñaba muy rápido. Tenía el proyecto bien definido en su cabeza antes de hacer sus primeros bocetos con lápiz y papel. Había que tener todo bien pensado para poder llegar a la sala de dibujo. Esos primeros dibujos son los más interesantes de Wright. A partir de ellos,

²¹ BROOKS, B. y LARKIN, D., *Frank Lloyd Wright. Master builder*. 1997, Barcelona: Editorial Gustavo Gili; p. 8.

²² BROOKS, B., ed. *Frank Lloyd Wright collected writings vol. 1*. Wright, Frank Lloyd, 1867-1959. Vol. 1. 1995, Rizzoli International Publications, Inc: New York; p. 127.

²³ *Ibidem*, p. 23.

²⁴ BROOKS y LARKIN, *Frank Lloyd Wright. Master builder*; p. 144.

nosotros, los aprendices, comenzábamos a elaborar dibujos más detallados. De entrada, había dibujos de perspectivas de presentación que Wright coloreaba y sobre los cuales trabajaba él mismo para presentarlos a un cliente. Los planos de trabajo, que constituían la etapa final, eran verdaderos documentos, a partir de los cuales se construía el edificio».²⁵

Los casos de Wright, así como de otros maestros como Le Corbusier y Louis Kahn, parecen estar de acuerdo con las especulaciones de la naturaleza de la creatividad y la idea de que ésta requiere un periodo de incubación, seguido por un periodo de implementación. De acuerdo con este punto de vista, el periodo de incubación es un místico intervalo durante el cual el genio creativo necesita inspiración, construye un entendimiento completo de la situación y configura un esquema de diseño hecho y derecho.²⁶ Y es así como sucedía con Wright, a quien la inspiración llegaba usualmente durante la jornada nocturna: «[...] cuando tenía un “sueño” acerca del edificio y lo recorría, por dentro y por fuera, observando detalles y espacios hasta conocerlo íntimamente. Sólo hasta conocerlo completamente comenzaba a dibujar [...]».²⁷

Posteriormente habrá que exteriorizarlo, para lo cual el dibujo se muestra imprescindible, como dice Jorge Sainz: «El dibujo tradicional —expresión al mismo tiempo sintética y sensible, rápida y pregnante, del pensamiento proyectual— es insustituible como lo es todo aspecto de la representación que haga referencia a las cualidades más exquisitas del intelecto humano, en cuanto a problemas estéticos, lingüísticos o de contenido».²⁸

El mismo Wright reafirma esta teoría hablando del dibujo y de la necesidad de exteriorizar las ideas por medio de éste. El 18 de diciembre de 1943 le escribía a Hilla Rebay con motivo del encargo del Guggenheim: «Estoy tan lleno de ideas que estoy a punto de explotar o suicidarme a menos

²⁵ BROOKS, B., *Tresores de Taliesin : 76 projets non réalisés*. 1992, Liège: Pierre Mardaga; p. 8.

²⁶ DOGAN, F., *The role of conceptual diagrams in the architectural design process: Case studies of the First Unitarian Church by Louis Kahn, the Staatsgalerie by Stirling and Wilford Associates, and the Jewish Museum by Daniel Libeskind (New York, Germany)*. 2003, Georgia Institute of Technology: Georgia; p. 4.

²⁷ HOPPEN, p. 45.

²⁸ SAINZ, J. y VALDERRAMA, F., *Infografía y arquitectura*. 1992, Madrid: Nerea; p. 80.

de que las pueda plasmar en papel».²⁹ Desde el verano de 1943, época en que le sería comisionado el museo Solomon R. Guggenheim, una obra icónica de la arquitectura moderna y piedra angular del debate de la relación entre arte y arquitectura, el arquitecto realizaría cientos de dibujos para llegar a la configuración definitiva del museo neoyorquino. En los archivos de Taliesin se tienen 749 documentos gráficos, desde los dibujos germinales de 1943 hasta los dibujos de detalles de 1958.

La misma falta de un terreno para el proyecto, favoreció la indeterminación de la propuesta. El solar propuesto originalmente, situado en la Madison Avenue, a un lado de la Morgan Library, no era del agrado de Wright, y se inició una búsqueda para encontrar un mejor emplazamiento. El arquitecto tenía ya el presentimiento de que sería un solar en Manhattan y de que el nuevo edificio tendría que considerar una disposición vertical más que horizontal. En un telegrama a Rebay apuntaba: «Creo que cambiando nuestra idea de un edificio horizontal por otro vertical podremos llegar donde queramos. Quisiera plantear las implicaciones de este cambio al señor Guggenheim para su aprobación. Si autoriza mi viaje a Nueva York iría de inmediato».³⁰

Frank Lloyd Wright trabajó con varias ideas antes de llegar al diseño final del museo Guggenheim de Nueva York. En las últimas semanas de 1943 y los primeros meses de 1944, realizaría los diseños preliminares del museo. El arquitecto deseaba presentarle sus primeras ideas a Hilla y a Solomon, y adoptando una técnica gráfica inusual en su estilo, genera una serie de apuntes perspectivas exteriores que destacaban por su cromatismo. En la primera de todas las propuestas se ilustra una torre hexagonal, contenedora de las salas de exhibición, y un volumen cilíndrico, adosado a la torre, destinado a contener la escalera y los ascensores. Este museo hexagonal se encontraba lejos de la singularidad motivacional del proyecto, ya que la forma poligonal se elevaba de manera uniforme, bastante rígida, sin mayor relevancia en su aspecto; dejaba todo su interés en el interior. El dibujo de la planta, conocida como el «esquema C», contiene un importante detalle autógrafo de Wright, se trata de una espiral dibujada en la parte baja del

²⁹ VON STOLLER, E., *Guggenheim Bilbao / Guggenheim New York*. 1999, New York: Princeton Architectural Press; sin paginación.

³⁰ BROOKS y LARKIN, *Frank Lloyd Wright. Master builder*, p. 144.

plano y el rótulo «*constant ramp*», lo que indica que el arquitecto ya apostaba por la idea de la rampa en espiral como catalizadora de la continuidad espacial desde esta incipiente etapa de diseño (Fig. 2).

En una segunda propuesta, la idea va madurando, se incorpora el concepto de la rampa constante y, como consecuencia, el círculo y la espiral reemplazan a la forma hexagonal. El proyecto consiste en una especie de túmulo o pirámide seccionada, formada por seis plantas circulares concéntricas, que desarrollaba una espiral tridimensional disminuyendo su tamaño conforme ascendía. Este «ziggurat»³¹ estaba destinado a contener las galerías expositivas. En la perspectiva exterior, el museo se representa de un llamativo color rojizo, indicando el mármol deseado por el arquitecto como acabado. Este manejo del color evidencia que Wright tenía un especial interés en que el museo no pasara desapercibido, distinguiéndose drásticamente de las edificaciones vecinas. Esta propuesta está claramente inspirada en el Gordon Strong Planetarium,³² un proyecto irrealizado de 1924 (Fig. 3). Este diseño donde Wright utilizó la forma espiral, se trataba de una gran construcción en Sugarloaf Mountain, Maryland, encargo del constructor de Chicago, Gordon Strong.

Una vez que Wright se encontraba trabajando en el proyecto del Guggenheim, le mandaría pedir a Strong los dibujos del antiguo proyecto: «¿Podría reenviarme los diseños efectuados para el proyecto de Sugarloaf Mountain? Parece que alguna cosa del mismo género se ha planteado para el otro lado del Atlántico, en Francia; pero para ser preciso, se tratará de un museo. Yo espero que le parezca bien [...]».³³

La construcción planeada en Maryland tenía como premisa ser una atracción turística, presentaba rampas exteriores, un planetario en el interior,

³¹ El *ziggurat* o *zikkurat* fue un templo formado por plataformas superpuestas, edificado en la antigüedad en Asiria y Babilonia. La hipótesis señala que éste se construyó como una montaña con una utilidad. La forma se deriva del recorrido hacia la cima donde se situaba un templete dedicado a la deidad del pueblo. Rykwert señala que estos templos son reproducciones artificiales de las montañas rituales: «[...]gigantescos montones de ladrillos que todavía salpican la llanura de Mesopotamia». Véase RYKWERT, J., *La casa de Adán en el paraíso*. 2 ed. 1999, Barcelona: Gustavo Gili; p. 209.

³² Resulta evidente, que además de la semejanza de este proyecto con la segunda propuesta para la Fundación Guggenheim, existe una llamativa coincidencia formal con el posterior «Musée Mondial» de Le Corbusier (1929). (Véase Capítulo I). Al respecto puede consultarse QUETGLAS I RIUSECH, J., *Nosotros no construimos catedrales*, en *Artículos de ocasión*. 2004, Gustavo Gili: Barcelona; p. 117-122.

³³ BROOKS, *Tesoros de Taliesin : 76 projets non réalisés*; p. 34.

