

«Querido Tom:

Junto con la presente, quiero explicarte lo que para mí y mi oficina son los resultados de una extraordinaria experiencia creativa. Ha sido un gran placer trabajar contigo y los bilbaínos para explorar la viabilidad de un museo de arte contemporáneo para Bilbao, España. El lugar y el programa son un sueño para un diseñador urbano.

El lugar destinado al museo de arte moderno, en la ribera de un río en el que hay actividad, interseccionado por un gran puente y en conexión con el tejido urbano de una ciudad bastante densa, es mi idea del paraíso. Bilbao tiene un rudo toque estético. El río une muchas zonas bonitas e históricas de la ciudad. La ribera del río necesita accesos para los peatones y la ciudad sueña con que esto se lleve a cabo. El museo, en este emplazamiento, ofrece la oportunidad de desarrollar un modelo para que se cumplan los sueños de los bilbaínos, en este caso activada por el arte.

Para mí esto ha sido una maravillosa aunque corta experiencia. Los dibujos y maquetas representan una idea diagramática, no una conclusión. Espero que nuestros esfuerzos conjuntos conduzcan a la realización de vuestras metas».

Frank Owen Gehry dirigía esta apasionada carta a Thomas Krens, director de la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York, el 14 de septiembre de 1991, cuando todavía estaba pendiente de ser contratado por las instituciones vascas para desarrollar el proyecto constructivo del museo de Bilbao. Hacía ya mes y medio que había ganado el urgente concurso de ideas para el diseño del edificio, frente a su colega japonés Arata Isozaki, entonces en boca de todos por su trabajo para el Palacio de Deportes Sant Jordi, en Barcelona, y al equipo austriaco de arquitectura de la Cooperativa Himmelblau, dirigido por Wolfgang Prix y Helmut Swiczinsky.

En su entusiasmo, el arquitecto californiano, nacido el 28 de febrero de 1930 en Toronto (Canadá) en el seno de una familia judía de origen polaco,

fue el primero en visitar Bilbao, a invitación de Thomas Krens. Llegó a la ciudad varias semanas antes de que fuera convocado el concurso, y ya entonces contribuyó a la elección del lugar en el que finalmente se alzaría el museo, en la Campa de los Ingleses, junto a la ría del Nervión. Gehry, armado de un rotulador y una hoja de papel, desaconsejó desde un primer momento la utilización del desaprovechado edificio de la Alhóndiga.

Las instituciones vascas y la Fundación Solomon R. Guggenheim también habían intentado incluir en el concurso a Aldo Rossi, Ming Pei y Renzo Piano, el favorito de Carmen Giménez, la influyente conservadora de arte del siglo XX del museo de Nueva York. El autor del Centro Pompidou de París fue requerido por Juan Ignacio Vidarte, en nombre de Juan Luis Laskurain y Joseba Arregi, hasta el último momento, frente a la pasividad de Thomas Krens, que capitalizó el proceso de selección y lo orientó hacia Gehry, Isozaki y la Coop Himmelblau.

Para cuando el japonés y los austriacos visitaron Bilbao, entre el 22 y el 25 de junio, Gehry ya había comenzado a procesar en su cabeza la información que le interesaba. Se esforzaba particularmente en conjugar el carácter monumental del edificio que la firma neoyorquina y las instituciones pretendían, con las características del emplazamiento y la impronta de la ciudad, su arquitectura y su historia.

Fascinado por el reto, tampoco bajó la guardia en los diez días con que contaron los concursantes para presentar sus ideas. En un primer momento, Gehry planeó la construcción de un gran edificio principal, al que adosaba otros volúmenes. Después, en su estudio de Santa Mónica (California), pulió la idea en varias maquetas, a razón de una cada día, en su más peculiar estilo de diseño. Todo muy en bruto. Al concurso presentó las tres últimas, así como fotografías de todas ellas en película de alta sensibilidad, para ofrecer una visión plástica un tanto difuminada, además de diferentes bocetos, lo que daba una idea general elocuente, pero sin entrar en detalles.

Gehry, a diferencia de sus contrincantes, se había tomado la molestia de integrar en el diseño arquitectónico al nada urbano puente de La Salve, para aminorar su tremendo impacto visual. Mientras uno de los volúmenes que planteaba se colaba por debajo del viaducto, al otro lado de éste situaba una torre de unos 60 metros de altura. Le habían pedido que desde el Ayuntamiento pudiera verse, al menos, un detalle del futuro museo.

Arata Isozaki, que en aquel entonces trabajaba en la rehabilitación del edificio que la fundación de Nueva York había comprado en el SoHo, presentó un decepcionante y poco ilustrado esbozo de un edificio con forma cilíndrica al que se accedía en rampa. Prix y Swiczinsky, unos semidesconocidos en el panorama internacional a los que apadrinaba Krens, aleccionado por Heinrich Klotz —experto en arquitectura contemporánea, fundador del Deutsches Frankfurter Museum y asesor del proceso de selección—, ofrecían un sistema

de cuerpos cúbicos que, aunque atractivo, fue considerado poco conveniente por su inoportuno parecido con el diseño de Rafael Moneo para el palacio del Kursaal, en San Sebastián.

Descartados prácticamente los austriacos, el comité de selección, reunido del 19 al 21 de julio en una lujosa suite del Hotel Frankfurterhof, en Francfort, otorgó un nuevo plazo de diez días para que todos mejoraran sus propuestas. Pensaban particularmente en la de Arata Isozaki, un hombre que había causado una gran impresión durante la visita que efectuó a Euskadi.

Joseba Arregi y Carmen Giménez mantenían puestas sus esperanzas en el arquitecto japonés, como alternativa a la propuesta innovadora de Frank Gehry. Pero Isozaki sólo mandó algún que otro dibujo sobre lo mismo. El arquitecto de Santa Mónica, que convencía más al diputado foral de Economía y Finanzas, Juan Luis Laskurain, y también a Juan Ignacio Vidarte y Pedro Ruiz Aldasoro, apenas varió la concepción de un edificio de múltiples volúmenes.

La decisión final debían tomarla Arregi, Laskurain y Krens, y sobre todo los dos primeros, representantes de las instituciones encargadas de financiar la construcción. Durante varios días pareció muy difícil que pudieran ponerse de acuerdo sobre la oferta del arquitecto norteamericano. Llegaron incluso a valorar la posibilidad de convocar un nuevo concurso. «Gehry daba mucho miedo; si ahora es difícil de entender el edificio, en unas maquetas de cartón, no te digo nada», admite sin reparos Vidarte, entonces funcionario foral en activo y mero segundo de Laskurain en las negociaciones.

Pero no había tiempo para más. En verano acababan los plazos del raudo y discreto plan que Nueva York y Bilbao se habían trazado para evaluar la implantación de un museo de la marca Guggenheim en Euskadi. Gehry se había convertido en un profesional sumamente prestigiado desde que en 1989 obtuviera el Premio Pritzker, de la Fundación Hyatt, el más importante galardón del ramo que se concede a nivel internacional, y esto animó a asumir el riesgo que entrañaba su oferta, pese a las dudas que Joseba Arregi albergaba sobre una arquitectura tan inédita en Bilbao y en el País Vasco.

Desde otro punto de vista, el carácter rupturista e innovador de la propuesta también podía convertirse en un elemento favorable. Gehry, al fin y al cabo, había demostrado un empeño digno de elogio y su diseño era, cuando menos, sorprendente y espectacular. No en vano, descartada la rehabilitación de la antigua Alhóndiga, la Fundación Solomon R. Guggenheim y las instituciones vascas habían decidido conseguir un edificio único, un continente tan atrayente o más que el propio contenido artístico prometido por Thomas Krens.

PIEDRA, METAL Y CRISTAL

Por fin, a finales de julio de 1991, el otrora dividido comité de selección llegó a un acuerdo: «La oferta de Frank Gehry –concluyó– refleja el gran potencial del proyecto de la manera más apasionante». Pero nada de esto, llevado con verdadero sigilo, era conocido por la opinión pública en aquel entonces. Pasó el verano y, a finales de septiembre, Gehry, con treinta años a sus espaldas de ejercicio profesional, conocido y tan apreciado como denostado por sus construcciones fragmentadas, presentó en Bilbao un anteproyecto del edificio, lo que permitió evaluar el presupuesto aproximado de la construcción –unos 10.000 millones de pesetas–, así como su mantenimiento.

La nueva maqueta mejoraba además la dimensión de su propuesta arquitectónica inicial: del edificio principal con añadidos había pasado a un sistema asimétrico de volúmenes: unos poliédricos –forrados en piedra, y más próximos a la gran fachada del Ensanche de Bilbao que constituye la alameda de Mazarredo–, y otros de formas orgánicas, revestidos de una capa metálica escamada –acero, en un principio–; todos ellos con entidad propia, ensamblados en varios puntos por enormes muros traslúcidos y conjuntados por una misteriosa tensión estética.

