

EL MUSEO GUGGENHEIM BILBAO Y LA IDENTIDAD DE LOS VASCOS.

José Ángel Romo Guijarro. Universidad de Deusto

1. Introducción

«Bilbao, centro económico del País Vasco y uno de los más importantes puertos marítimos de Europa, es en extensión la cuarta ciudad de España [...] En la década de los ochenta, el País Vasco y la ciudad de Bilbao concibieron un amplio programa de regeneración urbana para contrarrestar la profunda crisis económica en que se sumió la industria tradicional. Este programa abarca proyectos tan diversos como el nuevo sistema de ferrocarril metropolitano, un nuevo parque tecnológico y el Museo Guggenheim Bilbao [...] *El País Vasco, con una extensión de 2.200 kilómetros cuadrados, está situado al norte de la península Ibérica, en la zona fronteriza con Francia, y goza de un alto grado de autonomía respecto a España, puesto que crea y administra su propio presupuesto y su particular sistema fiscal. El pueblo vasco mantiene una identidad propia que emana de su ancestral patrimonio etnocultural y su milenarismo idioma autóctono, el euskera, uno de los más antiguos del mundo* (el subrayado es mío) [...] Gernika, la sede histórica del ancestral parlamento de los vascos, adquirió fama internacional con la pintura de Picasso *Guernica* (1937) que se creó en respuesta al bombardeo de esta ciudad durante la Guerra Civil española. Pamplona, capital del vecino territorio de Navarra, es mundialmente conocida por los encierros anuales de toros, descritos en la obra de Ernest Hemingway *The Sun Also Rises* (*Muerte en el atardecer*). El País Vasco es también cuna de artistas tales como el famoso escultor Eduardo Chillida»¹.

La visión que ofrece una institución como la Fundación Guggenheim sobre el País Vasco es algo realmente interesante. En este sentido es significativo el texto anterior, que informa al interesado por el museo que se inauguraría en octubre de 1997 y del lugar en el que se localizaría el centro cultural. Así, uno de los principales objetivos de los políticos vascos que apostaron por el Guggenheim Bilbao se iba a ver satisfecha, el País Vasco sería titular internacional por un motivo que no tendría nada que ver con el terrorismo. Pero no sólo es la visión que internacionalmente se de, es también muy importante para los mismos políticos el hecho de subrayar una identi-

¹ *Guggenheim Museum Bilbao, 1997 – Museo Guggenheim Bilbao, 1997*. Bilbao: *The Solomon R. Guggenheim Foundation*, 1996. En la hoja informativa del Museo Guggenheim Bilbao del año 1997 se vende la imagen del nuevo museo bilbaíno. El texto, escrito en inglés y español, se expone cómo se realizó el concurso para la elección de Frank O. Gehry para el diseño (con su particular idea de *Paraíso*). Luego se describe el lugar, el Bilbao «centro económico del País Vasco» y el pueblo vasco, con una identidad propia que emana de su «ancestral patrimonio etnocultural». Es, por tanto, a partir de este texto desde se comienza la reflexión sobre el Museo Guggenheim Bilbao y la identidad de los vascos.

dad específica del pueblo vasco en el marco de la Europa Occidental².

Por ello se propone el tema del Museo Guggenheim Bilbao y la identidad de los vascos, porque surge la pregunta de cuál puede ser el interés por potenciar determinado concepto de identidad por parte de la institución que redacta el texto precedente, qué tipo de relaciones se establecieron entre el Guggenheim y los vascos, quién gana y quién pierde en el asunto, o si todos ganan o todos pierden. Y la pregunta fundamental, qué significa ser vasco a las puertas del siglo XXI. Es preciso, para tratar de dar respuesta a estos interrogantes, seguir el proceso negociador entre las instituciones vascas y la Fundación Guggenheim, que se plasmará en el edificio que en la actualidad se levanta junta a la ría de Bilbao.

Se dejarán también abiertas cuestiones vinculadas con la crisis de la modernidad en relación a las concepciones del arte y su validez como mercancía de mercado y cuál es el papel que desempeñan museos como el Guggenheim Bilbao en la cultura posmoderna. Un museo-franquicia en Bilbao supone llevar a la práctica las teorías en torno a la crisis de la modernidad. El fetichismo hacia la obra de arte ha dejado lugar a la mercantilización del arte en términos generales. Lo importante no será la obra en sí, sino el marco que la alberga y el interés económico que proporciona, incluso la propia obra de arte puede que no sea original³. De este modo desde la audaz solución arquitectónica de Frank Lloyd Wright para el Guggenheim de Nueva York se pasa a otra, la de Frank Gerhy, siendo lo realmente importante en sí el propio edificio del museo. Así, en contra de lo que pudieran decir teóricos del museo, es el edificio carismático lo que se subraya, y no la preeminencia de la persona sobre la obra de arte⁴.