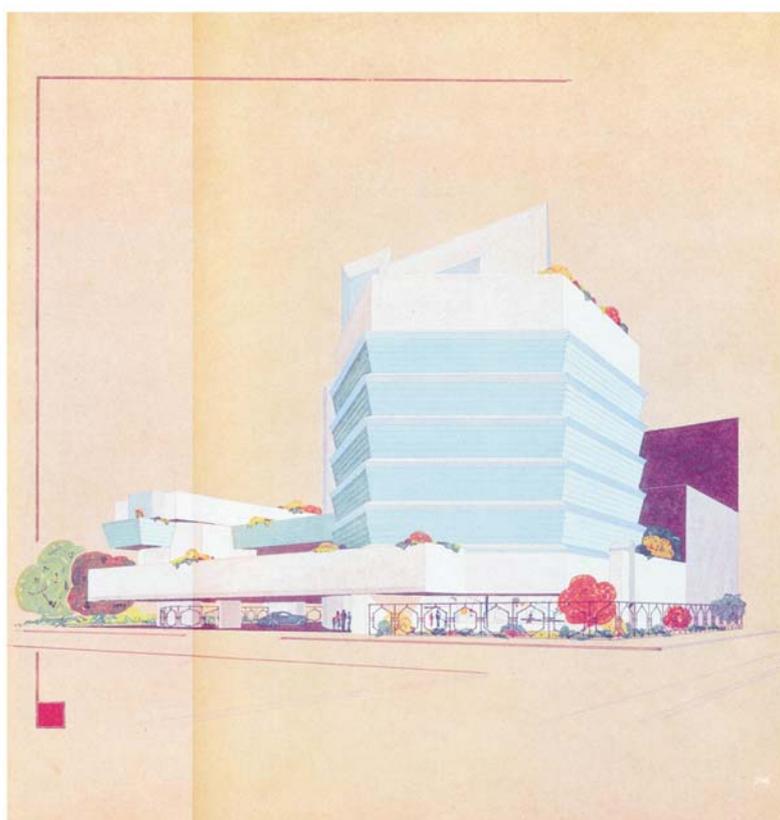
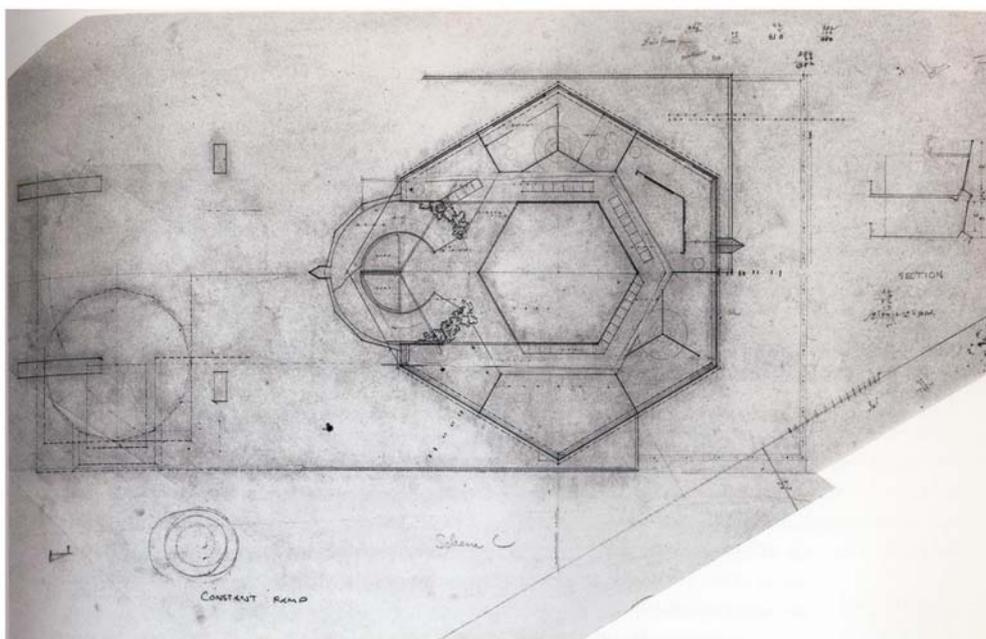


Fig. 2. El esquema «C»: la torre de forma hexagonal. La primera idea para el museo realizada en 1943: planta arquitectónica con un dibujo de Wright en la parte inferior de una espiral acompañada del texto «constant ramp» y perspectiva de la propuesta del «museo-torre». Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

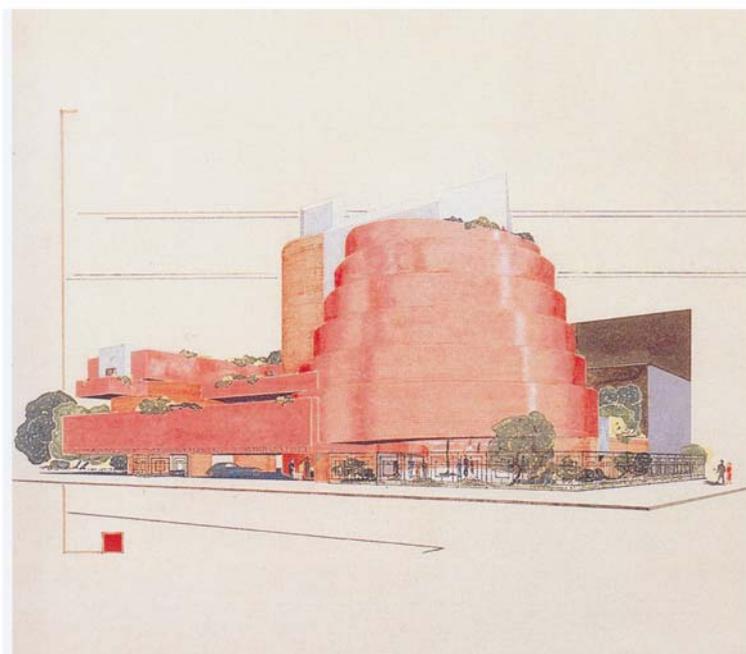
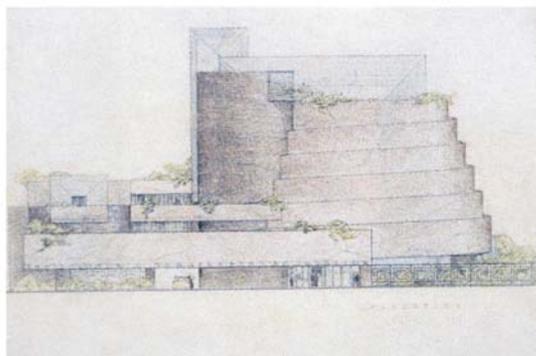


Fig. 3. La reutilización del «ziggurat» como forma arquitectónica: maqueta y perspectiva del planetario de Gordon Strong (1924) donde se observa su similitud con la segunda propuesta del museo, y fachada y perspectiva del segundo diseño para el museo (1944) donde se ilustra el conjunto con un color nada discreto. Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

un restaurante y otras instalaciones para los visitantes. Las rampas en espiral permitían a los turistas conducir hasta el tejado de la estructura, donde los encargados conducían sus coches hasta el estacionamiento por otra rampa, mientras los recién llegados descendían en el sentido opuesto, gozando de las vistas que ofrecía el diseño.

Aunque el empleo de las rampas era similar al propuesto para el museo Guggenheim, guardaban sus diferencias: el empleo de la rampa en el proyecto del planetario, si bien, como en el museo, era para la circulación de los visitantes, en este caso se trataba de un dispositivo exterior; en tanto que en el Guggenheim, es el fundamento mismo del espacio interior, con lo que se logra la fluidez en tres dimensiones o en «cuatro».³⁴ Como dijera Wright en 1936: «Los arquitectos ya no están atados al espacio griego, ahora son libres de entrar en el espacio de Einstein».³⁵

Al arquitecto le gustaba jugar y ensayar una forma durante años hasta poderla utilizar en una obra de impacto. La espiral ya había aparecido, además de en el planetario Gordon, en su logotipo durante la construcción de Taliesin West y en proyectos como el Lake Tahoe Summer Colony (1922), el Nakoma Country Club (1924) y el Winnebago Camping Ground Indian Memorial (1924), entre otros.

Este trabajo de la forma espiral, iniciado dos décadas atrás, parecía que era el momento de explotarlo y, como ha sucedido en otras tantas ocasiones en la historia de la arquitectura, qué mejor oportunidad que en un museo. Así es como fue aplicada la forma a esta propuesta de 1944.

Si la segunda propuesta se basaba en la utilización del «ziggurat» —similar a la *Torre de Babel*³⁶ de Pieter Bruegel—, una alternativa simultánea contemplaba la pirámide truncada de forma invertida, siendo un «ziggurat positivo», revirtiendo la mitología. No queda duda alguna de la idea original, ya que en una sección de trabajo autógrafa —uno de los dibujos más

³⁴ *Descomposición en cuatro dimensiones*. La destrucción de la caja es el objetivo de la búsqueda cubista, que Wright precede y estimula. Un procedimiento utilizado por el grupo De Stijl; se combate la tridimensionalidad por medio de un mecanismo cuadrimensional de elementos bidimensionales. Véase ZEVI, p. 19.

³⁵ HOPPEN, p. 139.

³⁶ Pintura al óleo sobre tela (1563) que recrea la famosa historia de la Torre de Babel —(Génesis 11:1-9): «Una torre, cuya cúspide llegue al cielo», construida por los descendientes de Noé (probablemente en Babilonia). Según el relato bíblico, Yahveh los castigó haciéndoles hablar distintas lenguas, imposibilitando con ello que se pudieran comunicar entre sí y evitando que terminaran la construcción.

interesantes y comunicativos realizados por Wright—, además de diversos esquemas dibujados alrededor de la sección, se puede leer la inscripción «ziggurat» en la parte baja del dibujo, y a la derecha de ésta, la misma palabra escrita en sentido inverso: «taruggiz». Esta tercera propuesta, donde la espiral crece a medida que asciende, fue representada igualmente en una perspectiva que repite las variables gráficas de las anteriores. Tanto el edificio formado por cinco volutas y los volúmenes anexos se dibujaron en color rojizo (Fig. 4).

Hilla Rebay, aunque aprobaba la forma del museo, se mostraría renuente a utilizar el color rojo; los posteriores intentos de Wright por disuadirla resultaron inútiles. «El aliento de la felicidad es rojo», decía Frank Lloyd Wright refiriéndose a su visión del color exterior del museo. Sin embargo, para Hilla von Rebay este aliento debía ser más suave, el rojo le parecía demasiado «materialista». Por este motivo, se propuso un revestimiento de mármol de color marfil, representado en perspectivas adicionales donde el edificio parece brillar.

De estas últimas dos perspectivas se deduce que, a partir de esta propuesta de 1944, el edificio principal ya no sufriría cambios sustanciales en su apariencia, configurándose este volumen helicoidal como el eje del proyecto. El volumen aparece en una perspectiva en el extremo derecho, mientras que en otra perspectiva con las mismas variables gráficas aparece en el extremo izquierdo del frente principal; la intercambiabilidad de posición del volumen muestra que se privilegiaba la apariencia del museo, dejando las implicaciones funcionales del proyecto en un segundo término. (Fig. 5).

Sin embargo, como se puede observar, tanto la torre hexagonal como el «ziggurat» y el «tagguriz» son propuestas de similar composición, apuestan por la contundencia de un volumen singular y, en torno a éste, se desarrolla un sistema de articulación volumétrica que conforma en su totalidad un espacio continuo. Si Solomon Guggenheim quería un museo innovador, Wright seguiría hasta el final apegado a esa premisa.