El diseño de redondeadas y abultadas formas escultóricas, aparentemente casuales y recubiertas de metal, recordaba a velas hinchadas y a quillas de barcos, pero también a organismos vivos como los peces. Gehry quería evocar el pasado marinerío de la villa, su tradición mercantil ligada al Cantábrico, la industria naviera en declive y, en medio del trajín de las sociedades modernas, la vitalidad de una urbe, a veces caótica, que se resistía a perder su desaprovechado liderazgo en la cornisa cantábrica.

A principios de 1992, mientras la Fundación Solomon R. Guggenheim y las instituciones vascas apuraban el estudio de viabilidad y un rosario de acuerdos para la instalación, apertura y gestión del museo, la dimensión definitiva del edificio quedó establecida en 24.000 metros cuadrados de superficie construida, de los que 11.000 serían reservados para la exhibición de obras de arte, lo que suponía una rebaja de una tercera parte sobre lo inicialmente previsto. Era el peaje exigido por el PSE para apoyar la operación en el Parlamento vasco.

Gehry, inicialmente contrariado, restó importancia al recorte y continuó profundizando en el diseño del edificio durante 1992. Las nuevas dimensiones, según comprobó, no planteaban un problema de escala y tampoco afectaban a la filosofía de la arquitectura. Pensaba que un museo –y éste era el primero importante que proyectaba– debía atraer al visitante, invitarle a entrar, y nada de eso tenía por qué cambiar. «La mayor parte de los museos –explicó– son construcciones intimidatorias para la gente en general. Y uno de los obje-

tivos que me planteo cuando hago edificios públicos es que sean accesibles para todo el mundo».

El arquitecto norteamericano no ocultó, sin embargo, su preocupación por los planes que existían para los terrenos de Euskalduna, en los que el INI y otras empresas proponían levantar dos torres gemelas de unas 30 plantas, una propuesta del arquitecto Ming Pei que fue rechazada con el tiempo. El rediseño del área fue posteriormente encomendado al argentino César Pelli, que en un primer momento introdujo un rascacielos de 50 pisos. «Para mí –dijo Gehry– es muy importante la escala. Quiero hacer un edificio significativo arquitectónicamente, pero que a la vez mantenga una dimensión humana. En este sentido, estoy sorprendido de alguna forma por el impacto que puede tener el proyecto de Pei (...) Se pueden hacer edificios así de grandes, pero no estoy tan seguro del efecto que puedan tener en el conjunto».

Gehry estaba dispuesto a dar la cara, a defender sin tapujos la bondad de su edificio, como demostró durante una conferencia en la delegación vizcaína del Colegio de Arquitectos Vasco Navarro. «Lo que vengo a explicar es que mi intención no es meter un museo desde arriba, sino conseguir un proyecto que tenga que ver con las inquietudes de la gente. No puedo hacer todos los trabajos que me piden, porque el diseño lo llevo yo personalmente, y en los encargos que acepto, una parte muy importante es conocer a las personas para las que voy a trabajar. Por eso, espero que aquí no se sea suave conmigo y que se planteen todas las cuestiones que deban ser respondidas, porque eso me ayudará».

DISEÑO EN TRES DIMENSIONES

En su estudio multidisciplinar de Santa Mónica (Los Angeles, California), sede de la firma Frank O. Gehry Associates, fundada en 1962, tenía a su cargo a más de setenta profesionales. Junto a él trabajaban de manera expresa para el museo de Bilbao Randy Jefferson (director del proyecto), Vano Haritunians (responsable de la ejecución), Douglas Hanson (arquitecto proyectista), Edwin Chan (diseñador proyectista) y un equipo compuesto por una treintena de personas, además de las consultorías Skidmore, Owings & Merrill, de Chicago (ingeniería de estructuras), Cosentini Associates, de Nueva York (ingeniería mecánica) y Lam Partners, de Boston, (iluminación).

La empresa de Gehry, un gabinete de arquitectura de tamaño medio, ya había operado con tecnología informática para el diseño del escultural pez que introdujo en la Villa Olímpica de Barcelona. Pero para el edificio de Bilbao empleó un Katia, un sofisticado *software* de la industria aeronáutica francesa Dassault que posibilita, entre otras funciones, la aplicación del dibujo en tres dimensiones y facilita una formulación matemática que permite luego su traslado fiel al plano, y su correcta interpretación por las casas constructoras.

Aunque no carente de dificultades, esto ofrecía además un gran control sobre los costos de construcción.

Los técnicos de Gehry utilizaron guías-láser, de uso más común en cirugía, para digitalizar el diseño tridimensional de la maqueta trabajada por el arquitecto, de tal manera que, por primera vez en su carrera, éste tuvo la seguridad de que los complejos volúmenes concebidos a vuelapluma y luego en maquetas podrían ser miméticamente reproducidos hasta en su más preciso corte y, por tanto, perfectamente edificables. Sin el Katia, todavía estarían trabajando para conformar el proyecto constructivo.

El 29 de mayo de 1992, las instituciones vascas, que inicialmente barajaban la posibilidad de abrir el museo en 1996, crearon el Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao para supervisar la planificación y construcción del edificio. Joseba Arregi, el viceconsejero Mikel Etxebarria, el entonces director de presupuestos y programación del departamento, Fernando Olmos, y el asesor Javier González de Durana constituyeron, por el Gobierno Vasco, el primer consejo de administración del Consorcio. El diputado de Cultura, Tomás Uribeetxebarria; el director de difusión cultural, Manuel Legarreta; el abogado jefe de la sección técnica del mismo departamento, Angel Ercoreca; y el jefe del servicio de Archivos, Aingeru Zabala, representaban a la Diputación de Bizkaia. Al mismo tiempo, las instituciones dotaron al Consorcio de un minúsculo gabinete técnico que, durante unos meses, tuvo su sede en una oscura oficina de la calle Ibáñez de Bilbao. Más tarde pasó a ocupar un piso en la alameda de Mazarredo, justo enfrente del solar.

Juan Ignacio Vidarte se rodeó de un escuálido pero eficaz equipo de técnicos, compuesto por Carlos Iturriaga, arquitecto; Arantxa Odiaga, letrada asesora; Roberto Cearsolo, director financiero, y Miriam Guarrotxena, secretaria. Durante casi cuatro años, Pedro Ruiz Aldasoro, el *intendente* de las conversaciones con la Fundación Solomon R. Guggenheim, se encargaría de las relaciones públicas. A partir de enero de 1996 lo haría la periodista Nerea Abasolo. En sus cinco años largos de funcionamiento, y con unos 300 millones de pesetas de presupuesto por ejercicio, la oficina desarrolló labores de coordinación y supervisión en todos los aspectos imaginables.

En junio de 1992, el proyecto del Museo Guggenheim Bilbao fue presentado a la sociedad estadounidense en la prestigiosa galería Leo Castelli, de Nueva York, coincidiendo con la reapertura del Museo Guggenheim de la Quinta Avenida, remozado y ampliado, y con la inauguración de su sede del SoHo.

El Ayuntamiento de Bilbao inició en esa misma época los contactos con los propietarios de los terrenos de Abandoibarra donde se iba a construir el museo. Y el 13 de julio fue creada la Sociedad Inmobiliaria Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Bilbao, constituida por el Gobierno Vasco y la

Diputación de Bizkaia –financiadores de la construcción– y el Ayuntamiento de Bilbao, como futuro propietario del solar.

El Consorcio, por su parte, contrató a la firma vasca de ingeniería IDOM para la dirección ejecutiva de las obras, a cuyo frente situó a José María Asumendi, director ingeniero; César Caicoya, director ejecutivo de arquitectura; Antón Amann, arquitecto para la dotación de los interiores, y los ingenieros Luis Rodríguez (edificación), Amando Castroviejo (estructuras) y Rogelio Díez (instalaciones). Pocas veces se había dado una confluencia semejante y tan indispensable de servicios de arquitectura y de ingeniería para la construcción de un edificio.

El proyecto, por otro lado, no podía ser visado por Frank Gehry, que no pertenecía al Colegio de Arquitectos Vasco Navarro. Para validar el documento se recurrió a César Caicoya, a César Aitor Azkarate –socio del anterior en un oficina de arquitectura independiente– y a Antón Amann. Gehry estampó su firma en calidad de autor del diseño.

EL PROYECTO SE CONCRETA

El arquitecto norteamericano dio a conocer el resultado de su trabajo, acompañado de una detallada maqueta, en un concurrido acto celebrado en la Bolsa de Bilbao, en febrero de 1993. Joseba Arregi, requerido por los periodistas, anunció entonces, con mucho pudor, que los honorarios de Frank O. Gehry Associates y de IDOM ascendían a un total de 1.400 millones de pesetas, y se negó a especificar qué cantidad de dinero correspondía a cada parte.

Pero la noticia estaba en el diseño presentado por el profesional de Los Angeles. Por fin se sabía de una manera muy aproximada cómo sería el centro de arte contemporáneo. La maqueta mostraba una compleja y sorprendente construcción que rompía con toda la arquitectura al uso, antigua y moderna, conocida en el País Vasco.

Gehry había realizado ya en Europa proyectos como los del Museo de la Silla para la firma de mobiliario Vitra International, en Weil am Rhein (Alemania), el Centro Recreativo de Eurodisneyland, en Marne la Vallée, cerca de París, y tenía en plena construcción el nuevo American Center de la capital francesa, de curiosas reminiscencias cubistas, pero los antecedentes más inmediatos del edificio ideado para Bilbao había que buscarlos más allá del Atlántico.