El Guggenheim puede verse también desde el punto de vista de la terciarización de la sociedad, como ya propuso en los 70 Toffler⁵. Con los datos, la información y los conocimientos adecuados es posible reducir todas las demás aportaciones empleadas para la creación de riqueza. Así, según Toffler, la consecuencia última sería una sociedad del ocio. Parece que se tienen los ingredientes necesarios para caminar hacia esa sociedad del ocio, ahora sólo falta que se aproveche el progreso técnico para dedicarlo hacia la innovación y disfrutar del segmento de ocio, un espacio que en parte ya está cubriendo el Museo Guggenheim Bilbao.

2. Los vascos

Una de las características más significativas del pueblo vasco a lo largo de la historia ha sido la de preguntarse qué significa ser vasco. La identidad de los vascos ha sido algo que ha preocupado a los que han pensado y escrito sobre el tema. Desde

² Hay que subrayar que las negociaciones con el Guggenheim fueron prácticamente monopolizadas por miembros del PNV.

³ Como de hecho sucede con las obras de arte minimal que se exponen en el Museo Guggenheim Bilbao, ya que simplemente son construcciones realizadas por operarios a partir de una idea de un «artista», que incluso no participa en la supervisión de la «construcción» de la «obra de arte».

⁴ Aurora León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995

⁵ Alvin Toffler, *La Tercera Ola*, Barcelona, Plaza y Janés, 1980

Axular a Sabino Arana, hasta llegar al siglo XX, en el que han destacado dos pensadores vascos que han reflexionado en torno a los vascos: José Miguel Barandiaran y Julio Caro Baroja.

Desde la perspectiva determinista de Barandiaran, se hace hincapié en el concepto de supervivencia, encuadrándose su pensamiento en las tendencias evolucionistas surgidas a partir del historicismo. Para Barandiaran analizar el medio geográfico en el que viven los vascos es imprescindible para comprenderlos, para identificar qué es ser vasco⁶. Barandiaran aplica la teoría de los «círculos culturales» al País Vasco desde una perspectiva evolucionista, habla de esta manera de una raza vasca que ha vivido siempre en el mismo territorio y en la que se han mantenido una serie de pervivencias del pasado que hace que los vascos sean como son, y que sean, además, diferentes a sus vecinos⁷.

Caro Baroja tiene una visión holista de la cultura, desvinculándose de Barandiaran, aunque partiendo desde las mismas teorías difusionistas y evolucionistas. Observa datos de la actualidad para establecer el pasado partiendo de las diferencias existentes. Así, concluye que los vascos de hoy son diferentes a los del pasado, las culturas son diferentes a través del tiempo aunque se compartan rasgos comunes⁸.

Y a finales del siglo XX irrumpe en el País Vasco algo que se llama Guggenheim, surge la tensión entre lo universal y lo local, es un dilema al que los vascos se enfrentan en relación a su identidad. Si se da una apertura a las corrientes internacionales o, si por el contrario se produce un hermetismo, se forjará una nueva forma de entender la identidad de los vascos.

3. La fundación Solomon R. Guggenheim

La tendencia a la internacionalización ha sido uno de los principales objetivos de la fundación desde su creación en 1937. La colección de arte comenzó a formarse durante los años 30 por iniciativa de Solomon R. Guggenheim y su consejera Hilla Rebay, centrándose en el arte no objetivo. A finales de los años 70 la Colección Peggy Guggenheim entró a formar parte de la fundación, convirtiéndose en una auténtica experiencia internacional⁹.