En la sección transversal de la tercera propuesta —la que finalmente se eligió para ser presentada a Solomon— se puede apreciar la articulación del volumen helicoidal con otros volúmenes de diferentes dimensiones. En el subterráneo del museo se planeó un auditorio con unos peculiares asientos reclinables y una techumbre oval. Mientras que en la parte más alta del

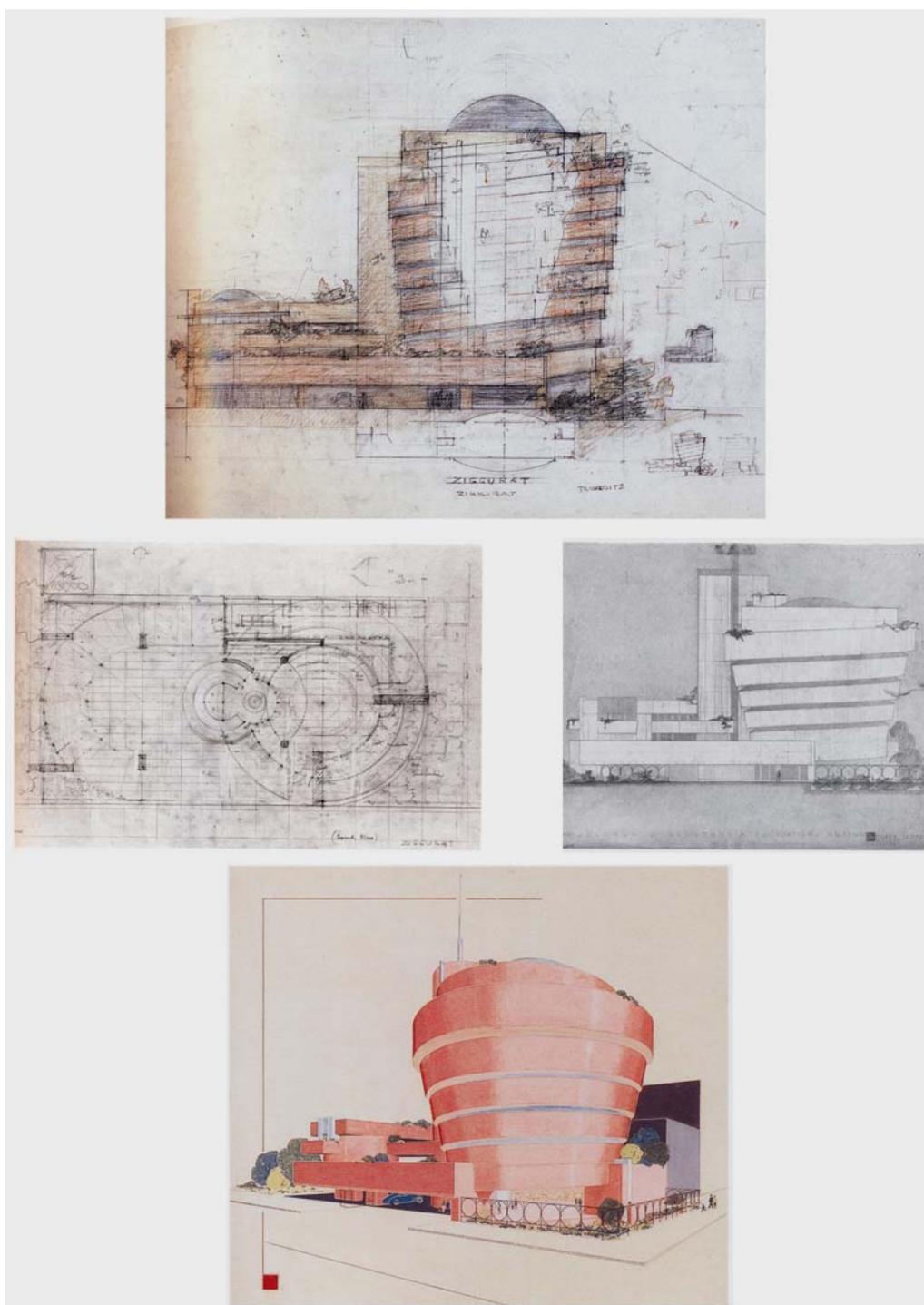


Fig. 4. La tercera propuesta (1944) de la que se desprende la versión final. La espiral invertida, la forma tratada como «palíndromo»: sección de trabajo donde en la parte baja del dibujo se encuentra la palabra «ziggurat» seguida del término «taruggiz», indicadoras del tratamiento de la forma; planta de la misma propuesta; fachada que permite distinguir los volúmenes secundarios; y perspectiva donde el museo se seguía pensando en un llamativo color rosáceo. Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

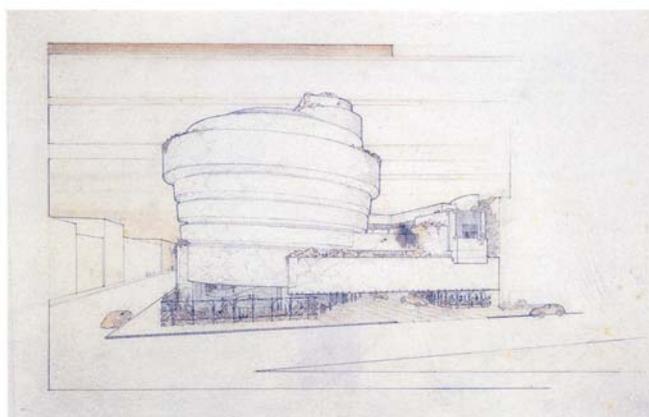


Fig. 5. La propuesta del volumen helicoidal en diferentes posiciones y con diferentes acabados: perspectivas de presentación de la tercera propuesta de 1944 . Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

volumen cilíndrico —destinado a la escalera y los ascensores— se proponía un observatorio astronómico, en el más bajo de los volúmenes secundarios —tres niveles—, conocido como «*The Monitor*», se planeaban estudios, oficinas y un apartamento para Hilla Rebay. Lo más destacable de esta zona anexa fue un espacio amplio de sección hemisférica destinado a la experimentación cinematográfica, denominado «*The Ocular Chamber*».

Wright, como se ha visto, prácticamente desde sus primeros bocetos estaba convencido de la idea de la rampa continua y, de una forma u otra, estaba dispuesto a utilizarla; sin embargo, no quería alarmar a Hilla Rebay con una solución tan poco convencional, y se la hizo saber hasta enero de 1944. Wright le escribía en estos términos: «He estado ocupado trabajando. [...] Considerando mis pensamientos acerca del museo que ya estaban en mi mente mientras se buscaba emplazamiento. [...] Un museo debería ser un espacio de planta bien proporcionada que se extendiera desde el suelo al techo —de modo que una silla de ruedas pueda rodearlo, ir arriba, abajo y a través. Sin interrupción alguna y con particiones a manera de pantallas iluminadas desde arriba para tratar debidamente la pintura o grupos de pinturas que usted desea clasificar. [...] Cuando me sienta satisfecho con la exploración preliminar la traeré a Nueva York antes de regresar al oeste y podemos angustiarnos y divertirnos con ella un rato. El conjunto será como para acabar de desolarla completamente o ver realizado el sueño que tenía pensado».³⁷

Solomon Guggenheim y la baronesa Rebay se vieron enormemente satisfechos con el anteproyecto de Wright. El célebre arquitecto les presentaba los dibujos de su revolucionaria propuesta, Solomon da vueltas y más vueltas, se queda mirando en silencio, hasta que estalla triunfalmente con lágrimas en los ojos: « ¡Sabía que podía hacerlo, Sr. Wright! Yo quería un edificio que fuera más que un museo ordinario para colgar pinturas; yo quería un edificio que fuera completamente diferente, una experiencia desconocida en la apreciación del arte, y usted, ¡lo ha logrado!».³⁸

³⁷ Carta de F. L. WRIGHT a H. REBAY, 20 de enero de 1944; contenida en BROOKS, B., *Ein Tempel des Geistes*, en *Das Solomon R. Guggenheim Museum und Frank Lloyd Wright*. 1995, Hatje Cantz: Deutschland; p. 5.

³⁸ FUTAWAGA, Y., ed. *Frank Lloyd Wright preliminary studies 1933-1959*. Frank Lloyd Wright 12 Vols. Vol. 11. 1987, A.D.A. EDITA: Tokyo; p. 128.

En ese mismo 1944, Solomon aceptó formalmente los planos del museo, se adquiere un solar en la Quinta Avenida frente a Central Park, y Wright se compromete a presentarle una maqueta en una fecha posterior.

Tras la presentación del anteproyecto quedaron aclaradas las múltiples dudas expresadas por H. Rebay, ya que a pesar de haber elegido ella misma a Wright, se mostraba un tanto ansiosa y sus cartas solían ser ambiguas y algo ofensivas. Prueba de ello es esta carta del 5 de septiembre de 1946: «[...]Las grandes pinturas no son referencias materiales de la creación de Dios de ilusiones infinitamente cambiantes llamadas “materia terrestre” sino... señales directamente expresivas de la mente del Creador en sí. Por lo tanto, debe tenerse cuidado, para ver que el edificio del museo no se trague toda la atención. Los pintores no cuentan, los arquitectos no cuentan, el edificio cuenta como marco, pero sólo como lo que es un candelero a la luz... Dios no quiere su cerebro; él quiere su amor».³⁹ Para hacer aún más tirante la situación, Wright era hombre de decisiones drásticas y si varios de sus proyectos se quedaron en el tintero, fue por la firmeza de su posición a no traicionar su propuesta por satisfacer a un cliente.

Mientras que múltiples dificultades ralentizaban el inicio de la construcción, Wright continuaba experimentando con la espiral y diría que: «Espero terminar el museo antes de que una tienda departamental adopte la idea». Y así sucedió, pero irónicamente, fue él mismo quien ensayó la idea en el V.C. Morris Shop (1945-1950), donde una «caja» envuelve un elegante volumen circular.⁴⁰ La espiral se integra al interior de la misma tienda; todo el espacio está atravesado por una rampa helicoidal que sube hacia el techo luminoso. A diferencia del Morris Shop, en el caso del Guggenheim la rampa es la esencia total del proyecto, el recorrido interior materializado y a la vez su forma exterior (Fig. 6).