El Centro para las Artes Visuales de la Universidad de Toledo (Ohio) y el Museo Frederick R. Weisman, de la Universidad de Minnesota (Minneapolis), en la recta final de su construcción, constituían hasta ese momento los ejemplos más adelantados de su gama de diseños de dramáticos volúmenes forrados de metal: aplacado de cobre con una imprimación de plomo y acero

inoxidable, respectivamente. A diferencia de éstos, el edificio del museo de Bilbao –un inmueble mucho mayor– combinaba dos cuerpos de planta rectangular, acabados en piedra, con un despliegue majestuoso de formas redondeadas, como velas hinchadas, a las que se unía un enorme cuerpo fusiforme y apaisado, como si se tratara de un gran pez, que tendrían un recubrimiento metálico uniformador, sin diferenciar cubiertas y fachadas.

Todos los volúmenes aparecían conformados en torno a un gran núcleo, excéntrico y más próximo a la ría, en el que se multiplicaban las formas dislocadas, asemejándose a una inmensa flor, que se levantaba por encima del resto. Pese a esta complejidad en la distribución volumétrica, Gehry desarrolló el museo en tres niveles básicos –de acceso público– y una última planta retranqueada en cada uno de los cuerpos de formas rectas, reservada a los sistemas de ventilación, torres de refrigeración y maquinaria de los ascensores.

Las dimensiones no cumplían toda la rebaja pactada. Estaban fijadas en 32.500 m² de superficie, de los que 24.000 iban sobre la rasante y 8.472 debajo, con un aparcamiento subterráneo para 220 vehículos y zonas de almacenaje. El Ayuntamiento, ocho meses después –el 1 de octubre de 1993– otorgó la licencia de construcción de acuerdo a estos parámetros, pero ni Gehry, ni el Consorcio tuvieron problemas más adelante para reducir las medidas del edificio. Bastó con eliminar el *parking* y redimensionar algunos espacios para dejarlo en 24.000 m², con 11.000 divididos en 19 salas para la exhibición de obras de arte. La más grande, la que en la maqueta figuraba con forma de pez, había sido concebida con una superficie de 3.000 m².

LA PRIMERA PIEDRA

Antes de que se pudiera poner la primera piedra del museo Guggenheim, el Ayuntamiento de Bilbao tuvo que hacerse con los terrenos de la Campa de Los Ingleses, propiedad de Renfe, el Puerto Autónomo, las empresas Demir (Laminados Velasco) e Ybarra y Cía, y los hermanos De Arana Mendoza. En total, 46.000 metros cuadrados de superficie. El Consistorio, apartado del grueso de la *operación Guggenheim* por carecer de los recursos que exigía la construcción y el futuro mantenimiento de la pinacoteca, ofreció el solar para poder participar en la sociedad constituida para levantar el inmueble.

El 31 de marzo de 1993, el pleno municipal aprobó la ocupación inmediata de las fincas amparándose en una nueva reforma de la Ley del Suelo. Con esta resolución, el municipio ponía el solar a disposición de la inmobiliaria, sin conceder ninguna contrapartida inmediata a los propietarios. Según el alcalde, Josu Ortuondo, el suelo estaba en desuso –aunque había un pequeño pabellón que seguía funcionando– e iban a utilizarlo en beneficio de la comunidad.

Renfe y el Puerto aceptaron, pero los particulares afectados iniciaron una larga batalla legal en la que exigían cerca de 2.000 millones de pesetas en indemnizaciones. El conflicto generó un clima de inseguridad en torno al proyecto del museo, que la Sala de lo Contencioso Administrativo resolvió al rechazar la suspensión cautelar de la ocupación.

Después de una serie de sentencias y apelaciones, el Tribunal Superior de Justicia del País Vasco falló tres años después contra la arriesgada decisión del Ayuntamiento y el decreto de la Diputación de Bizkaia que propició la recalificación de los terrenos. Ambas instituciones habían actuado de forma irregular y los propietarios tenían las puertas abiertas para exigir indemnizaciones por un montante que podía ser superior a 1.500 millones de pesetas.

Las labores de demolición de los viejos pabellones que ocupaban el solar de la Campa de los Ingleses y los primeros movimientos de tierra comenzaron incluso antes de que se contara con la seguridad de poder continuar, en julio de 1993. El trabajo había sido contratado con Derribos Petralanda en cerca de 89 millones de pesetas. La antigua Compañía de Maderas, con su chimenea de estilo *art nouveau*, desapareció para siempre.

En esas mismas fechas, los responsables de las obras del edificio de Frank Gehry descubrieron la imposibilidad de inaugurar el museo en 1996. Tras las primeras reuniones de carácter técnico para coordinar a las diversas empresas de ingeniería, celebradas tanto en Los Angeles como en Bilbao, recomendaron retrasar el acontecimiento hasta la primavera –verano de 1997. El programa de la construcción, que por parte de la Fundación Solomon R. Guggenheim sería supervisado por Gail Harrity, su directora adjunta de administración y finanzas, no admitía la ejecución de las obras con aquella premura de tiempo.

La excavación del terreno y la compleja cimentación del inmueble fueron adjudicados a principios de octubre a Cimentaciones Abando, en 209.934.105 pesetas. La contratista debía incrustar en una zona de aluvión fluvial 640 pilotes de 0,8 centímetros y 1 metro diámetro, con longitudes comprendidas entre 15 y 18 metros.

22 de octubre de 1993, viernes. La presencia en Bilbao de los miembros más destacados del patronato de la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York obligó a tomar medidas especiales de seguridad. La Ertzaintza vigilaba desde el puente de La Salve y en las calles adyacentes, mientras el lehendakari, José Antonio Ardanza, y el presidente de la firma estadounidense, Peter Lawson-Johnston, posaban para una fotografía histórica: la colocación de la primera piedra del Museo Guggenheim Bilbao. Protegidos por las carpas de feria instaladas en la Campa de los Ingleses, los dos prohombres enterraron en los cimientos una arqueta que contenía varios periódicos del día, diversas monedas de curso legal y un documento que daba fe del acontecimiento.

En las inmediaciones, un grupo de trabajadores de una empresa privada protestaba por el impago de ocho mensualidades y una docena de miembros de la coordinadora de asociaciones de vecinos de la ciudad denunciaba, en una pancarta, semejante inversión en época de crisis. Mientras tanto, los invitados degustaban un tentempié servido por la cadena hotelera Ercilla.

Las autoridades fueron pródigas en declaraciones. Thomas Krens volvió a recordar que la cultura era el negocio más boyante de Nueva York y el lehendakari insistió en el que el Guggenheim, lejos de suponer una renuncia a los valores *nacionales*, garantizaba la apertura del País Vasco al exterior. Frank Gehry, una vez más, volvió a efectuar el discurso más humano: «Me siento el arquitecto con más suerte de todo el mundo».

Los influyentes miembros de la fundación norteamericana habían llegado a Bilbao a mediados de semana. Dos días antes de la colocación de la primera piedra, fueron invitados por el alcalde Ortuondo a cenar en el Ayuntamiento de Bilbao. La delegación, que se hospedó en un céntrico hotel de la capital vizcaína, celebró al día siguiente una reunión del patronato en el Castillo de Butrón, sede de Estudios Arriaga, una conocida empresa de decoración de interiores. En la fortaleza, construida por unos indios en el siglo XIX, coincidieron el ex-ministro italiano de Asuntos Exteriores, Gianni de Michelis, que para entonces ya había sido acusado de comprar una casa a su amante con dinero destinado al Tercer Mundo, el financiero judío español Jacques Hachuel y el conde Earl Castle Steward, un descendiente del viejo Solomon Guggenheim.

PRESUPUESTO Y DESARROLLO DE LAS OBRAS

En marzo de 1994, Joseba Arregi y Juan Ignacio Vidarte, junto con otros técnicos vinculados al proyecto, viajaron a Los Angeles para reunirse con Gehry y su equipo de colaboradores. En el encuentro, al que asistieron también Thomas Krens y Gail Harrity, quedó fijado al detalle el presupuesto de construcción del museo: en ningún caso debía rebasar los 10.000 millones de pesetas, IVA aparte –un impuesto que la sociedad inmobiliaria aspiraba a reembolsarse ante la Hacienda foral de Bizkaia–. Los honorarios de arquitectos e ingenieros, el equipamiento del museo y la urbanización obligada del entorno –otros 4.000 millones– fueron consignados en otro capítulo.

El proyecto de Frank Gehry fue presentado del 10 al 17 de abril en el Salón Internacional de Museos y Exposiciones de París y, dos meses más tarde, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Las instituciones vascas anunciaron paralelamente su intención de contratar la mayor parte posible de las obras con empresas afincadas en Euskadi, al tiempo que se elegía el tipo de piedra que luciría en parte de las fachadas y de los pavimentos. Se trataba de

una caliza de color ámbar-beige, proveniente de unas canteras de Huéscar (Granada): 27.200 metros cuadrados en losas de 3 y 5 centímetros de espesor.