El Museo Guggenheim fue fundado bajo el espíritu utópico de la Era Moderna. Para comienzos de siglo París era el símbolo de la modernidad, tras la II Guerra Mundial, Nueva York se convierte en el principal escenario de las vanguardias, y el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, inaugurado en 1959, se convierte en símbolo arquitectónico de los ideales del Arte Moderno. En la actualidad ninguna ciudad representa lo que París a principios de siglo o Nueva York después de la guerra. Desde ese concepto de intercambio internacional, la Fundación Guggenheim cambió para siempre con el nombramiento como director de la institución en 1984

⁶ José Miguel Barandiaran, (1ª ed. 1963) «Los vascos», en *Obras Completas. Tomo IV, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca*, 1981, p.243

⁷ *Ibid*, pp. 245-247

⁸ Julio Caro Baroja, (1ª ed. 1958) *Los vascos*. Madrid: Ediciones Itsmo, 1971, pp. 508-512

⁹ Documentos TV, *Guggenheim. De Manhattan a Bilbao*. Madrid: TVE, 1997

de Thomas Krens. Su objetivo era capitalizar el mercado del arte a partir de la institución que, probablemente, sea la única que pueda permitirse una arquitectura espectacular, el museo. Y de hecho, nadie niega que el diseño del Museo Guggenheim Bilbao así lo sea¹⁰.

4. *El Museo Guggenheim Bilbao*

En febrero de 1991 las Administraciones Vascas y la Fundación Solomon R. Guggenheim entran en contacto por primera vez para plantear la posibilidad de un museo de arte contemporáneo para el País Vasco. Para finales de año se llega a un acuerdo que se firma en Bilbao y se ratifica en Nueva York. En octubre de 1993 se colocó la primera piedra del museo¹¹ que será inaugurado en octubre de 1997.

El argumento fundamental de la historia, como sugiere el antropólogo Joseba Zulaika, no fue otro que el de la seducción, una seducción que tenía una relación muy especial y emblemática con la conciencia histórica de los vascos. En abril de 1991 Krens, tras ser recibido por el lehendakari Ardanza en Ajuria Enea, es trasladado en helicóptero a Gernika, donde descubre la posibilidad de la seducción, en el lugar que fue bombardeado por los nazis en 1937. Zulaika considera al Guggenheim como «el texto fundamental de la política cultural vasca en la actual era posmoderna»¹², y en su crónica recoge el reto de la seducción que Krens tendió a los políticos vascos.

Tras ser nombrado director del Guggenheim de Nueva York en 1988 Krens se embarca en la renovación de la sede neoyorquina y en la apertura de un nuevo centro en el Soho. Para cubrir los gastos, planea crear museos por franquicia, satélites del Guggenheim, que serán subvencionados por la ciudad de acogida y dirigidos desde Nueva York.

Las negociaciones en España comienzan de la mano de Carmen Giménez, conservadora del siglo XX de la Fundación Guggenheim. Pronto queda descartado Madrid, ofreciéndose el proyecto a Sevilla. Después se rumoreó sobre la posibilidad de Salamanca, Valencia o Santander, pero no surgió nada en claro. Es entonces cuando surge la posibilidad de llamar a Bilbao, ante el interés de los políticos vascos por un museo de arte contemporáneo¹³.

En noviembre de 1990 se reúnen los primeros encargados de llevar las negociaciones, Alfonso de Otazu, secretario de la Fundación Duques de Soria y colaborador de Carmen Giménez; Pedro Ruiz, relacionado con Otazu y miembro del PNV; y Juan Luis Laskurain, miembro del Euskadi Buru Batzar¹⁴, que se encargó de comuni-

¹⁰ Iñaki Bizkarra (dir.), *Guggenheim Bilbao. Una historia de piedra y titanio*, Bilbao, Euskal Irrati Telebista, 1997

¹¹ Roberto Cearsolo y Teresa Ochoa de Zabalegi (eds.), *Obras maestras modernas de la Colección Guggenheim. Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1 de diciembre de 1993-10 de febrero de 1994*, Bilbao, Sala de Exposiciones Rekalde-The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1993, p. 6

¹² Joseba Zulaika, *Crónica de una seducción. El Museo Guggenheim Bilbao*, Madrid, Editorial Nerea, 1997, p. 17

¹³ Alberto Tellitu Azpiolea, Iñaki Esteban Azurmendi y José Antonio González Carrera, «El Milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo», Bilbao, Diario *El Correo*, 1997, pp. 14-16

¹⁴ Máximo organismo de decisión del partido Nacionalista Vasco.

car las noticias referentes al Guggenheim a Xabier Arzallus, dando este su vistobueno para llevar a cabo las negociaciones¹⁵.

El principal objetivo de Laskurain era la regeneración bilbaína, un proyecto como el del Guggenheim podría ayudar a ello, y Bilbao necesitaba urgentemente una serie de equipamientos culturales para superar la crisis de la industria tradicional¹⁶. Así, una vez dado el vistobueno por parte del EBB y tras los primeros pasos dados desde la Hacienda Foral bizkaina, es hora de pasar a Cultura. Tras la visita a Madrid será informado el por entonces Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Joseba Arregi¹⁷.