Contrariamente a algunos museos, su exterior no vive de las condiciones funcionales del interior sino que es un «icono icónico»⁴¹ —como recientemente ha descrito Charles Jencks—; sus balcones y rampas interiores reproducen su iconicidad —reflejando la primera definición de la palabra: la

³⁹ DAVIS, p. 217.

⁴⁰ MCCARTER, p. 307.

⁴¹ JENCKS, C., *The iconic building. The power of enigma*. 2005, London: Frances Lincoln; p. 29.



Fig. 6. Frank Lloyd Wright ensayando y materializando el recorrido en espiral: planta y vistas panorámicas del interior del V.C. Morris Shop, San Francisco (1945-1950).

similitud entre una imagen con otro artefacto o imagen—, es decir, su interior es reflejo y evocación de su imponente exterior.

Así, en el museo Guggenheim, el aforismo del ex jefe de Wright, Louis Sullivan, «la forma sigue a la función», se transforma en «forma y función son lo mismo». Sitúa de alguna manera en entredicho uno de los mayores postulados del Movimiento Moderno y, justamente por ello, marca un hito dentro de la historia de la arquitectura contemporánea. Wright apuntaba que en el Guggenheim: «Por vez primera, la arquitectura se hace plástica, con cada nivel fluyendo hacia otro (como en la escultura). [...] El resultado de dicha construcción es de gran calado, configurando una atmósfera a manera de ola antes de romper: la vista no topa con cambios de forma bruscos. Todo es tan único e indestructible para un edificio como la ciencia permite».⁴² En él la forma y el espacio están tan vinculados con la estructura misma que no cabe distinción entre ellos. Al sentido de fluidez horizontal desarrollado por Wright a lo largo de su carrera se añadía ahora el vertical de una forma singular.

Mientras Wright se encontraba en los inicios del diseño del Morris Shop (1945), realizaría la maqueta de presentación para el proyecto del Guggenheim. Wright a lo largo de este proyecto, además de toda clase de dibujos, se apoyó de maquetas, ya que la complejidad de la forma requería de la representación modelística, con la que su tridimensionalidad quedaría mejor expresada. Wright utilizó un modelo a escala para exhibir públicamente un anteproyecto del museo el 20 de septiembre de 1945, y la elección no fue casual. Sabía muy bien que el modelo a escala, en cuanto que medio de representación volumétrico, tenía una capacidad comunicacional diferente al dibujo, y a la hora de mostrar su proyecto no dudó en emplearlo.

Como bien opina Bruno Zevi, acerca de las limitantes del dibujo y lo apropiado de la maqueta en ciertos casos: «Es evidente que esta técnica de dibujo es del todo incapaz de representar eficazmente los organismos arquitectónicos complejos, sean éstos la catedral de Durham, una iglesia o un edificio de Wright. Allí donde la “caja de muros” no se divide en planos, en paredes simples y autónomas entre sí, sino que es proyección del espacio interno, es decir, cada vez que esta caja sugiere temas preferentemente volumétricos, la técnica representativa tiene que ser sustancialmente distinta.

⁴² BROOKS y LARKIN, *Frank Lloyd Wright. Master builder*; p. 144.

Nos encontramos frente a un hecho meramente volumétrico-plástico que sólo puede ser representado por la técnica de las maquetas». ⁴³

El empleo de la maqueta en este proyecto no sería relevante sino fuera porque el arquitecto no hacía un uso intensivo de la modelística; regularmente, su uso se reducía a comunicar una propuesta puntual y suficientemente madura. Wright nunca subestimó el potencial de la maqueta como herramienta proyectual sino que, simplemente, su proceso creativo implicaba tal proceso de maduración mental que, cuando dibujaba una idea, ésta ya estaba prácticamente terminada. Célebre es la anécdota del diseño de la casa *Fallingwater* (1935-1939), en el que Wright pasó varios meses sin trabajar. Al final, al cliente, Edgar J. Kaufmann, se le agotó la paciencia y telefoneó al arquitecto para informarle de que se iba a presentar en Taliesin. «Venga cuando quiera, E.J. Su casa está terminada», respondió Wright sin perder la calma y colgó el teléfono. En el estudio, todo el mundo sabía que no se había trazado ni una sola línea. Wright tomó asiento, sacó sus lápices de colores y, en apenas dos o tres horas, según algunas versiones, tenía dibujada la casa en toda su integridad, hasta el más pequeño detalle. Mientras la dibujaba, iba hablando, describiéndola. Lo tenía todo en la cabeza. La situó sobre un gran peñasco, justo encima de la cascada. Le puso ese nombre y la firmó. Esta asombrosa proeza de velocidad en el diseño es uno de los episodios más singulares de la historia de la arquitectura.

Regresando al proyecto del Guggenheim, la maqueta —en plexiglás, escala 1:50— realizada en 1945, era una «maqueta articulada», donde un lucernario transparente dejaba ver el interior del atrio, y al desmontarlo, permitía abrir y separar el volumen helicoidal en dos partes, sirviendo a la vez como una maqueta en sección, a lo que también ayudaba las grandes dimensiones de la maqueta. Gracias a esta característica de la maqueta se podía apreciar, nivel por nivel, el acomodo de la colección —se incluían representaciones miniaturizadas de cuadros—, y además, de una manera más explícita, se ilustraba la experiencia del recorrido y la conexión espacial entre niveles por medio de la rampa continua helicoidal.

Al momento de la realización de este modelo se consideraba un terreno algo más estrecho de lo deseado por Wright. Ante un cambio de solar, localizado en la Calle 88, se realiza una segunda maqueta en 1947, bastante

⁴³ ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*. 1998, Barcelona: Apóstrofe, SL; p.46.

similar a la anterior, pero con la inclusión de un edificio secundario denominado «The Annex», el cual contenía espacios para oficinas, almacén, sala de conferencias y servicios adicionales propios de un museo.

Ambas maquetas, además de brindar al diseño una sensación de unidad, permitían observar las cualidades espaciales, funcionales y luminotécnicas. Estas características del proyecto no eran fáciles de explicar al público en general, por la simple razón de que no se había construido nada parecido en la época, y quedaría de manifiesto el empeño de la oficina de Wright por agotar recursos de representación y tratar de innovar en la época en que el proyecto fue realizado (Fig. 7). Si algo caracteriza a la sede neoyorquina de la Fundación Guggenheim, aún en la actualidad, es su singularidad: una gran rampa describiendo una espiral frente un sitio importante de la ciudad como lo es Central Park, no es algo que se ve todos los días; por ello mismo, representarlo gráfica y modelísticamente no era tarea fácil.

«No tengo duda alguna de que su museo será un gran monumento a usted mismo». Mediante estas palabras sarcásticas Hilla Von Rebay le había vaticinado a Wright el actual éxito de su museo, pero a la vez la controversia, ya que estaba reconociendo, en cierta manera, la negación del fin primordial del museo cediéndolo al protagonismo del contenedor arquitectónico. Estas profecías se cumplirían, ya que a lo largo de dieciséis años que le tomó ser construido, el proyecto fue sujeto a escrutinio, criticado por los políticos, odiado por los artistas, objeto de manifestaciones públicas y defendido a capa y espada por su fundador, Solomon Guggenheim. Él no se equivocaría cuando proclamó a los escépticos que: «La casa Guggenheim nunca falla a su palabra —el museo será construido. No deben de poner atención a lo que la gente dice por ahí».⁴⁴

En julio de 1949, Solomon escribía a Wright que su miedo era que el dinero americano se devaluara. En su testamento había dejado cinco millones de dólares para la Fundación y el museo, cifra que Hilla le hizo subir a ocho millones, tres meses antes de su muerte por cáncer de próstata, el 3 de noviembre de 1949. Solomon había escrito en su testamento que: «Marcar nuevos rumbos siempre ha atraído mi atención como un progreso, a través de

⁴⁴ VON STOLLER, sin paginación.

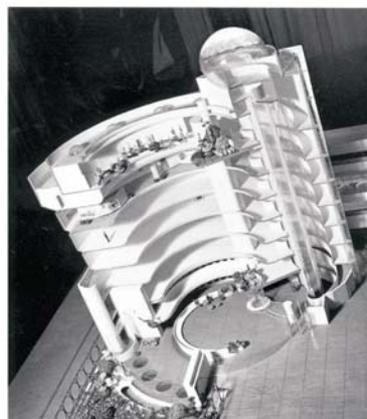


Fig. 7. El modelo como herramienta fundamental para la presentación de la obra por parte del arquitecto: fotografía de Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay y Solomon Guggenheim ante el nuevo «templo del arte»; vista fotográfica de Wright mostrando la maqueta articulada (1945); imágenes de una sección de la misma maqueta, que al desmontar el lucernario permitía ver el complejo interior (1945); y fotografías de una versión posterior (1947) que incorporaba el edificio «The Anne».

la contribución, para el incremento del material humano y de la riqueza cultural. Una vez que estuve convencido de la valía de la meta, las dificultades no pudieron disuadirme. La primera vez que vi una pintura no-objetiva en Europa, quedé encantado por su apariencia y encontré en este arte, un medio para que el pintor americano pueda adelantar al pasado, desde que el elemento rítmico es una atractiva habilidad típicamente americana.

A pesar de tanto malentendido y un consejo casi desalentador, yo formé una vasta colección de tales pinturas y nunca me he arrepentido, ni de mi decisión intuitiva ni de mi gran fe en este arte, así como crece en mí, el deseo que otros compartan mi placer.

En el comienzo fui advertido por mi colaboradora Hilla Rebay, que no viviría lo suficiente para ver el reconocimiento del excepcional adelanto artístico. No obstante, nuestros esfuerzos compartidos, me han dado ya, al día de hoy, la más grande satisfacción desde que los resultados de nuestra infalible búsqueda de este desarrollo son ahora internacionalmente aclamados. Cartas, artículos, y visitantes de todo el mundo, y expertos de países como Francia, España, Italia, Suiza, Holanda, Bélgica, Noruega, Inglaterra, Suecia, Dinamarca y Alemania nos están brindando evidencia diaria del impresionante éxito, así como de la urgente necesidad de este mundo por una nueva manera de educar a la niñez.