El Consorcio contrató las pólizas de seguros para cubrir los riesgos que se derivaban de la construcción con las firmas Alexander & Alexander y Gil y Carvajal, en el precio de 123 millones de pesetas. En la oficina técnica del Consorcio se trabajaba a pleno rendimiento y Gehry iba y venía periódicamente. En una de sus visitas, unas pruebas realizadas a pie de obra con distintas muestras de acero, aluminio y titanio, con el fin de observar su comportamiento ante la luz y las inclemencias del tiempo a distintas horas del día, llevaron al arquitecto a elegir este último metal, el más inalterable que existe, para la parte metálica del recubrimiento. El titanio ofrecía una reflectancia discreta y cálida, de un brillo contenido ante impactos lumínicos fuertes y suficiente con el cielo gris.

En junio de 1994 acabó la cimentación y se adjudicó la construcción de la estructura del edificio, un complejo entramado de hormigón y acero, a la unión temporal de empresas (UTE) formada por URSSA, Ferrovial y Lauki en cerca de 1.800 millones de pesetas, 480 menos del coste presupuestado. La inmobiliaria del museo optó por su oferta, aunque contaba con otras más baratas, por ofrecer la mejor relación calidad-precio. Sin embargo, lo que habían ahorrado se perdió por un incidente inesperado. Un error de cálculo atribuido a la consultora en estructuras Skidmore, Owings & Merrill, de Chicago, había hecho creer que el precio del acero era menor de lo que finalmente resultó. El encarecimiento fue absorbido en el contexto del coste global del proyecto.

En octubre comenzó a levantarse la estructura básica y se convocó un concurso público para adjudicar la construcción de las cubiertas. Las tres ofertas que se presentaron –URSSA, Auxini y la UTE de Ferrovial y Lauki– rebasaban el tipo de licitación, fijado en 3.230 millones de pesetas, en porcentajes que oscilaban entre el 13% y el 26%, por lo que el concurso fue declarado desierto. Tras verificarse la corrección del presupuesto estimado para esta importante y delicada fase de las obras, la inmobiliaria del museo decidió emprender un urgente proceso de contratación directa al que fueron invitadas 19 empresas. La obra se encargó finalmente a Construcciones y Promociones Balzola, asociada a Prefabricados Metálicos Umaran y a la italiana Permasteelisa, que se ocuparía de las pruebas de resistencia de los cierres metálicos y acristalados y de la preparación de las láminas de titanio.

A sugerencia de la dirección ejecutiva de las obras y en previsión del encarecimiento del dólar, Umaran cerró la compra de un acopio de 60 toneladas de titanio, en láminas de 0,38 milímetros de espesor, con la empresa norteamericana Timet, uno de los mayores fabricantes de este metal.

En 1995 los operarios empezaron a revestir el exterior del edificio, de una superficie de 26.000 m², con 33.000 planchas desiguales de titanio. Las piezas se engatillaron unas a otras, como si de un inmenso puzzle se tratara, y

se colocaron sobre una base de acero galvanizado recubierta de tela de asfalto. Las empresas contratistas contaban con un plazo de 16 meses para acabar su trabajo.

Las partes traslúcidas del edificio sumaban 6.500 m², y se formaron con un doble acristalamiento que precisó de 2.500 piezas de vidrio, montadas en tubos de acero de formas irregulares y diferentes grados de inclinación. El cristal elegido, de 28 mm. de espesor, estaba formado por dos capas y finísimas láminas de butiral, separadas por una cámara de aire deshidratado de 12 mm. de ancho, con el fin de amortiguar el ruido del exterior y de mantener la temperatura. Además, el vidrio, no reflectante, filtraba los rayos infrarrojos y ultravioleta, condición fundamental para la conservación de las obras de arte.

A principios de junio de 1995, el Museo Guggenheim de Venecia presentó la exposición *Frank Gehry in Bilbao: The Museum in the Expanded Field*, dedicada al diseño de esta obra. La consejera de Cultura, Mari Carmen Garmendía, que había tomado posesión de su cargo en enero, había sido especialmente invitada al acto y fue obsequiada con una cena en su honor, que compartió con el propio arquitecto norteamericano.

Cinco maquetas arquitectónicas completas, decenas de maquetas parciales, cuarenta esquemas originales, planos y un audiovisual que mostraba el diseño realizado con el programa informático Katia, aparecían dispuestos en una serie de estancias que reproducían el estudio de Gehry en Santa Mónica. La muestra, que se celebraba en coincidencia con el centenario de la Bienal de Venecia, estaba patrocinada por Hugo Boss y Permasteelisa, que ya había trabajado en algún que otro proyecto de Frank Gehry en Europa, como el del gran pez de la Villa Olímpica de Barcelona. El detalle *rosa* lo puso la visita de Diana de Gales, que quedó inmortalizada en una instantánea en la que aparece junto a Krens y Gehry.

UN ESQUELETO DESCOMUNAL

En el verano de de 1995, la estructura de acero del edificio, prácticamente acabada, ofrecía el aspecto de un esqueleto descomunal. Los fallos milimétricos que se detectaron en algunos puntos no deslucieron el acabado y tampoco provocaron problemas mayores. Balzola había iniciado el revestimiento de piedra, mientras que Ferrovial, Norfrío y Estudios Arriaga obtenían el contrato para construir las instalaciones y los sistemas de servicios del museo, con un presupuesto de 4.524 millones de pesetas, 1.549 millones menos que el precio señalado en el concurso. El plazo de ejecución previsto era de 17 meses, un compromiso difícil de cumplir por lo complicado que resultó el revestimiento del edificio.

La complejidad fue de tal envergadura en esta fase, sobre todo para la preparación de las zonas acristaladas, que Umaran tuvo que recurrir a AB-Gam, de la firma aeronáutica Gamesa, de Vitoria, con el fin de desentrañar los planos de cada pieza del sistema espacial del ordenador. Durante varios meses se llegó a trabajar en este aspecto hasta doce horas al día.

En el mes de septiembre comenzó a levantarse la torre de 60 metros de altura que *abrazaba* el puente de La Salve, un elemento puramente ornamental, una vez descartada la posibilidad de que albergase una pequeña galería con mirador e incluso un restaurante, en su punto más alto. El titanio colocado hasta entonces era ya una buena muestra de la futura imagen de la superficie, de un aspecto escamado, suave y rugoso al mismo tiempo. «Es como una piel viva», dijo entonces César Caicoya, el arquitecto ejecutivo de las obras.

El 29 de octubre de 1996 se adjudicó el suministro del mobiliario y otros equipos a un total de 15 empresas distintas, en 798 millones de pesetas. También se contrató la urbanización del entorno, con Ferrovial, Norfrío y Estudios Arriaga, en 623 millones de pesetas, de los que 150 fueron abonados por la sociedad Bilbao Ría 2000, después de una tortuosa negociación para determinar qué correspondía a cada cuál. Los plazos de ejecución de estas fases oscilaban entre cuatro y nueve meses.

Frank Gehry incluyó en el proyecto algunos muebles diseñados expresamente para el museo, además de las características sillas y sillones de láminas de madera de arce que creó entre 1989 y 1992 para la firma alemana Knoll. Gehry, diseñador también de lámparas y en otro tiempo de unos curiosos muebles de cartón ondulado, ideó para el museo unos sencillos y funcionales muebles en madera contrachapada, forrada de pino oregón, que fueron fabricados por la empresa navarra Bordonabe.

Para el restaurante, con capacidad para 160 comensales, el arquitecto norteamericano dibujó unas mesas rectangulares, redondas, ovaladas y curvadas que, dispuestas una a continuación de otra, forman una caprichosa ondulación. Para las oficinas, sólidas y sencillas mesas de gruesas patas; para la librería-tienda de recuerdos, estanterías de líneas sinuosas; y, para las salas de exhibición, unos simples bancos, todo en una línea de diseño «muy minimalista y en consonancia con el concepto arquitectónico del edificio», en opinión del arquitecto encargado de la decoración, Anton Amann. Para el auditorio, en cambio, se eligieron unas butacas del prestigioso diseñador norteamericano Vignelli, también de formas sencillas, pero forradas de piel.

ACABAN LOS TRABAJOS DE CONSTRUCCION

La parte más importante de la obra no pudo acabarse para finales de 1996, y la inmobiliaria concedió a las empresas contratistas una prórroga de

central, hoy ubicada en Francfort. La fundación neoyorquina colaborará en la programación de la sala del banco, que posee una importante colección de artistas alemanes en la que se encuentran representados Georg Baselitz, Sigmar Polke, Gunther Förg, Rosemarie Trockel y Hanne Darboven.

No es la primera vez que Berlín aparece en el mapa de Krens. A finales de 1993 las autoridades municipales le ofrecieron hacerse cargo de un pequeño museo, entonces infrautilizado, el Martin Gropius Bau, que no se correspondía con las exigencias del director norteamericano. Aun así, en mayo de 1997, esta pequeña pinacoteca inauguró una muestra con importantes cuadros de Nueva York.