El siguiente paso era invitar a Krens a Bilbao preparando minuciosamente el viaje, la estrategia consistía en «seducir al seductor o dejarse seducir por él»¹⁸. El momento era apropiado, ya que Krens había visto como su proyecto para Salzburgo fracasaba, la opción de Bilbao no quedaba descartada. Bilbao no es ni Venecia, ni Salzburgo, Tokio o Madrid, ciudades en las que Thomas Krens hubiera deseado tener su museo transnacional, pero pudo ser posible ante los vascos, «pueblo emprendedor, abierto, con gran tradición histórica en conciertos internacionales, amantes del arte moderno, bien conectados con Europa y América del Sur»¹⁹. El museo en Bilbao, aunque pareciera algo poco probable, estaba empezando a tomar forma.

A Krens se le dio el trato de jefe de Estado, será recibido por el lehendakari Ardanza en Ajuria Enea y los transportes se realizarán en un helicóptero de la Ertzaintza²⁰. De este modo, cuando Krens aterrice en Sondika, y para no entrar directamente y por tierra en Bilbao, es trasladado en helicóptero por el interior hasta Vitoria para entrevistarse con el lehendakari y evitar así el impacto inicial de la visión de Bilbao. Krens no mostró un especial interés por Bilbao, si querían verle por allí tendrían que poner 2.000 millones de pesetas sobre la mesa. Las autoridades vascas confirman que sí había ese dinero²¹.

Un asunto realmente interesante para Krens era el hecho, comunicado personalmente por el duque de Soria, de que lo característico de los vascos era una excepción a la noción de Estado: tenían Hacienda propia. Los vascos eran a la vez locales y dueños de su propia Hacienda²². Así, aunque Bilbao no fuera Madrid, los políticos vascos estaban dispuestos a correr con los gastos que podría suponer la puesta en marcha de un museo Guggenheim en Europa.

El primer acuerdo no compromete a las partes, pero más que las exigentes condiciones económicas, lo que sorprende es la imposición de dos cláusulas novedosas: el nombre y la identidad del museo serían Guggenheim, y funcionaría como una

¹⁵ Joseba Zulaika, Op. cit. , pp. 19-35

¹⁶ *Bilbao. Guía*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao. Iniciativas Turísticas, 1994, p. 62

¹⁷ Joseba Zulaika, Op. cit., pp. 35-37

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53, según las propias palabras de Krens.

²⁰ Alberto Telluti Azpiolea, Iñaki Esteban Azurmendi y José Antonio González Carrera, Op. Cit., p.

11.

²¹ *Ibid.*, p. 44. En el libro de estos tres periodistas se reproduce la carta enviada por Alfonso de Otazu a Juan Ignacio Vidarte, el que será director administrativo.

²² Joseba Zulaika, Op. cit., p. 83.

franquicia. Esta era una novedad absoluta en la historia de los museos como institución. Los vascos firmaron un cuerdo de intenciones en el que se vislumbra por primera vez la idea de museo-franquicia.

Por otro lado está la figura de Oteiza, que apostaba por una idea de ámbito local en referencia a un museo de arte contemporáneo. Oteiza sabe hacer de lo vasco algo enigmático y contracorriente, influyendo en artistas como Serra²³. Además, Oteiza había llegado a la conclusión de que lo único que ha valido en la historia de los vascos es aquello que ha hecho el insensato, refiriéndose a su reflexiones en torno a Ignacio de Loyola²⁴.

Los políticos vascos querían realizar un lavado de su imagen internacional, ahora el titular no sería terrorismo ni crisis económica, sino que sería el de una imagen cultural sólida: los vascos y la historia moderna del arte. Pero el País Vasco es conocido sobre todo por las acciones terroristas. Esta circunstancia hizo que los políticos vascos no supieran aprovechar su situación inicial de ventaja, porque para la Fundación Guggenheim, un país con dos millones y medio de contribuyentes y con Hacienda propia suponía un socio incomparable. Parece que la situación era favorable para los vascos, pero en realidad se veían en inferioridad de condiciones y esto fue aprovechada por Krens²⁵. Desde el deslumbramiento de los políticos vascos, al sentirse elegidos por Manhattan para construir su museo, Krens aprovecha para proponer la construcción de un museo totalmente nuevo. Ya era hora de que la ciudad de hierro optara por el titanio, Bilbao la ciudad de lo duro, poseía una estética que era el reflejo mismo de las ruinas del capitalismo, era el momento de cambiar²⁶.