Este arte puede proporcionar una sólida educación de su sentido rítmico, sobre el cual deberían basar sus vidas, a través de su influencia ordenadora; un desarrollo de sus poderes creativos con el que se puede conseguir una vida prolongada, sobria y plena de éxitos. Guiar a cada niño a las realidades superiores de la estética, elevarles más allá de las necesidades materiales, es para la humanidad el único camino sólido hacia la paz [...]

He vivido para ver registrados miles de informes de este efecto, brindado sin restricciones por el público americano, que prueba el reconocimiento otorgado actualmente a este arte por educadores y profesores. Igualmente diseñadores, industriales, médicos, estudiantes, hasta autoridades carcelarias, se unen a las instituciones de aprendizaje en proclamar su gran influencia en el progreso. Se ha comprobado que hoy en día, América no es considerada únicamente como el centro musical más importante del mundo, sino también, como el nuevo centro del arte, ya que es

evidente que París ahora nos imita y sigue nuestros pasos en el reconocimiento de la no-objetividad. Todo ello tendrá importantes consecuencias en conducir a la humanidad hacia la hermandad y hacia una vida creativa más rítmica y, de esta manera, a la paz».⁴⁵

Un extenso obituario en el *New York Times* resumía su vida entera, pero el mayor elogio lo expresó Wright, quien dijo que: «Es el único millonario que conozco que, en vez de dejarse enterrar por el pasado, prefiere afrontar con audacia el futuro».

Tras la muerte de Solomon, Harry Frank quedó al frente de la Fundación Guggenheim y entablaría una guerra sin cuartel con Hilla durante 15 años. Ésta le dedicó a aquél todos los insultos antisemitas posibles y perdió sus puestos de directora, miembro del patronato y títulos honoríficos, pero contraatacó guardándose unas cuatrocientas obras que Solomon le había prestado, incluidos algunos de los mejores cuadros de Kandinsky. Al abrirse el nuevo museo en 1959 y requerírsele una vez más para que devolviera al menos una parte de los cuadros prestados, respondió. «¿Por qué debo yo descolgar los preciosos cuadros de las paredes de mi casa y dárselos a una pocilga?» Sin embargo, las pinturas terminarían por pertenecer a la Fundación: a la muerte de la baronesa sus herederos se las vendieron.

Harry nombró director del museo a James Johnson Sweeney en octubre de 1952. Wright ya lo había motivado a construir el museo como tributo a Solomon, y se había adquirido con anterioridad un terreno colindante en la Quinta Avenida. Con este terreno extra, el edificio llegaba de un extremo a otro de la manzana —entre la 88 y la 89— y pasaba a tener tres fachadas. Wright adapta una vez más el diseño recolocando el volumen helicoidal en el extremo derecho e invirtiendo con ello la disposición volumétrica.

En ese mismo 1952, Wright pensaba añadir una estructura en altura para dotar al diseño museístico de mayor espacio expositivo, una galería histórica y una librería; la torre sería construida en la parte posterior del terreno. Este volumen —que no se construyó, pero que aparece en la mayoría de las perspectivas exteriores—, además de funcionar como telón de fondo, tendría estudios para poder ser alquilados y así brindar beneficios adicionales al museo. Para acompañar al edificio «ziggurat», esté volumen

⁴⁵ DAVIS, p. 218-219.

tendría que ser algo discreto y poco pretencioso. Formado por una retícula de rectángulos de dos tamaños, esta «pantalla» o «telón de fondo» contrastaba con las formas curvilíneas de la parte inicialmente proyectada; su misión original era conciliar la incorporación del nuevo museo entre las irrelevantes y poco gratas construcciones aledañas. Sin embargo —como se verá en el capítulo siguiente—, una variante de este volumen añadido no se construiría hasta varios años después por Gwathmey y Siegel, en una intervención sumamente complicada que se sustentó en gran parte gracias al legado dibujado que dejaría Wright.

Es posible observar la completa evolución del diseño a través de las perspectivas exteriores. En estos dibujos el museo cambia de emplazamiento, el volumen principal de posición y la torre se incorpora en las perspectivas de 1952, para luego quedar únicamente indicada en 1957. El emplazamiento aparece sólo representado como siluetas, sin mayor importancia en la composición del dibujo, observándose que Wright tomó el terreno como una *tabula rasa*. Como puntos coincidentes, las figuras humanas se utilizan como indicadores de escala, la vegetación siempre está presente —al igual que en la modelística—, ya sea rodeando al edificio, o brotando desde el interior. Algo a destacar es que el arquitecto, no muy aficionado al uso de contrastes acusados entre los volúmenes iluminados y los ensombrecidos, en las perspectivas del exterior del museo —realizadas con una diferencia entre sí de casi una década—, recurrió a la utilización de sombras para acentuar la curvatura (Fig. 8).

Para complementar la representación del exterior, Wright realizó perspectivas del edificio con diferentes puntos de vista y con representaciones diurnas y nocturnas; de esta manera intentaba mostrar al público el aspecto que tendría este diseño a distintas horas del día. En las dos perspectivas nocturnas realizadas se muestra el efecto que produciría el edificio después de la puesta del sol; para Wright el aspecto imponente de una obra arquitectónica no desaparece forzosamente con la luz del día, sino que por el contrario, determinadas arquitecturas lucen más por la noche. Así mismo, se resaltaría la iluminación hacia el exterior proveniente del atrio en ambas imágenes, las que se distinguen entre sí por sus diferentes puntos de vista —aunque ambos situados a altura humana— y en el cromatismo

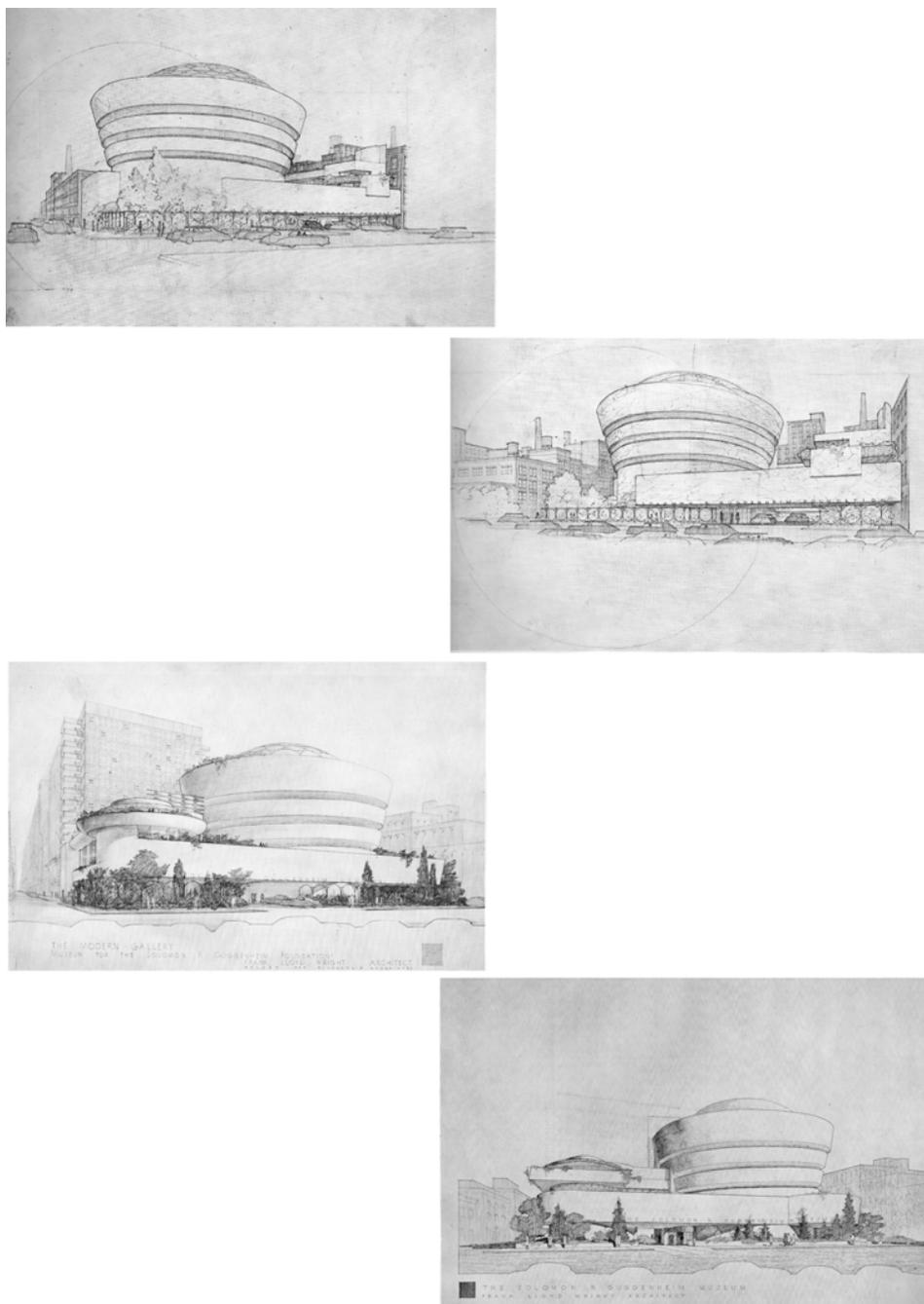


Fig. 8. La narrativa de la evolución del diseño por medio de la perspectiva: perspectivas 1 y 2, pertenecientes a una propuesta anterior a la adquisición del terreno, realizadas el 15 de agosto de 1948; perspectiva 3, representación del museo con la adición de la torre, con fecha 5 de agosto de 1951; y perspectiva 4, modificación del conjunto con una proyección redondeada del primer nivel en el extremo derecho de la imagen, y la torre de servicios prácticamente desaparece del fondo, dibujo realizado en 1957. Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

empleado. La repetición de una misma perspectiva pero con distintas variables gráficas era algo distintivo de su estilo representacional (Fig. 9).

En este sentido, resulta interesante analizar en conjunción las diferentes formas que puede emplear un autor para expresar sus ideas. Como se sabe, cuando se trata de ideas de arquitectura, muchas de éstas requieren para su transmisión de la ayuda de la representación visual, y si Wright predicó que la arquitectura es un arte en el cual el movimiento es un elemento esencial, y ya había explicado verbalmente sus ideas de continuidad espacial, el factor tiempo y el recorrido cinemático, tuvo que aprovechar al máximo las herramientas representacionales de su época para expresarlo visualmente. Siendo éste un proyecto de varios años de duración, recurrió en diversas etapas a maquetas, plantas, secciones, alzados, detalles y apuntes perspectivas.

