

Gran MoMA

De lo doméstico a lo monumental

Martin Filler



La remodelación mastodóntica y minimalista del MoMA llevada a cabo por el japonés Yoshio Taniguchi ha transformado su carácter íntimo, volviéndose una pieza monumental que se inserta en pleno corazón de Manhattan.

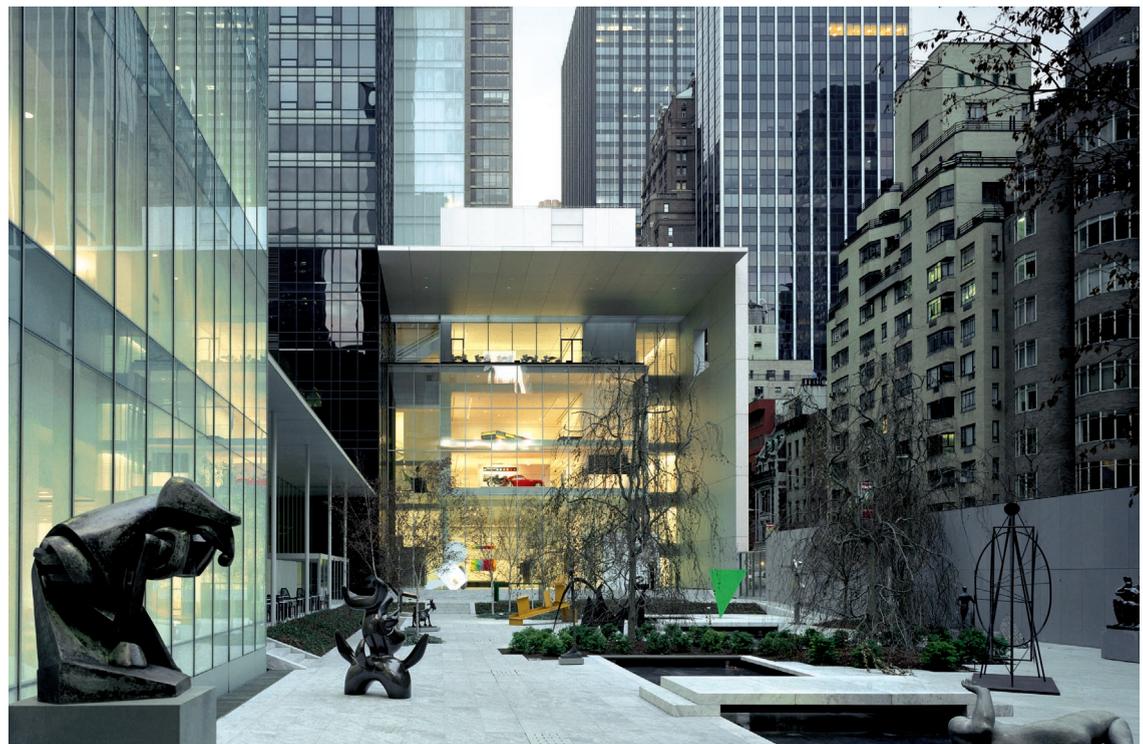
Desde su inauguración, de la que hizo 75 años en noviembre de 2004, el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha sido una institución de referencia. Paradójicamente, el conjunto más representativo del arte del siglo XX no ha encontrado hasta ahora un edificio a la altura de su inigualable colección, y no por falta de intentos. El último de ellos, la ampliación de Yoshio Taniguchi inaugurada el pasado 20 de noviembre, fue objeto de constantes especulaciones sobre si alcanzaría por fin la excelencia arquitectónica esperada, siendo el proyecto seguido con más expectación desde que hace dos décadas le encargaran a Richard Meier el Centro Getty en California, con un presupuesto de mil millones de dólares.

En sus orígenes, el MoMA ocupaba un despacho y posteriormente una casa unifamiliar. Durante los años treinta, su fundador, Alfred H. Barr, redujo la lista de candidatos a construir un edificio nuevo al trío estelar formado por Ludwig Mies van der

Rohe, Walter Gropius y J. J. P. Oud. Sin embargo la decisión de Barr fue anulada por el comité directivo del museo y el edificio resultante, un discreto ejercicio del primer Estilo Internacional, fue proyectado por Edward Durrell Stone y Philip L. Goodwin, uno de los miembros del consejo de administración del MoMA. Sin llegar a constituir un hito de la modernidad, la obra —terminada en 1939— resultó revolucionaria por sus interiores deliberadamente acogedores, que evocaban el ambiente íntimo de los apartamentos de Manhattan más que la magnificencia intimidatoria tipo Beaux Arts del Museo de Arte Metropolitano. De este modo quedó establecido el ADN arquitectónico del MoMA. Sus salas de exposiciones, muy imitadas posteriormente, se caracterizaban por una altura de techos moderada (3,35 metros), las paredes lisas de enlucido blanco y su agradable proporción —lo que el crítico Brian O'Doherty denominó Cubo Blanco—, haciendo de ellas el lugar