En septiembre de 1996 saltó la noticia de que la Fundación Solomon R. Guggenheim estaba tras el American Center de la capital francesa, un edificio firmado por Frank Gehry y que había sido abandonado al poco de ponerse en marcha por falta de fondos. El 12 de febrero de 1996, este centro, cuyo fin era mantener el puente cultural entre Estados Unidos y Francia, se cerró al público aquejado de una corrosiva anemia de dinero. Su financiación dependía del Gobierno estadounidense, que año tras año venía recortando su presupuesto de cultura desde el inicio de la recesión económica, a finales de los años ochenta. El American Center estaba pensado para que artistas, escritores e intelectuales disfrutasen de becas, para celebrar muestras, cursos y otras actividades culturales. Ambición no faltaba, pero los abultados números rojos obligaron a cerrar precipitadamente.

Al mes siguiente, en marzo de 1996, Krens se interesó por las posibilidades de transformarlo en una institución destinada a las manifestaciones artísticas que utilizan las nuevas tecnologías y a las exposiciones temporales montadas por la fundación. Cuando Krens pidió información, le dijeron lo que menos le interesaba oír: debía pagar los 19 millones de dólares (alrededor de 1.700 mill. ptas.) de deuda acumulada por el American Center.

Bilbao ha sido hasta la fecha el punto más importante de la carrera expansiva de la Fundación Solomon R. Guggenheim. Aquel embrión de museo que comenzó a gestarse en abril de 1991 surgió de dos intereses muy distintos, que acabaron convergiendo. Las instituciones vascas necesitaban un buque insignia que encabezase la regeneración económica y urbana, mientras que la fundación aspiraba a mantenerse en la primera línea del arte mundial gracias a su costosa renovación en Nueva York y a su expansión internacional, que iba a reportarle presencia y recursos. El Museo Guggenheim Bilbao es el producto de aquel fortuito cruce en el que ambas partes se conocieron, empezaron a tratarse y acabaron por contraer un matrimonio que, para bien y para mal, en la bonanza y la adversidad, les obliga a permanecer juntos durante al menos 20 años.

III

LA BATALLA DIALECTICA EN TORNO AL PROYECTO

LA SOMBRA DE OTEIZA

Con mirada retadora y palabra incendiaria, barba blanca de fraile y jersey negro, Jorge Oteiza anunció, durante la primera semana de febrero de 1992, su voluntad de retirarse a la residencia de los capuchinos de Lecároz, en el norte de Navarra, con quienes mantenía una estrecha amistad desde sus estudios de bachillerato.

Salvo contadas excepciones, los artistas vascos posteriores a la fulgurante eclosión de Oteiza en la década de los cincuenta, han rendido culto a la obra y el ideario estético de este visionario, precursor del minimalismo y defensor obstinado de un arte expresamente vasco, enraizado en teorías históricas, antropológicas y lingüísticas.

Dos de los tres primeros creadores cuya obra ha inaugurado la colección propia del Museo Guggenheim Bilbao, Txomin Badiola y Juan Luis Moraza, comenzaron sus respectivas carreras bajo el influjo de Oteiza, y quienes no siguieron sus pautas formales, sí alabaron sus tomas de postura, invariablemente alentadas por un espíritu a contracorriente.

Oteiza se destacó desde el comienzo como el enemigo más señalado del proyecto Guggenheim. La noticia de su retiro en el convento capuchino de Lecároz se encuadraba en la donación de su obra al Gobierno navarro que, al contrario que el de la Comunidad Autónoma Vasca, no había caído en la imprudencia de vender su política cultural al enemigo americano, según decía repetidamente. Oteiza se retiraba al silencio de los monjes, mientras cerca de su casa en Alzuza (Navarra), su amigo el arquitecto Sáinz de Oiza soterraba los pilares de la fundación que cobijaría su obra.

Para Oteiza, el edificio de Gehry, el Euskodisney, la «fábrica de quesos», como él llegó a llamarle, representaba una traición al arte y a los artistas vascos, la venta de la cultura de un país a una multinacional del espectáculo: él jamás daría su consentimiento para que allí se expusieran sus obras.

A Oteiza le habían encargado la dirección del fallido proyecto del cubo de la Alhóndiga en Bilbao, donde se habría radicado un centro de investigaciones estéticas, construido por el fallecido Daniel Fullaondo y Sáinz de Oiza, y guiado en su funcionamiento por sus dictados.

Los planes de Oteiza no pecaban de timidez, aunque sí de concreción. El artista pretendía dar la vuelta a la capital vizcaína con una pirueta revolucionaria, de acuerdo a las siguientes actuaciones: «El proyecto consistía en hacer de Bilbao una ciudad nueva. Proponía que se desmontasen todas las obras monumentales de arte que había en plazas y calles, empezando por el monumento a Lope de Haro (estatua céntrica del fundador de la ciudad). Se creaban parques para que la gente recuperase grandes espacios y entrara la naturaleza de donde había sido desalojada. Pero en compensación, tenía que haber un lugar que reuniera el arte y sirviera de zona de educación para el pueblo», proclamó Oteiza.

“EL PELIGRO GUGGENHEIM”

El agravio estaba servido. Una institución foránea –estadounidense, por si fuera poco–, la Fundación Solomon R. Guggenheim, había marginado a los más nobles representantes del arte local, con Oteiza a la cabeza, a quien el Ejecutivo vasco había comprado, en 1989, un lote de 12 obras por la apreciable cantidad de 100 millones de pesetas. Oteiza, por su parte, había correspondido con el regalo de tres esculturas, pero se negaba a donar su legado a un gobierno, el de Euskadi, que había postergado su proyecto y que se había rendido a los pies de la firma neoyorquina.

En el acto de la cesión del legado a Navarra, Oteiza pedía «la anulación del compromiso pactado entre el Guggenheim y un partido político, el PNV, acompañada de una querrela criminal contra la persona del presidente del Euskadi Buru Batzar, Javier Arzalluz, por su completa y entera culpabilidad». Esta declaración contenía dos escalones. Primero, el PNV había sido incapaz de educar artísticamente a los vascos, y ahora renunciaba a esa labor pendiente contratando a una potencia extranjera. Segundo, el proyecto Guggenheim no había contado con sus propias bendiciones, cuando no otro sino él era el auténtico representante de la cultura vasca.

En opinión del artista, el entonces bien consejero, Joseba Arregi no representaba a nadie, ya que las elecciones culturales sobrepasaban las dimensiones de las urnas: «Yo soy uno de los consejeros de cultura del país y no Arregi», proclamaba. Oteiza estaba «harto del Gobierno Vasco» y se definió como «el único vivo en este país de difuntos». El escultor zanjó la firma del legado con un drástico «que les den por culo».

Posteriormente, en 1993, Oteiza estableció una tenebrosa asociación entre el museo Guggenheim y la central nuclear de Lémoniz (Vizcaya), paralizada por los continuos ataques de ETA, entre ellos el asesinato del ingeniero-jefe, José María Ryan: «Lemóniz no se solucionó por las buenas y parece que tampoco el peligro Guggenheim», declaró. Ya en 1996, cuando visitó el interior del edificio de Gehry, acompañado por el propio arquitecto y por el director-gerente del proyecto, Juan Ignacio Vidarté, el artista volvió a desautorizar la exposición de sus obras en el futuro museo.

La oposición de Oteiza fue seguida por numerosos creadores, sobre todo por los pertenecientes a la generación de los setenta y ochenta, quienes coincidieron en calificar el proyecto como un ataque al arte vasco hecho desde las bases del colonialismo cultural. En aquellos días de 1991 y 1992, cada movimiento, cada palabra e insulto de Oteiza saltaba inmediatamente a los medios de comunicación.

La única persona que se enfrentó directamente a los seguidores de Oteiza fue Javier González de Durana, entonces asesor para cuestiones artísticas del Gobierno vasco y actual director de la sala Rekalde. Según González de Durana, el círculo de influencia del *viejo* –apodo con el que nombran al escultor sus seguidores– abundó en la idea de que el Guggenheim se iba a construir a costa de la eliminación del proyecto de la Alhóndiga. «Aquellas personas mantuvieron un razonamiento de tipo maniqueo: lo nuestro, que encima es más barato, contra lo de fuera. En realidad, la Alhóndiga fracasó mucho antes de que se empezara siquiera a hablar del Guggenheim. Nunca hubo un programa, un informe, una memoria. El permiso para las renovaciones arquitectónicas se concedían en función de lo que iba ser su uso, y este uso nunca se concretó. Hablaban del Laboratorio de Investigaciones Estéticas, pero no decían en qué iba a consistir. No había ni un cálculo de gastos, ni de personal, ni un programa de actividades», indica.

A esta falta de precisión se sumó el naufragio de su promotor político, el ex-alcalde de Bilbao José María Gorordo. Ambas cosas ahogaron el proyecto del antiguo almacén de vinos, cuyo edificio, en el centro de Bilbao, aún permanece abandonado.