Regularmente, después de pasar por la etapa de diseño conceptual, y una vez que la idea se había asentado tras los estudios preliminares, Wright se reunía con su equipo de estudiantes-colaboradores para tratar la presentación a los clientes. De esta manera, les indicaba el tipo de vistas que quería, desde que ángulos y todos los dibujos adicionales para lograr el buen entendimiento de la propuesta. Si la mente del arquitecto supervisaba todo el proceso, su mano estaba también en los dibujos, ya que una vez realizados los trazos lineales de las perspectivas, se disponía a adherir las sombras, el color, la figura humana, la vegetación y cualquier detalle que diera vida y expresividad al dibujo.

El detalle y la complejidad son los factores que determinan el que en sus dibujos de presentación no se vean simples construcciones, sino verdaderas escenificaciones de situaciones que podrían desarrollarse tanto dentro como fuera del edificio, brindándole el carácter de singularidad al diseño como una premisa del proyecto. Este tipo de dibujos, los más coincidentes con los contenidos arquitectónicos, son los favoritos de la mayoría de la gente, ya que sin mayor esfuerzo son fácilmente legibles. Eran realizados para promover el proyecto y, en cierta manera, son los que jugaban el papel del *marketing*; permitían que el cliente y el público en general, de forma rápida y fácil, se dieran una idea de las bondades de su arquitectura. Para que la labor representacional fuera considerada exitosa, los clientes deberían de ser capaces de entender la idea implícita en cada dibujo

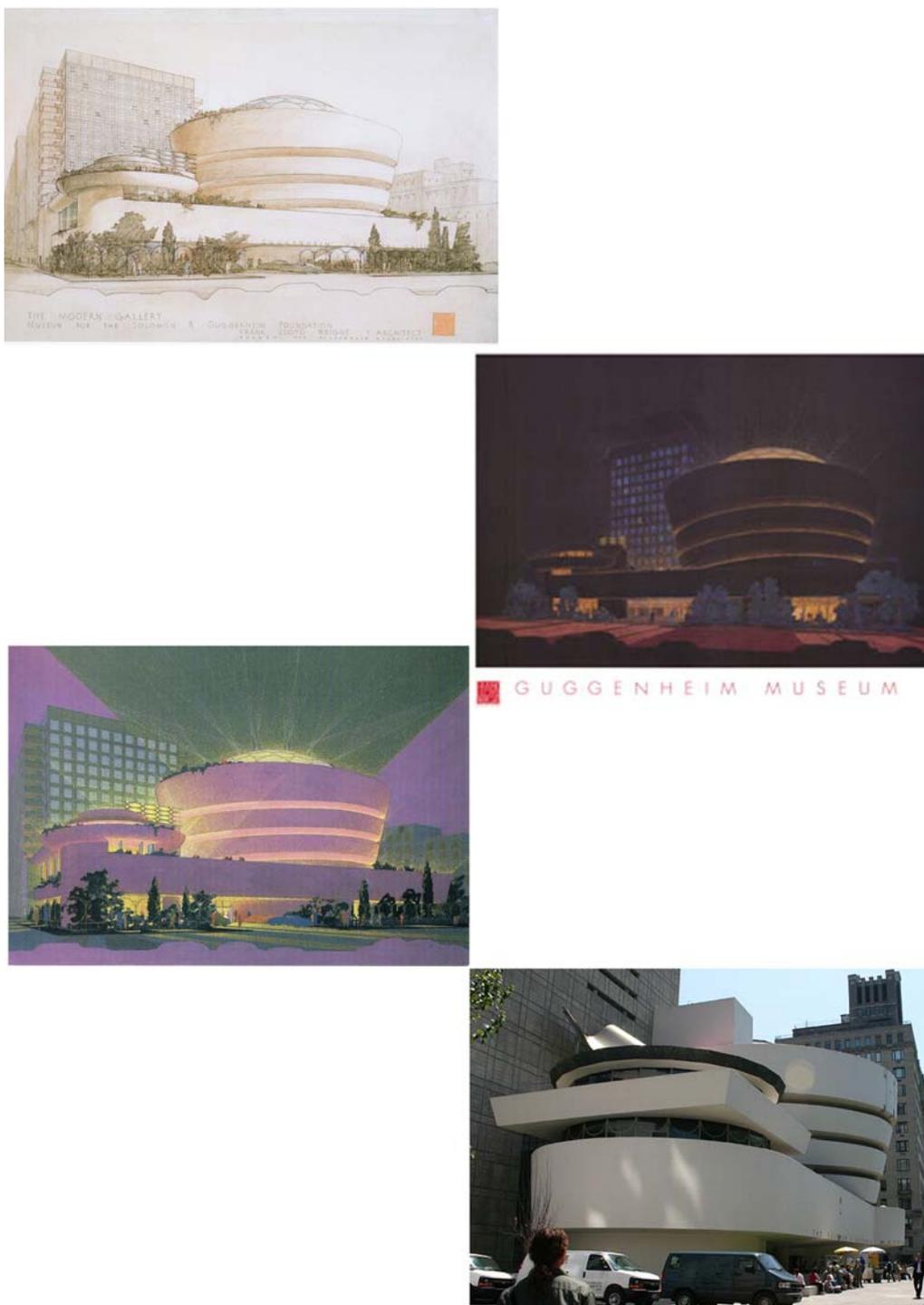


Fig. 9. El control de la apariencia exterior del museo a través de su análisis y representación gráfica: perspectiva de presentación en color sepia simbolizando el aspecto exterior del museo durante el día (1952); perspectiva nocturna con predominio de color negro (1953); perspectiva nocturna con la misma configuración que la perspectiva de día, pero con distintas variables gráficas, basada en el contraste entre el fondo y la figura, resaltando el cromatismo, y la representación de la iluminación del museo (1953); y fotografía del estado actual. Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

que les fuera presentado. En proyectos de envergadura, como en el caso del museo Guggenheim, Wright acostumbraba a presentarlos personalmente y a acompañar cada dibujo con su retórica.

En este caso, nada más ilustrativo que la sugerente serie de perspectivas interiores realizadas entre marzo y abril de 1958 para la presentación del proyecto final al director del museo y a miembros de la Fundación Guggenheim. Las llamadas «*The Watercolor Society*», «*Average Sculpture and Painting*», «*Middle of the Road*» y finalmente, «*The Masterpiece*», reflejaban sus posturas con respecto al museo; intentaban expresar a la medida de sus posibilidades, la espacialidad perceptible durante un recorrido cinemático dentro del edificio.

Y es que, si: «Los dibujos de arquitectura se caracterizan por ser documentos estáticos, fragmentarios e inmutables. No pueden reflejar el movimiento más que con artificios gráficos; no representan más que una parte de la realidad global de un objeto arquitectónico; y sólo dan la información relativa a unas determinadas condiciones espacio-temporales [...]»,⁴⁶ entonces Wright, ante la imposibilidad de representar el todo, tendría que realizar un recorrido gráfico situacional fragmentado en cuatro imágenes. Estas perspectivas de presentación mostraban la apariencia de los diversos espacios interiores, del más amplio al más estrecho, a medida que se descende por la rampa y cómo estas áreas de la rampa serían utilizadas para la exhibición de arte y la manera como debía distribuirse la colección dependiendo de sus características.

En este sentido, se puede recordar que durante el Movimiento Moderno, Le Corbusier realizaría los dibujos de sus casas de campo de manera similar, dibujos que a menudo se parecen a argumentos ilustrados de película, conocidos como *storyboards*.⁴⁷ Si para el arquitecto franco-suizo, «la arquitectura es su percepción a través del recorrido»,⁴⁸ en cierta manera, la secuencia espacio-temporal de su célebre *promenade architecturale* coincide con el *leitmotiv* de la rampa helicoidal del Guggenheim de Wright.

⁴⁶ SAINZ y VALDERRAMA, p. 75.

⁴⁷ COLOMINA, B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. 1994, Cambridge, Mass: MIT Press; p. 312.

⁴⁸ Le Corbusier citado en ÚBEDA BLANCO, M., *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*. 2002, Valladolid: Universidad de Valladolid; p. 292.

Hasta el momento de esta producción museística, podría decirse que el norteamericano no se había enfrentado a la representación de algún proyecto con estos contenidos arquitectónicos, y tendría que experimentar en su búsqueda de representarlos, incorporando el factor tiempo —alguna vez teorizado por él— en su estilo gráfico. En esta especie de recorrido virtual, Wright habría explotado al máximo los treinta o más fotogramas por segundo que brindan las actuales técnicas digitales.

En la perspectiva «*The Masterpiece*», el dibujo más personal y expresivo de los que se utilizó para la presentación del proyecto, Wright, a la manera de Schinkel (véase Capítulo I), desarrolla una narrativa de historias paralelas dentro del museo, sugiriendo la especial importancia de la arquitectura. En la imagen, los conocedores del arte contemplan con detenimiento y comentan la exposición consistente en unos cuadros kandinskyanos, otros observan y a la vez descansan tras la larga travesía, mientras que una niña pequeña aparece en solitario en la parte baja del dibujo. Una anécdota de esta perspectiva es que cuando Wright se disponía a firmarla —como lo hacía con cada dibujo—, lápiz en mano, sin siquiera sentarse, detalló a la niña reclinada sobre el borde del muro dibujándole el yo—yo y centrando con ello su atención en el balcón. El arquitecto decía a sus colaboradores con un brillo especial en la mirada: «Jóvenes, en toda nuestra misión nunca debemos perder el sentido del humor».⁴⁹ El detalle, lejos de ser irrelevante, proporciona informaciones adicionales de las cualidades del edificio, ya que la niña, sin interés ni conocimiento de la pintura, da la espalda a Kandinsky, pero por otro lado, desde el balcón queda cautivada por la arquitectura. Wright parece dejar el mensaje que la potencia arquitectónica del edificio no deja lugar a la indiferencia.

Estos dibujos fueron realizados prácticamente a lápiz, el único lápiz de color que se empleó en la imagen fue el de los cuadros de Kandinsky en versión de Wright; las dimensiones de éstos son considerables, una de las características del arte contemporáneo. Detalle aparte son los rótulos que aparecen en la parte inferior de la perspectiva indicando las dimensiones ideales de los cuadros a exhibir en cada espacio (Fig. 10).