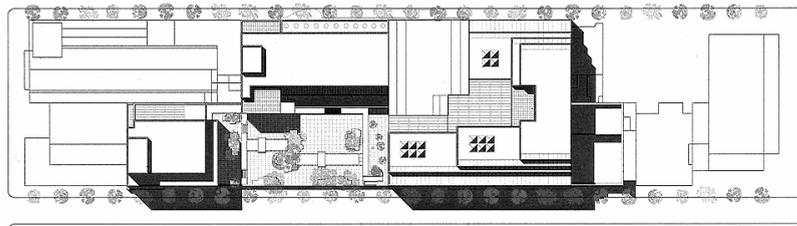
perfecto para la contemplación de las arriesgadas obras de arte que, por lo general, eran la antítesis de su sereno escenario. No es de extrañar que muchos se hicieran socios del MoMA para hacer del museo su segunda casa: descansando en el vestíbulo, comiendo en la cafetería, yendo gratis al cine y reuniéndose con amistades en el jardín de las esculturas, el Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, ese sublime oasis urbano realizado por Philip Johnson y James Fanning.

El MoMA siguió creciendo y también lo hizo su arquitectura. En los años cincuenta y sesenta el edificio de Stone y Goodwin quedó flanqueado por dos alas bastante mediocres, obra de Philip Johnson. La siguiente ampliación, de 1977 a 1984 consiguió que, en comparación, la anterior pareciera incluso brillante. Para financiar el proyecto, la institución cedió absurdamente una parte importante de su solar para erigir la Museum Tower, una torre de apartamentos diseñada por César Pelli, quien también firmó



El acceso original (calle 53) conecta por medio de un vestíbulo con el nuevo acceso (calle 54), desde donde se enmarca el jardín de esculturas, conservado como oasis urbano y convertido en la pieza que une el conjunto.

El atrio de gran altura introduce luz natural y comunica visualmente circulaciones y salas. Los espacios, de carácter distinto, están preparados para alojar las más de 150.000 obras de arte que conforman la colección.



la ampliación. En ella, un vestíbulo acristalado mal acondicionado y repleto de escaleras mecánicas hacia el jardín, producía la desafortunada sensación de estar en un centro comercial. Los nuevos espacios expositivos eran horribles, especialmente las salas ciegas situadas en el sótano, probablemente las peores de la ciudad. En 1996 se decidió que el MoMA necesitaba urgentemente otra ampliación más, en un momento en el que la vanidad de los mecenas, unida al ansia de prestigio y la competencia entre instituciones empujó a innumerables museos a un vano gigantismo arquitectónico. El concurso restringido eludió a la generación de arquitectos de más edad, como Richard Meier o Frank Gehry —quienes acababan de terminar con gran éxito el Getty y el Guggenheim de Bilbao respectivamente—, con el argumento de que el museo buscaba a un aspirante más joven, que aún no hubiese creado su obra maestra. Aunque entre los finalistas se encontraban grandes talentos como Rem Koolhaas o Tod Williams y Billie Tsien, el encargo fue a parar a manos de Taniguchi, a la sazón de sesenta años (sólo tres menos que Meier) y desconocido en occidente, a pesar de haber construido admirables espacios expositivos en Japón. El pragmatismo de la propuesta de Taniguchi a la hora de unir la mezcla de partes antiguas y nuevas le dio el triunfo. El MoMA valoró sobre todo la sencillez de la planta, reafirmando su tradicional preferencia por la modernidad de líneas claras, y su papel de guardián de la tradición minimalista de ésta, enraizada en la arquitectura clásica japonesa.

Maxi-MoMa

Sin embargo, la enorme extensión de la ampliación, que doblaba la superficie del MoMA, llegando casi a los 60.000 metros cuadrados, suponía una auténtica reconfiguración del museo. Lanzado en plena euforia de la era Clinton, el proyecto pronto se topó con la dura realidad de una economía tambaleante y de las secuelas



del 11-S. Las donaciones decrecieron, mientras que los costes se dispararon. Sólo el impresionante poder de convocatoria del MoMA—personificado por su conecadísimo director emérito, David Rockefeller, quien cedió 858 millones de dólares— pudo mantener la operación, mientras que otros muchos proyectos de museos en Estados Unidos se quedaron en el papel. A pesar del impresionante esfuerzo de captación de fondos realizado, el museo aún no cuenta con un gran edificio. La remodelación de Taniguchi representa una mejora sobre la de César Pelli en ciertos aspectos, pero lo que hacía del MoMA un punto de encuentro y que había sobrevivido incluso a aquella desafortunada intervención, ha desaparecido por completo con ésta. La enormidad de los nuevos espacios hacen del museo un lugar totalmente diferente del que conocimos. Uno se olvida incluso de en qué museo se encuentra; como expresó un visitante despistado en un pase de prensa el pasado mes de junio «pero, ¿dónde está el ala egipcia?».