LA EXPLOSION DIALÉCTICA: LA AMENAZA COLONIAL

El proyecto Guggenheim desató una fiebre dialéctica que afectó a artistas, escritores y otros miembros activos de la cultura vasca, que convirtieron el museo en un tema obligado sobre el que había que pronunciarse. Aquellas vigas que se levantaban en lo que antes se llamó la Campa de los Ingleses, constituían la mayor inversión en cultura del siglo y, por tanto, de la historia del País Vasco. Los 23.000 millones de pesetas que iban a gastarse preocupa-

ban a la gente de a pie, muy sensible hacia los graves problemas sociales del País Vasco, y muy alejada del arte de la modernidad.

El fuego de la batalla dialéctica se abrió tan pronto como se amasaron unos cuantos datos sobre el incipiente museo. La política informativa o, mejor dicho, la ausencia de tal y la consiguiente coraza que se enfundaron los responsables de la iniciativa, propició que corrieran toda suerte de rumores y opiniones, desde el otoño de 1991 hasta finales de 1992.

Uno de los artículos más polémicos, fechado el 23 de enero de 1992 y publicado por el diario *El Correo*, lo firmó Agustín Ibarrola, histórico artista del Grupo 57 y uno de los creadores más representativos del arte vasco contemporáneo. Ibarrola barajaba argumentos muy similares a los de Oteiza. Se quejaba de que no se hubiera contado con la opinión de los artistas locales para perfilar las líneas del museo y de que su implantación no resultase de una política cultural diseñada para satisfacer las necesidades de Euskadi.

El Museo Guggenheim significaba la venta del arte autóctono a las fuerzas coloniales. «La ría se convertirá en un canal de Panamá. Los artistas navegaremos durante casi un siglo por aguas propias e internacionales bajo pabellón extranjero. El arte vasco, el arte español que comprará la fundación por valor de 5.000 millones de pesetas, los “negociará y ejecutará” ¡ella sola!», exclamaba alarmado Ibarrola. Otros dos miembros imprescindibles de la vanguardia vasca, José Antonio Sistiaga y Néstor Basterretxea, fundadores del grupo Gaur -donde se integraron Chillida, Oteiza y Ruiz Balardi, entre otros- se manifestaron en términos similares a los de Ibarrola y subrayaron el aspecto *colonial* de la iniciativa.

No había voluntarios para ocupar la otra trinchera. Quienes veían con buenos ojos el futuro museo rara vez lo expresaban en público, porque la presión de los contrarios se notaba a cada paso. Tan sólo las cabezas visibles del proyecto - el consejero Arregi, Juan Luis Laskurain y Javier González de Durana- asomaban la cabeza para contrarrestar la caudalosa corriente de opinión desfavorable al Guggenheim.

Dos días antes de que apareciese el artículo de Ibarrola, Joseba Arregi ya había usado su propia artillería: «¿Quién tiene miedo a que Euskadi quede integrada en una entramado de infraestructuras culturales de nivel internacional? ¿Es que hay alguien que tiene miedo a que aparezca su pequeñez, su falta de calidad?», decía su escrito, publicado en *El Correo*.

Por su parte, Javier González de Durana publicaba una dura respuesta a Ibarrola en el mismo periódico, horas después de que apareciera su artículo. La tesis colonialista le parecía un residuo del «pensamiento Mao Tse Tung» y se preguntaba por qué, necesariamente, la Administración debía escuchar a los artistas vascos para la construcción de un museo: «Lo más sensato, me parece, es consultar a museólogos, del mismo modo que quien desea montar una

ferretería consulta a distribuidores y otros comerciantes del gremio y no al obrero que fábrica tuercas».

A González de Durana le sorprendía que la oposición al proyecto procediera del ámbito cultural, precisamente en el momento en que por fin se apostaba por la cultura en el País Vasco. «Muchos artistas y personas de la cultura exhibieron una especie de mayo del 68 mal reciclado, un izquierdismo muy de baratillo. Veían a los americanos según el tópico y no se salieron de ahí. Nunca se plantearon si las películas de John Ford formaban parte del colonialismo cultural. En realidad, los fondos del Guggenheim están llenos de *kandinskys* y de otras obras de artistas europeos», incidía.

Años más tarde, cuando ya había dejado la consejería de Cultura, Joseba Arregi declaraba en su sobrio despacho de la sede del PNV en San Sebastián, próximo a La Concha: «¿Americanización? No por las obras que se van a ver, muchas de ellas europeas. Es como si se dijera que la Orquesta Sinfónica de Euskadi no puede tocar a Beethoven. Es absurdo. ¿Que el arte vasco está dejado de la mano de Dios? Me gustaría tener un listado con todas las obras adquiridas con dinero público desde la transición. Sería muy ilustrativo. Da la sensación de que todos queremos estar dentro, y el que se siente fuera, se queja».

UN CASO APARTE

José Luis Merino, escritor, el librero de más solera de Bilbao, defendió el proyecto desde una posición incómoda, en contra de amigos suyos como Oteiza. Merino había dirigido la galería Grises durante los años sesenta, un reducto de las vanguardias vascas y en general españolas, en aquellos tiempos tan poco propicios para el arte más arriesgado. Por aquella galería pasaron todos los artistas que hoy aparecen en los manuales de arte contemporáneo, y los cursos de Merino en el Ateneo de Bilbao, en 1968, activaron la curiosidad y el entusiasmo de los jóvenes creadores, escritores y luego historiadores y críticos, como el propio González de Durana, Kosme de Barañano y Guadalupe Echevarría, colaboradora de Carmen Giménez en su paso por el Centro Nacional de Exposiciones y directora de la Facultad de Bellas Artes de Burdeos.

El fue además quien intentó establecer por primera vez un museo de arte contemporáneo en el País Vasco, en la villa de Elorrio, para lo cual contaba con la cesión de obra de importantes artistas como Tàpies y Miró. Pero la falta de recursos truncó aquella iniciativa a finales de los años sesenta.

José Luis Merino y Javier González de Durana, a quien se sumó Kosme de Barañano, entraron en un áspero cruce de acusaciones, réplicas y contrarreplicas. La controversia se disparó a a partir de un suplemento del periódico

municipal Bilbao, que Merino escribió con motivo de la exposición de las *Obras Maestras Modernas de la Colección Guggenheim*. En aquellas páginas Merino daba una visión entre personal y pedagógica de los cuadros y esculturas, alejada de las palabras habituales de los críticos y con el ánimo de incitar al visitante: «El arte no vale tanto por lo que define como por lo que estimula», afirma Merino para explicar la perspectiva del suplemento.

El escritor planteó a la consejería de Cultura, encabezada por Joseba Arregi, que se distribuyera el suplemento en la sala Rekalde, donde se desarrollaba la muestra. La idea se aceptó y se imprimieron 15.000 ejemplares del suplemento, que se añadieron a los 35.000 de la tirada habitual de Bilbao.

Horas después de la llegada de las copias a la Sala Rekalde, su director, González de Durana, mandó retirarlas, después de preguntar a Juan Ignacio Vidarte, director del proyecto Guggenheim, a Tomás Uribeetxebarria, diputado de Cultura de Bizkaia, y a Joseba Arregi, si habían dado ellos la orden de distribuir las. Los tres contestaron que no.

Según González de Durana, el permiso y el dinero para imprimir el suplemento procedía del jefe de prensa del departamento de Cultura, José Manuel Alonso, que tomó la decisión sin consultar con sus superiores. Arregi pidió a González de Durana que aguantara la tormenta, mientras que Uribeetxebarria pensó que lo mejor era retirar los ejemplares hasta que se aclarase el asunto. El director de la sala Rekalde asumió la responsabilidad de sacar los suplementos del recinto, lo cual se interpretó como un ataque personal contra Merino. La presión sobre González de Durana, que en ese momento guardaba las espaldas de Uribeetxebarria, fue tan intensa que el suplemento se volvió a distribuir.

Los orígenes del roce personal, según Merino, se remontan a una obra publicada en 1987 por González de Durana, Kosme de Barañano y Jon Juaristi, que se tituló *Arte en el País Vasco*. Los dos primeros abordaron la historia plástica de Euskadi, mientras que el tercero analizó las obras literarias. Merino, en una reseña que escribió para el diario Deia, criticó el desequilibrio del libro en la parte artística: muchas páginas para Vicente Larrea y Ramos Uranga, y apenas unas líneas para Andrés Nagel.

Aquellas heridas nunca curaron bien y se volvieron a abrir cuando Merino se ofreció a ejercer de colaborador artístico del Consorcio Guggenheim durante una comida. El almuerzo se celebró en el López de Haro, el 5 de octubre 1992, y estaban sentados en la mesa Vidarte, Pedro Ruiz Aldasoro, que entonces llevaba las relaciones públicas del Guggenheim, y José Manuel Alonso, el jefe de prensa de Arregi. Merino les propuso también un equipo de asesores en el que figuraban Daniel Castillejo, del Museo de Bellas Artes de Alava; José Luis Tolosa, decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco; y tres críticos, Xabier Sáenz de Gorbea, Txema Esparta y Javier Viar.