⁴⁹ BROOKS, B., *Frank Lloyd Wright drawings: masterworks from the Frank Lloyd Wright archives*. 1990, New York: Harry N. Abrams; p. 9.

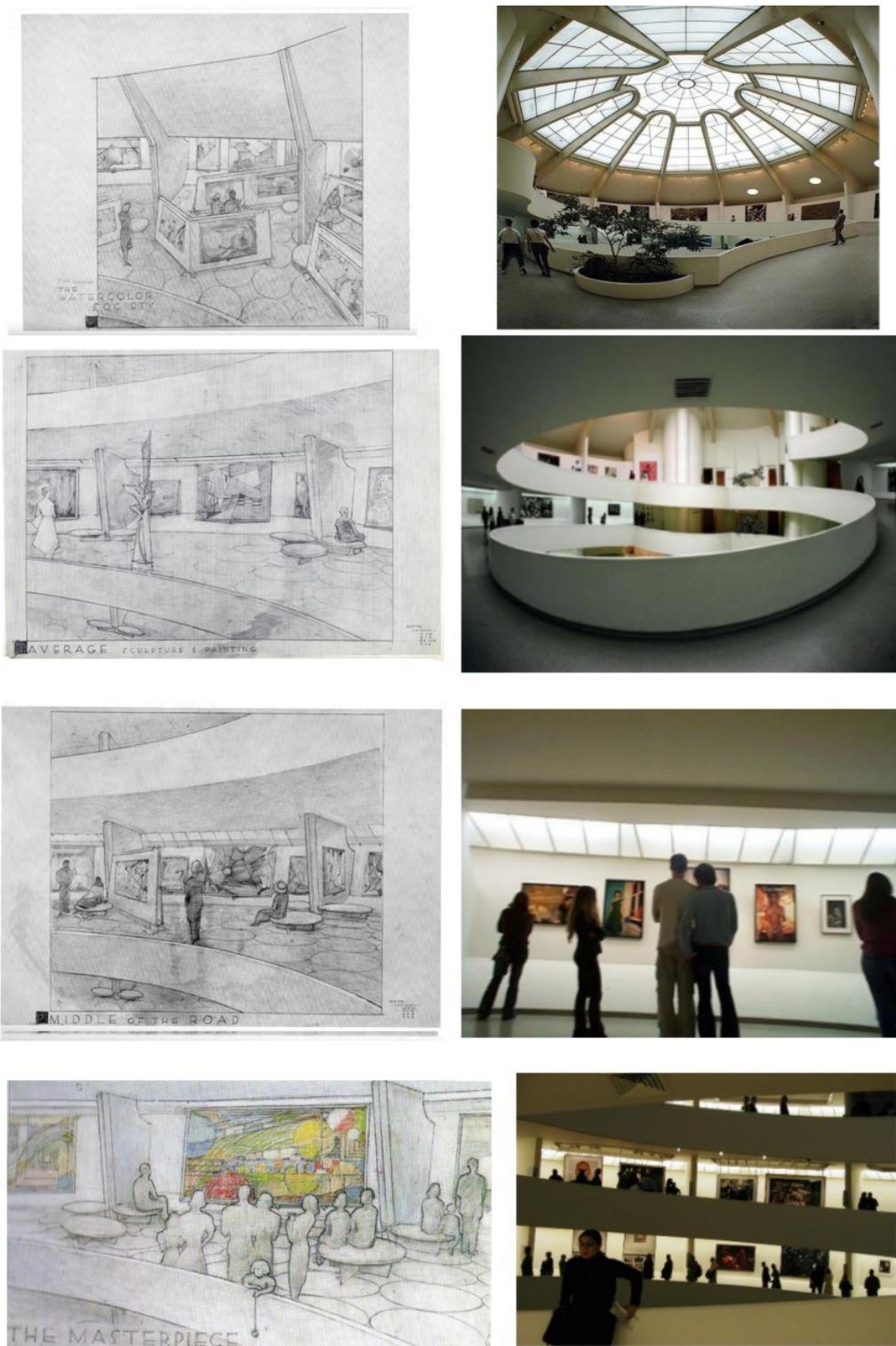


Fig. 10. Las perspectivas secuenciales como prefiguración del espacio dinámico que promueve el recorrido en espiral: «The Watercolor Society», «Average Sculpture and Painting», «The Middle of the Road» y «The Masterpiece». Solomon R. Guggenheim Museum (1943-1959) - Frank Lloyd Wright.

En otra perspectiva interior seccionada se observa claramente que el interior, desde que fue planeado, se pensaba como un reflejo de la imagen del exterior. En este dibujo, la posición del observador se encuentra fuera del edificio —en un punto de vista irreal o inaccesible para un espectador—, situando su atención hacia la recepción y a los dos primeros niveles. Así mismo, la imagen ilustra una de las características más singulares del museo: el visitante, desde la rampa, puede saber siempre la posición que ocupa dentro de él; esa referencia espacial queda representada en esta perspectiva con bastante uso del color. Otro punto destacable en la imagen, es la representación de la inclinación de los muros del área de exhibición, esto se puede apreciar en la parte donde el volumen se secciona. Wright proyectó los muros del edificio suavemente retraídos e intentaba que al apoyar las pinturas sobre los muros parecieran estar sobre caballetes, como fueron creadas en el estudio del artista. Una banda continua de tragaluz recorre este muro en pendiente curva para iluminar los cuadros (Fig. 11).

El tratamiento de la luz fue un factor importante del proyecto. La mencionada iluminación lateral, con fuentes suplementarias de iluminación artificial, se veía complementada con la cenital proveniente del gran atrio central, que además poseía gran relevancia arquitectónica. En una sección de trabajo se pueden ver líneas donde se estudiaba la penetración y el cálculo de la variación en la calidad de la luz. Wright sostenía que ningún artista trabajando con luz natural en su estudio llegaría a ver su obra bajo las mismas condiciones de luz, siempre cambiantes por la hora del día, las condiciones climatológicas y el cambio estacional.⁵⁰

Para erigir un entorno apropiado para exhibir a Kandinsky, Léger, Klee, o al mismo Picasso, Solomon Guggenheim imaginó un edificio igual o más vanguardista que la obra contenida. Si él pensaba que: «La forma rectilínea del marco tiene que ver más con el marco que con la pintura»,⁵¹ Wright también concordaba con sus ideas y sería el arquitecto idóneo para materializarlas: «No es para sojuzgar los cuadros, que he concebido esta construcción. Por el contrario, me movía la intención de crear una hermosa

⁵⁰ BROOKS y LARKIN, *Frank Lloyd Wright. Master builder*, p. 145

⁵¹ HOPPEN, p. 146.

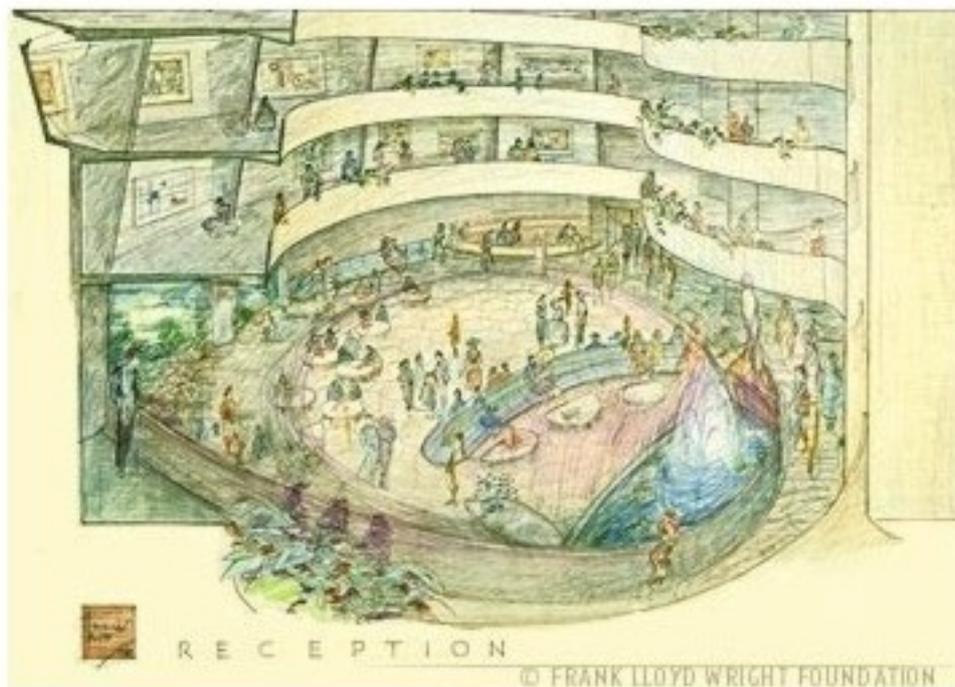


Fig. 11. La perspectiva seccionada funcionando como resumen de las cualidades espaciales de la rampa del museo y el referente construido: perspectiva en sección de la zona del vestíbulo del museo Guggenheim de Nueva York donde se aprecia la disposición espacial que permite la visión permanente de otros pisos y fotografía del interior.

sinfonía entre la pintura y el museo como nunca antes se había dado en el mundo del arte».⁵²

El manejo de los elementos lingüísticos proporciona un resultado difícil de comparar con algún museo contemporáneo; el efecto que produjo tal vez sólo se puede comparar con el que casi cien años atrás generó el Crystal Palace. El Museo Solomon R. Guggenheim es considerado como una obra maestra de la arquitectura que con el tiempo fue adoptada como edificio icónico de la ciudad. Su valor comunicacional radica en su forma, su recorrido y su simpleza. Visto desde Central Park, su particular estructura formal invita a participar, a entrar, a recorrer. Constituye indudablemente una obra imposible de ser olvidada.