Algunos vestigios nostálgicos del antiguo MoMA permanecen: el jardín de esculturas, escrupulosamente conservado; las fachadas del ala de 1964 y del edificio de 1939 que dan a la calle 53, impecablemente restauradas; o la escalera tipo Bauhaus, reiluminada y con mejor aspecto que nunca. Sin embargo, la inflación de escala y tamaño, antítesis de las agradables proporciones del antiguo museo, domina todo el nuevo maxi-MoMA. A diferencia del Museo de Arte Popular, obra de Williams y Tsien, relativamente pequeño pero sin duda atractivo, situado a continuación en la calle 53, la fachada del MoMA está tan acristalada—con distintos grados de transparencia— que desde lejos se ve su reflejo en los muros cortina de los edificios vecinos. Nadie confundiría la bella pieza de bronce del edificio de Williams y Tsien, al que ni siquiera el nuevo MoMA hace sombra, con un edificio de oficinas, como también son inconfundibles la espiral del Guggenheim de Frank Lloyd Wright o el

inexpugnable Museo Whitney de Marcel Breuer. Este cambio a una imagen corporativa dice mucho del MoMA en su 75 aniversario.

Un amplio vestíbulo norte-sur conecta las dos nuevas entradas al museo, situadas en paralelo en las calles 53 y 54. Esta especie de vía pública recuerda las galerías abiertas similares de los rascacielos del centro de la ciudad, pero en este caso la sensación es la de estar en una terminal de transporte. Desde allí los visitantes se dirigen hacia el mostrador de venta de entradas; detrás de él una ventana panorámica enmarca el jardín de esculturas y el perfil de la ciudad. Yos-



Completado el proyecto de Taniguchi ha encajado las imprescindibles escaleras mecánicas discretamente fuera de la vista, y uno puede tomar éstas, una escalera normal o un ascensor para subir al segundo piso, o planta principal. Allí el visitante queda impresionado por un atrio de 33,5 metros de altura—equivalente a diez plantas— que de nuevo trae a la mente los atrios de torres vecinas como el Citibank Center, la Trump Tower o el edificio de Time Warner. El minimalismo, que multiplica cualquier defecto, requiere excelentes materiales y una esmerada puesta en obra. Ambos están ausentes en el MoMA, a pesar de que algunos

componentes se han ejecutado dos veces. En verano de 2003 el aplacado de granito negro mate de la fachada a la calle 54 empezó a combarse peligrosamente; se ajustó correctamente y en vez de quedar despegado y sin gracia, ahora está bien colocado y sin gracia. Lo mismo ha ocurrido con las vertiginosas paredes del atrio, realizadas en cartón-yeso enlucido: a pesar de haberse rehecho siguen resultando totalmente desangeladas.

A diferencia de sus homólogos americanos, muchos de los japoneses que terminan la carrera de arquitectura trabajan para empresas constructoras, en vez de proyectar. Convertidos

y fuera, la mayoría de los detalles resultan simplemente correctos, rebajando el nivel de excelencia que el museo ha luchado por mantener en sus adquisiciones, programación y plantilla; y es que exagerar las dimensiones no ha hecho más que multiplicar los problemas en la ejecución. Las salas de exposición—la medida por la que debe juzgarse un museo— carecen de esa aura que está presente en los museos japoneses de Taniguchi. En vez de parecer livianos contenedores para el arte resultan plomizas. A pesar de ser bastante convencionales, los espacios expositivos de tamaño mediano tirando a pequeño situados en lo alto del edificio, funcionan mejor; y en todo caso superan la calidad de las salas de la ampliación de Pelli. También se agradece la flexibilidad del itinerario, que da al visitante mayor libertad que antes, cuando sólo podía circularse en un sentido. En el segundo nivel, los gigantescos espacios para el arte contemporáneo, de 6,4 metros de altura, están destinados a albergar grandes piezas—en particular las esculturas de Richard Serra— que en el antiguo edificio no podían mostrarse y que los directivos-donantes del MoMA querían exhibir. Al igual que las inmensas construcciones en acero de Serra aspiran a ser arquitecturas monumentales, este impresionante despliegue pretende abrumar al visitante con la valentía de su gran tamaño. Dos obras colosales en las salas de la sexta planta—el mural *F-III* de James Rosenquist, con 26 metros de largo, y la pieza de Ellsworth Kelly *Sculpture for a Large Wall*, de 19 metros— contribuyen a justificar tan enormes proporciones.

Al final, el nuevo gran MoMA se queda, arquitectónicamente, en casi nada. No deja de ser irónico que el museo que codificó el Estilo Internacional, ejerciendo una profunda influencia en toda la arquitectura del siglo xx, vuelva a encontrarse dentro de un edificio notablemente menos distinguido que la inigualable colección de arte moderno que atesora en su espacio interior.