El 9 de diciembre de 1991, en la reunión semanal del Euskadi Buru Batzar presidido por Xabier Arzalluz, se aprobaría el acuerdo con la Fundación Guggenheim. El 21 de enero de 1992 el Parlamento Vasco aprobaba el proyecto Guggenheim Bilbao con los votos a favor del PNV, PSE-PSOE y EE. El 27 de enero el lehendakari viajaba a Nueva York a firmar los anexos pendientes. Krens convenció a los políticos vascos de que les había vendido una idea que regeneraría el tejido urbano de Bilbao y que cambiaría la imagen internacional del País Vasco.

Los presupuestos de cultura no merecían un empleo mejor que el de servir de impulso a un proyecto urbanístico destinado a atraer turistas y regenerar Bilbao, bajo la iniciativa del proyecto «Bilbao Metrópoli 2000». La renovación urbana de Bilbao, a partir de las creaciones innovadoras de arquitectos de renombre mundial es un ejemplo del uso de la arquitectura como ideología y espectáculo, con los proyectos de la ampliación del aeropuerto diseñado por Santiago Calatrava, la estación intermodal de James Stirling, Michael Wilford y asociados, el palacio de la Música y Congresos de Euskalduna de Federico Soriano Peláez, el metro de Norman Foster

²³ Iñaki Esteban, «Frank Gehry». en *El Diario Vasco*, San Sebastián, viernes 3 de octubre de 1997 (suplemento central especial), p. 4.

²⁴ Alberto Telluti Azpiolea, Iñaki Esteban Azurmendi y José Antonio González Carrera, Op. Cit., p. 116.

²⁵ Joseba Zulaika, Op. cit., p. 151.

²⁶ Iñaki Bizkarra (dir.), *Guggenheim Bilbao. Una historia de piedra y titanio*, Bilbao, Euskal Irrati Telebista, 1997.

y el Museo Guggenheim Bilbao de Frank Gehry²⁷.

Pero el Guggenheim no es la primera aproximación de los vascos al arte contemporáneo. En la Exposición Universal de París del año 1937 España estaba representada por el Gobierno de la II República que dispuso un espacio a la entrada del pabellón para colocar un mural haciendo referencia a la guerra civil. Picasso aceptó el encargo. Tras terminar el cuadro Picasso está dispuesto a donar el Guernica al Gobierno Vasco, pero el lehendakari Aguirre rechazó el ofrecimiento. En 1997 el cuadro es una «cuestión de Estado» para el PNV. A pesar de que por un tiempo el Guernica perdió parte de su valor político, con el Museo Guggenheim Bilbao recobra esta función. De esta forma los representantes políticos del pueblo vasco reclaman la propiedad del cuadro, o cuanto menos el préstamo, ya que es un símbolo de un pueblo vasco que sufrió las dramáticas consecuencias de un bombardeo que destruyó la ciudad representativa de la historia y las costumbres de los vascos²⁸.

5. Conclusiones

Como ya planteaba Fukuyama²⁹ a principios de los años 90, puede que la Historia haya finalizado. Ahora nos lo recuerda de nuevo Thomas Krens, la era de la Historia ha tocado su fin y no nos queda más remedio que adaptarnos a la relatividad posmoderna, «la seducción de la incongruencia», en la que su concepción de museo cambia radicalmente, lo importante no es la obra original, ni la firma del artista, lo importante es la oportunidad de negocio. Pero para lo que Krens considera un experimento, para los vascos supone es la última visión de su futuro milenario, el Museo Guggenheim Bilbao para los políticos vascos va más allá de la cultura, la política o la economía³⁰ (Zulaika, 1997: 287-289).

Ya nos observa desde la ría, la flor de titanio, el último buque anclado junto a Abandoibarra, el Museo Guggenheim Bilbao, que se ha convertido, a pesar de las críticas y el rechazo suscitado, a pesar de los debates en torno a la política cultural y económica en un nuevo símbolo de identidad de los vascos a nivel internacional.

²⁷ *Bilbao. Guía*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao. Iniciativas Turísticas, 1994, p. 62-67.

²⁸ Lourdes Méndez, *Antropología de la producción artística*. Madrid. Editorial Síntesis, 1995, p. 260.

²⁹ F. Fukuyama, «¿El fin de la Historia?», en *Claves de razón práctica*, N° 1, 1990, pp. 85-96.

³⁰ Joseba Zulaika, *Op. cit.*, p. 289.