Sin embargo, el museo ha provocado un debate permanente. Wright fue duramente criticado por la escasa funcionalidad del museo, y a través de los años han surgido diversas cuestiones en cuanto a la calidad del edificio como centro de exposición e incluso al valor de la colección en comparación con la potencia arquitectónica del diseño. En este sentido, se han versado opiniones como la del artista *pop* Peter Blake: «No es el edificio más práctico del mundo, pero tampoco alguien piensa que el Panteón lo sea»;⁵³ o la de Bernard Levin, reputado periodista británico: «Impresionante, diferente, impactante, potente, audaz, hipnótico, único. Todos estos adjetivos y más podrían emplearse para describirlo, pero bello, no lo es».⁵⁴ Este caso fue tan controvertido en su tiempo como llegarían a ser los posteriores proyectos de la Fundación en Salzburgo, Bilbao o Río de Janeiro que se verán en los capítulos siguientes. Y es que, como ha mencionado Christian Norberg-Schulz: «[...] las nuevas creaciones que se idean con un nivel intencional alto serán siempre, en un primer momento, incomprensibles; serán recibidas con rechazo y oposición. La creatividad —a diferencia de las ciencias— se encuentra con la dificultad de pasar un control que le exige ser «popular».⁵⁵

No es casualidad que el proyecto tardara 16 años en su materialización. Desde el primer croquis en 1943, los posteriores cambios en el diseño, y la desafortunada muerte de Solomon en 1949, hubo que esperar

⁵² BROOKS y LARKIN, *Frank Lloyd Wright. Master builder*, p.150.

⁵³ VON STOLLER, sin paginación.

⁵⁴ PARKYN, N., *The seventy architectural wonders of our world*. 2002, London: Thames & Hudson; p. 143.

⁵⁵ NORBERG-SCHULZ, C., *Intenciones en arquitectura*. 3a ed. 2001, Barcelona: Gustavo Gili; p. 53.

hasta 1952 para que se resolviera su testamento. Sin embargo, aún había que obtener los permisos de obras, lo que fue una labor sumamente difícil. Arthur Cort Holden, un mediador en la obtención de los permisos con las autoridades de Nueva York, le decía a Wright en enero de 1953: « El problema... es que su diseño para el Guggenheim es único para la experiencia constructiva de la ciudad».⁵⁶ El permiso de construcción se consiguió hasta 1956.

Empezada la obra, las peleas serían ahora entre Wright y Sweeney. Wright quería un una obra maestra que perpetuara su nombre, un diseño orgánico, con un interior acogedor en color arena. Sweeney era un hombre de museos —había sido conservador del MOMA y había escrito libros sobre Alexander Calder y Stuart Davis—, y quería un espacio interior estéril, blanco, que sirviera para las funciones propias de un museo. Años más tarde, Sweeney diría que Wright había diseñado aquello originalmente para «una fábrica de jamones o algo así», y Wright llegaría a decir que «Soy plenamente consciente de que si fuera por usted, el museo nunca hubiera sido construido».⁵⁷ Pero el genial arquitecto se salió con la suya y dejó una obra que se ha convertido en emblemática de la ciudad. Si Sweeney quería un museo que fuera un instrumento de enseñanza, Wright quería sobre todo un escaparate, un lugar para turistas.

Director y arquitecto pelearon sobre los espacios, los colores y la luz del museo. Wright quería imponer hasta cómo colgar exactamente los cuadros. Basta recordar la mencionada serie de perspectivas interiores donde las pinturas se apoyaban directamente sobre los muros inclinados y eran iluminadas por el tragaluz. Nada más lejano a las ideas de Sweeney, que ya que pensaba que los cuadros quedarían muy lejanos al espectador, proponía un sistema de postes verticales para realizar el montaje de las obras; además de que la colección sería bañada por luz fluorescente. Sweeney hizo que los miembros del patronato realizaran una prueba entre ambos para ver quién lo hacía mejor. Cada uno colgó dos marcos, y los patronos optaron por el método de Sweeney.⁵⁸

⁵⁶ SECREST, M., *Frank Lloyd Wright. A biography*. 1998, Chicago, London: The University of Chicago Press; p. 550.

⁵⁷ UNGER y UNGER, p. 382.

⁵⁸ Se dice que todo estaba arreglado para favorecer a Sweeney, ya que éste había amenazado con renunciar a su cargo al frente del museo, lo que supondría un escándalo en el medio neoyorquino.

A los pocos días, concretamente el 9 de abril de 1959, Wright enfermó gravemente y murió. Una vez terminada la construcción del edificio, ahora le llegaba el turno a la guerra entre Sweeney y Harry Guggenheim, que se enzarzaron en un encarnizado debate sobre la función última del museo, una eterna disputa que sigue teniendo plena vigencia y que se ha generalizado a nivel internacional.

Sweeney se aferraba a la idea de que los museos son instrumentos de aprendizaje y ayudas para la apreciación del arte, y se quejaba de que Harry y el patronato estaban mucho más interesados en agrandar y entretener al público. Pero ni Harry ni el patronato querían dejarse convencer por los argumentos de Sweeney. Lo que más les interesaba era dar publicidad al nombre Guggenheim y atraer como fuera la mayor cantidad de visitantes a admirar la arquitectura y la colección artística, valores que se han mantenido vigentes hasta la fecha.

Lo cierto es que, a pesar de todas sus posteriores implicaciones, la ciudad de Nueva York esperaba con ansia su primer —y que a la postre sería el único— edificio del arquitecto más famoso del país. Es así como: «La carrera Wrightiana —indica Zevi— culmina con su aproximación a la metrópoli más hostil y odiada, trampolín de todos los movimientos académicos y reaccionarios que se oponían a las tendencias renovadoras del Middle West y del West, empezando por la escuela de Chicago. El Guggenheim constituye una intervención polémica, porque denuncia la incongruencia de la cuadrícula de Nueva York (Fig. 12)»⁵⁹

Esta obra es a la vez un manifiesto contra su entorno —contra la verticalidad extrema—, ya que su volumetría es diametralmente opuesta a las edificaciones preexistentes de la Quinta Avenida. En esta calle mundialmente famosa existen cantidad de construcciones realizadas en siglo XIX que imitan edificaciones en estilos arquitectónicos propios del pasado: clásico, renacimiento, gótico, romanesco, jacobeo, georgiano, veneciano, etcétera, se mezclan entre sí. Este mismo contraste con el entorno acentúa aún más su singularidad.

⁵⁹ ZEVI, *Frank Lloyd Wright*, p. 248.

Tras una larga odisea, ni el promotor y cliente, ni el arquitecto vivieron para ver la obra terminada. Solomon sólo imaginó su museo a través de su representación gráfica y modelística, mientras que Wright fallecería en el proceso de construcción, de una obra que aún se califica como un trabajo monumental de arquitectura.

Los Guggenheim, después de más de un siglo de su llegada a América, cumplieron el milagro de transformar, cual alquimistas, gemas y metales preciosos en arte. De las montañas de Alaska, Utah, México, Bolivia y Chile, las riveras del Yukon y Malaya, los llanos del Congo y de Angola, extrajeron tal cantidad de riqueza natural casi imposible de imaginar, la que posteriormente fue convertida en «[...] objetos más duraderos que el cobre y el plomo, más valiosos que el oro y la plata».⁶⁰ Nada mejor para exhibirlos que el museo que ahora se erige en la Quinta Avenida. Un museo que, como bien describe J.M. Montaner: «[...] nada neutro y transparente, se nos presenta como resultado de diversas concepciones contemporáneas y como hito de la historia de la arquitectura. Síntesis de modernidad y permanencia, por su definición de un espacio cinemático y por su recreación del espacio ritual del Panteón romano. Síntesis de máquina y naturaleza, por la importancia del ascensor y la estética de submarino y, a la vez, por las formas orgánicas, tectónicas y telúricas».⁶¹

⁶⁰ DAVIS, p.231.

⁶¹ MONTANER, J.M., *Los Museos de la última generación = The Museums of the last generation*. 1986, Barcelona: Gustavo Gili; p. 10.

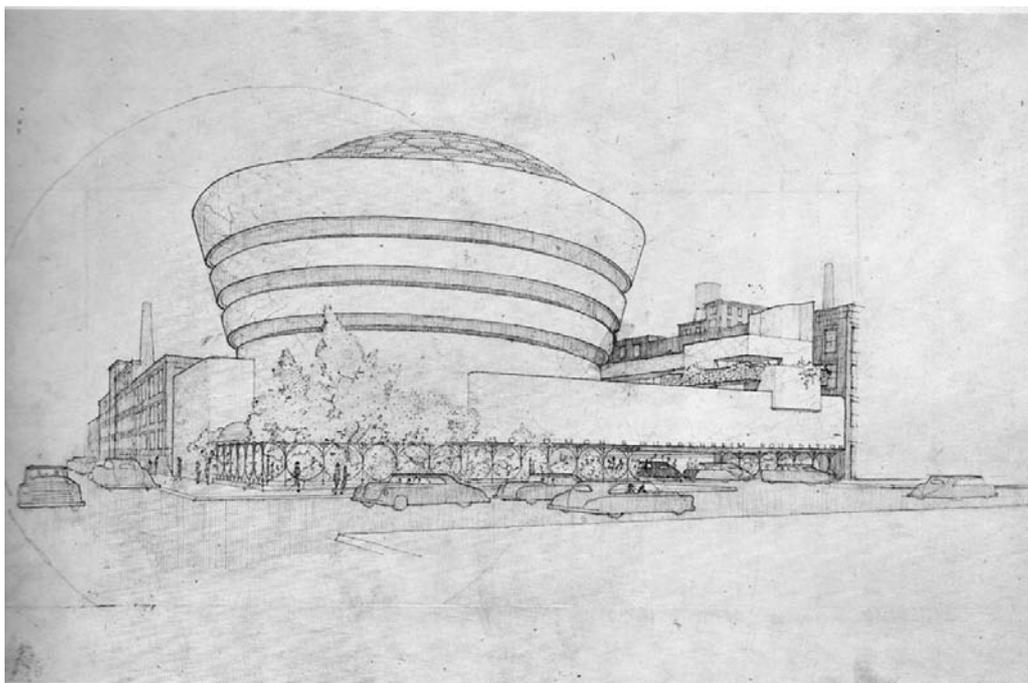


Fig. 12. La rebeldía de Wright contra la volumetría de Nueva York: perspectiva de 1948 donde se colocaba el edificio principal en la parte norte, para surgir libre entre los edificios adyacentes de formas monótonas; y vista fotográfica del museo —por el autor, desde Central Park— donde se observa el «ziggurat» invertido, sumergido entre los paralelepípedos de la zona.