González de Durana se enteró por Viar de esta oferta. Todo le pareció muy extraño: en marzo de 1992 ya se había formado, de forma secreta, una comisión de expertos formada por Juan Manuel Bonet, el propio Javier Viar, Vicente Larrea, Kosme de Barañano y él mismo. Alarmado y contrariado, llamó a Arregi para ponerle al día de las intenciones del escritor, con el fin de que abortase aquel intento. González de Durana no podía permitir esta intromisión de esta persona con la que libraba una batalla sin cuartel.

Merino salió perdiendo y se decantó progresivamente hacia el bando de los críticos. La segunda parte de las obras maestras, que cubría el periodo de 1945 en adelante, y que se tituló *La tradición de lo nuevo*, le pareció mucho menos airosa que la anterior. Muchas piezas carecían de valor, según su criterio, y artistas como Helen Frankenthaler, muy apreciada por Krens, le parecían de cuarta fila.

ARTISTAS AL NATURAL

En julio de 1994, un grupo de 25 jóvenes artistas de varios países, que estaban realizando un seminario en el centro Arteleku de San Sebastián, visitó la oficina del proyecto Guggenheim en Bilbao. Algunos de ellos llegaron con una camiseta negra donde aparecían los nombres de Venecia, Salzburgo, Tokio y otras ciudades que habían rechazado los planes de expansión de Krens. Bilbao, sin embargo, los había aceptado, y por más de 23.000 millones de pesetas, lo cual les parecía un escándalo y una maniobra engañosa del director del Guggenheim.

Juan Ignacio Vidarte les explicó las líneas maestras del proyecto mientras los visitantes se agrupaban en torno a una de las maquetas de Gehry. Cuando acabó la explicación, los jóvenes creadores se quitaron las camisetas, y no sólo esta prenda, sino cada una de las que llevaban encima, hasta quedarse completamente desnudos: así era como se iban a quedar los artistas vascos. Vidarte se fue a su oficina con un enfado considerable. No daba crédito a lo que había visto.

Un particular, Luis Mendite, escribía una carta al director de Deia (3 de febrero de 1992) con una visión muy distinta sobre el proyecto: «A algunos artistas vascos les preocupa que con la llegada del Guggenheim se eleve el nivel cultural-artístico de la población y muchos de ellos no pasen de ser meros aprendices. A algunos intelectuales les preocupa que se les acabe la sopa boba que año tras año reciben de las instituciones».

Los ciudadanos de a pie no tenían una opinión tan matizada sobre la iniciativa, y la mayoría veía en él una inversión multimillonaria que nada tenía que ver con las preocupaciones de sus hogares, principalmente el desempleo, la consiguiente falta de seguridad económica y el terrorismo.

Pero, ¿qué pensaba Eduardo Chillida, el más internacional de los artistas vascos, ganador del Premio Guggenheim en los años sesenta, y cuya obra está bien representada en los fondos de la fundación? Ante los continuos requerimientos para que se pronunciase, Chillida envió una nota a los medios de comunicación, publicada el 29 de febrero de 1992, donde valoraba positivamente la repercusión de un museo de estas características, que elevaría la situación del País Vasco hasta los rangos superiores, y hacía hincapié en la importancia de poder contemplar una colección que no se podía comprar con todo el dinero del mundo.

Sin embargo, al mismo tiempo, se mostraba dubitativo respecto al importe de la operación: «¿Es el momento adecuado? ¿Va a incidir negativamente en otros proyectos?» A finales del invierno de 1996, Chillida seguía manifestando las mismas inquietudes e insistía en su apoyo al Guggenheim, siempre y cuando «no repercutiera excesivamente en otras actividades culturales».

EL GRIFO SUBVENCIONADOR

La inquietud expresada por Chillida era compartida por muchos miembros del ámbito cultural del País Vasco, aunque con matices muy distintos. El escritor Anjel Lertxundi se preguntaba por el destino incierto de los pequeños museos, del teatro y los festivales de distinto tipo. Veía la operación con escepticismo, no se oponía frontalmente, pero avisaba de que un gigante como el Guggenheim establecería los gustos, las pautas y las prioridades en un ámbito reducido como el vasco.

La escritora Julia Otxoa se mostraba mucho más tajante cuando afirmaba que «el efecto Hiroshima-Guggenheim es total». La seta atómica, el titanio grisáceo que cubre el museo iba a pulverizar la «Cultura Vasca», subvenciones a grupos de música, editoriales, artes plásticas, etc., etc. «Ni Franco lo hubiera hecho mejor», remataba Otxoa.

González de Durana, que trabajaba entonces de forma estrecha con el consejero de Cultura, Joseba Arregi, rechaza que el recorte en las ayudas se debiera a la llegada del Guggenheim. «La política de subvenciones -becas, ciclos de teatro, tal y tal- se había llevado de una manera generosísima desde que el Gobierno vasco se puso en funcionamiento. Se hizo una valoración de esta política y se concluyó que no había dado los resultados esperados. Al contrario, se había creado un clientelismo que generaba muchísimo gasto. Se pensó que había que pasar de una visión subvencionadora a una incentivadora. Hubo un corte en el grifo de las subvenciones y la gente afectada se pilló el mosqueo. Pero el Guggenheim no necesita ese medio millón de pesetas que se le da o se le deja de dar al artista. Es algo mucho más global».

EL FRENTE DE GUIPUZCOA

Una parte sustancial de las críticas venía de Guipúzcoa, territorio de Anjel Lertxundi y Julia Otxoa, que no fueron los únicos, ni mucho menos, en criticar el proyecto. El elemento territorial sin duda fue un elemento que contribuyó a la polémica, ya que San Sebastián aspiraba a convertirse en la ciudad de la cultura dentro del ordenamiento autonómico, con Bilbao como centro financiero y Vitoria como capital administrativa.

Pero las finanzas y el arte no tenían por qué ir en direcciones contrarias, pensaban las instituciones, y los intelectuales afincados en Guipúzcoa rara vez ponían buena cara cuando se mencionaba al iniciativa. El escritor Félix Marañá, guipuzcoano, se indignaba por la «cultura de talonario» y de «grandes efectos» que impregnaba el edificio de Bilbao. Cuando Oteiza donó su legado a Navarra, escribió: «Es una buena noticia para el arte vasco, porque pone de relieve cómo, sin grandes planteamientos, pero con un mínimo de sensibilidad y sentido común, se pueden hacer cosas importantes. Navarra, en definitiva, ya tiene su Guggenheim».

El poeta Felipe Juaristi, por su parte, veía en el acuerdo que daba origen al museo «un pacto entre mercaderes». Y añadía: «Algo más me huelo yo, viejo hidalgo vascón, que hay en ese acuerdo para la provisión de fondos de la Fundación Guggenheim a la ciudad de Bilbao».

El crítico Edorta Kortadi, quien asesoró a los neoyorquinos para realizar una exposición de arte vasco en Manhattan que nunca llegó a realizarse, mantenía en un debate público, celebrado el 25 de noviembre de 1992, que el proyecto era «megalómano y desmesurado, sobre todo cuando se ha diseñado antes la casa que el contenido. Nos hemos vuelto a dejar fecundar, cuando se podría haber diseñado algo propio. Los vascos nos hemos quedado como unos caseros con boina a los que nos han metido un gol».

El fallecido dirigente nacionalista Jesús Insausti, *Uzturre*, sintetizaba las críticas, en una conferencia ofrecida por Thomas Krens en la Fundación Sabinio Arana, de la siguiente manera: «Hemos tenido que soportar críticas de tirios y troyanos, de intelectuales de alto copete, de tener menos cultura que el rabo de una boina. También hemos sido desaprobados por otros que nos acusaban de aliarnos con el imperio americano; y desde fuera de nuestras fronteras vascas dirigentes estatales nos acusan de faraonismo sin reparar en sus *shows* de Sevilla, Barcelona y Madrid», decía en referencia a la Exposición Universal, las Olimpiadas y la capitalidad cultural europea, acontecimientos todos que ocurrieron en 1992.

DEBATE SOBRE EL MODELO

Quizá la persona que más razonadamente expuso los argumentos contra la apuesta cultural hecha a favor del Guggenheim fue Ramón Zallo, antiguo dirigente troskista y profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco. En un debate que tuvo lugar en la Biblioteca Municipal de Bilbao, el 30 y 31 de enero de 1992, y en el que también participó González de Durana, entre otros, Zallo relataba los errores de bulto que a su parecer se habían cometido en el estudio de viabilidad firmado por la consultoría Peat Marwick. Se habían sobrevalorado los datos de los posibles visitantes, primero porque las encuestas preguntaban a los entrevistados si acudirían al museo sobre la hipótesis de que la entrada costara 60 pesetas, cuando la pregunta debiera haber añadido un 0 hasta llegar a las 600. Las cifras de población de la Comunidad Autónoma Vasca estaban equivocadas. El profesor constataba que Euskadi no era un paraíso caribeño al que llegarán cientos de miles de turistas, ni un gran centro de negocios que reuniera a otros tantos ejecutivos. «Más que un plan de viabilidad parece un folleto propagandístico», aseguraba.

Lo que Zallo cuestionaba era el modelo que suponía el Guggenheim. En vez de diversificar las infraestructuras culturales, se apostaba la mayor parte del dinero a un sólo caballo, ganador o perdedor. «Parecería más prudente generar industrias y polígonos industriales identificados con la cultura y la creatividad. Los dos problemas más graves en el aspecto cultural que tiene este país son el euskera y la producción propia. Consumimos un 95% de productos ajenos. La creatividad está a unos niveles limitados en los aspectos editorial, discográfico, publicitario... Es ahí donde tenía que haberse hecho el proyecto», explicaba ante un auditorio que vibraba ante los argumentos y contraargumentos de los ponentes en aquella mesa, situada en uno de los más nobles centros culturales de Bilbao, la Biblioteca de Bidebarrieta.

Pero los ataques no sólo venían de dentro, sino también de fuera del País Vasco. María Corral, ex-directora del Centro de Arte Reina Sofía y asesora de la Fundación La Caixa, aseguraba, quizá demasiado suelta en cuanto al baile de cifras, que con los 2.000 millones que se había pagado a la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York se podía ir al mercado para comprar una colección de gran calidad. Más tarde María Corral se corrigió a sí misma, aunque no terminó de dar su bendición al museo de Bilbao. El precio le seguía pareciendo excesivo y por otra parte una institución de esas características debía plantearse «desde su país, desde su autonomía, desde su historia. No se puede alquilar una colección por muy importante que sea».

La revista *Flash Art*, la más influyente en Europa en cuanto a las nuevas tendencias artísticas, en su número de junio de 1992, dibujaba el tenebroso paisaje de un país empobrecido, el vasco, al cual venía a saquear la multinacional Guggenheim. Azuzado por las diatribas propias del arte de Italia, el ar-

tículo decía que el museo de Bilbao se llenaría de montajes de Mario Merz, representante del *povera*, de quien la fundación neoyorquina tenía gran cantidad de obra que no sabía qué hacer con ella, y que había comprado a instancias del padrino del artista, Germano Celant.

LA POLEMICA CON LOS GALERISTAS

La falta de información sobre el proyecto generaba desasosiego e incertidumbre. Daba la sensación de que se había comprado un bonito envoltorio, aunque no sabía muy bien qué clase de caramelo se ocultaba tras el celofán. Gonzalo Sánchez, director de la Galería 16 de San Sebastián, acusaba esta carencia de datos con los que formar un juicio. «Si dices una cosa, te pueden decir que estás equivocado y que en realidad es lo contrario. El proyecto se está llevando a espaldas de la sociedad». Sánchez, como sus compañeros de la Asociación de Galeristas de Arte Contemporáneo de Euskadi (AGACE), recelaban del museo y se extrañaban de que, de repente, hubiera tanto dinero para el arte cuando ellos tenían que luchar con uñas y dientes para conseguir una subvención que les permitiera acudir a las ferias nacionales e internacionales.

El malestar de los galeristas alcanzó su punto álgido cuando se anunciaron las primeras compras de la colección propia del Museo Guggenheim, en febrero de 1997. Dos de los tres artistas vascos cuya obra integraba los primeros pasos de esta colección eran Txomin Badiola y Juan Luis Moraza, ambos representados por la galería Windsor de Bilbao. El museo compró su obra a las galerías madrileñas Soledad Lorenzo y Elba Benítez, respectivamente. A los profesionales del arte radicados en Euskadi se les cayó el alma al suelo.

El plan de viabilidad insistía en que la implantación del museo iba a favorecer los sectores culturales. Sin embargo, los galeristas, llamados a ser sus más directos beneficiarios en caso de que la colección incluyese artistas vascos de las últimas generaciones, como fue el caso, se veían empujados a la cuneta.

Según los galeristas, ellos se habían dejado la piel construyendo los primeros peldaños de las carreras de esos creadores. Según la actual consejera de Cultura, Mari Carmen Garmendía, los responsables del museo habían preguntado a los artistas a través de qué galería querían que se realizaran las compras. A los autores les convenía canalizarlas a través de sus representantes en Madrid, más importantes y con mayor capacidad de promoción que las del País Vasco. Pero a los galeristas les quedaba la duda de si el museo no hubiera podido presionar para favorecer al sector cultural autóctono, en una operación que se hacía con dinero público.

LOS MUSEOS EN ESPERA

Antes de que llegara el Guggenheim, el País Vasco contaba con tres museos de importancia, uno por cada ciudad. El Museo de Bellas Artes de Bilbao posee la segunda mejor colección de pintura clásica en España después de El Prado. El de Vitoria repite en la categoría de segunda mejor colección nacional, en este caso de arte contemporáneo español. La situación resultaba radicalmente distinta en San Sebastián, donde el Museo San Telmo necesitaba un plan de choque para que no se viniera abajo: literalmente, ya que el edificio estaba en un estado pésimo.

A principios de los años noventa se elaboró un plan de museos para la comunidad autónoma, cuyos responsables políticos se habían negado a integrarse en la red nacional del Estado. Aquella propuesta intentaba estructurar el mapa museístico, dotarlo de coherencia y futuro.

No pudo ser. El desarrollo del proyecto Guggenheim absorbió todos los recursos y condenó al resto de los museos a la espera. El director del San Telmo, Rafael Zulaika, se preguntaba cómo podía integrarse la nueva institución dentro de las que ya existían. En los últimos días de febrero de 1996, Félix López de Ullibarri, jefe de museos de la Diputación de Alava, explicaba en su despacho frente al hermoso palacio de Augusti, sede de la colección de arte contemporáneo, que aquel respetable tesoro había sido reunido con un discreto presupuesto para compras, que variaba cada año entre los 15 y los 20 millones de pesetas. Los metros cuadrados del Palacio de Augusti sólo pueden acoger la exposición del 7% de los fondos. «No pedimos 20.000 millones, con 1.500 bastaría para construir un edificio en el que pudiera mostrar con dignidad, con todos los adelantos técnicos, nuestra colección», reclamaba López de Ullibarri, quien asimismo indicaba que la promesa para la expansión del centro, recogida en el fallido plan de museos de Euskadi, le había sido hecha antes de la llegada del Guggenheim. A principios de mayo de 1997, la Diputación Foral de Alava anunciaba la construcción de un nuevo edificio, de más 11.000 m², cuyo coste rondaría los 2.000 millones de pesetas.

El que fue director del Museo de Bellas Artes de Bilbao de la década de los ochenta y hasta 1996, Jorge de Barandiarán, guardó un prudente silencio aunque la dotación con la que contaba no llegaba ni para imprimir tarjetas y ofrecer un vino en las inauguraciones de las muestras, a menos que estuvieran patrocinadas. La misma prudencia ha seguido su sucesor, Miguel Zugaza, que ha buscado en los patrocinios, en una programación de primer orden y en la innovación de la gestión sus armas para elevar de categoría al museo, que ya se prepara para atraer el flujo de visitantes que acudirá al reclamo del Guggenheim.

Cuando el fragor dialéctico atravesaba sus momentos más temperamentales, en aquel otoño de 1991 y hasta el invierno de 1992, el padre de Zugaza,

Leopoldo, —ex-director de la misma institución, entonces miembro de su junta y actual presidente del Photomuseum de Zarauz—, dijo en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, en una conferencia en la que también se sentaba Krens como ponente, que la sección de arte moderno de museo de Bilbao estaba «paralizada tanto en compras como en proyectos» a causa de la inversión en el Guggenheim.

Sin embargo, el museo conoce actualmente una situación de bonanza sin antecedentes en su historia, tanto en la programación como en sus recursos económicos.

Llegó un momento en que cada acción de las cabezas visibles del Guggenheim Bilbao suscitaba los comentarios despiadados de los cuantioso opositores. Los rumores no cesaban, corrían, cabalgaban, llenaban cada conversación entre artistas y gentes de la cultura. Mientras, Joseba Arregi y Juan Ignacio Vidarte, máximos representantes de la iniciativa, procuraban hacer las cosas de manera confidencial y secreta. Vidarte estima hoy, mirando retrospectivamente, que el sigilo que rodeó a las negociaciones fue necesario para que llegasen a buen puerto, y asegura no entender las acusaciones de colonialismo: la dimensión internacional del proyecto es algo de lo que deben aprovecharse los artistas vascos para establecer sus enlaces con el exterior. El hoy director general del Museo Guggenheim Bilbao subraya lo costoso y complicado que hubiera sido poner en marcha un centro artístico, de primera magnitud, sin la ayuda de los americanos, y el mismo Krens siempre ha creído que el acuerdo fue muy ventajoso para las instituciones: prácticamente, una ganga. «Si esto sale bien, que ya es seguro que saldrá, pondrá a mucha gente nerviosa. Es normal que sea así», apostilla el neoyorquino.

Los ánimos se han calmado respecto a aquellos meses calientes de 1991 y 1992 y, quien más quien menos, acepta el Guggenheim como una cuestión de hecho, como una realidad consumada e innegable. Algunos artistas, no obstante, siguen en pie de guerra y, en septiembre de 1997, fechas inmediatamente anteriores a la inauguración del museo, se organizará una exposición, en la galería Arsenal, abierta a todos los que quisieron mostrar sus dictérios contra el Guggenheim. Si bien es cierto que el fuego se ha atenuado, las brasas aún siguen candentes.