

EL ZIGURAT Y LA ESPIRAL. CAMINOS CRUZADOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL MUSEO MODERNO

THE ZIGGURAT AND THE SPIRAL. CROSSROADS IN THE CREATION OF THE MODERN MUSEUM

José Manuel Falcón Meraz

doi: 10.4995/ega.2017.8863

El inicio de las Vanguardias marcó un periodo de crisis para el museo y su arquitectura. A pesar de ello, existirían propuestas visionarias realizadas por grandes figuras del Movimiento Moderno, como Le Corbusier y Wright. A través de su legado gráfico, se observará la coincidencia de sus soluciones basadas en las formas ancestrales del zigurat y la espiral, utilizadas como una innovación tipológica, aunque desde posturas proyectuales particulares. Si Le Corbusier ensayó la plástica del espacio expositivo en las áreas sociales de sus casas y continuó dibujando y variando su arquetipo de museo como un zigurat de planta cuadrada, hasta compactarse en la espiral de crecimiento

ilimitado; Wright, por su parte, comenzó ideando uno de planta circular, cuya geometría nació en las rampas del planetario Gordon Strong, para después invertirlo y crear un recorrido helicoidal descendente único, donde forma y función son uno mismo.

PALABRAS CLAVE: MUSEOS. FRANK LLOYD WRIGHT. LE CORBUSIER. MOVIMIENTO MODERNO

The start of the Vanguardias marked a period of crisis for the museum and its architecture. However, there would exist visionary proposals made by the greatest architects of the time such as Le Corbusier and Wright. Through their graphic legacy, the coincidences and

differences of their solutions based on the ancestral forms of the ziggurat and the spiral, used as a typological innovation will be explained. Le Corbusier tested his exhibition space in the social areas of his houses and continued drawing and varying its archetypal museum as a ziggurat, to be compacted into the spiral of unlimited growth; Wright, meanwhile, began designing a circular one, whose geometry was born on the ramps of the Gordon Strong Planetarium, then continued flipping the volume and creating a downward helical path where form and function are one.

KEYWORDS: MUSEOS. FRANK LLOYD WRIGHT. LE CORBUSIER. MOVIMIENTO MODERNO





Un periodo de crisis para el museo

En los albores del siglo xx, tal como sucedió en todas las artes, la ruptura con la tradición promovida por las vanguardias se manifestó en el museo, como institución y como espacio arquitectónico adecuado para exhibir el arte moderno. (Montaner, 2003, p. 2). En 1909, en el manifiesto futurista se proponía destruir los museos. Los constructivistas y los dadaístas también se enfrentaron a la institución. De la misma manera que en este periodo convulso, cada arte puso en crisis su estructura fundacional, el museo académico tuvo que reinventarse. El reto planteado requirió tanto análisis que, en los primeros años, los proyectos y construcciones de museos escasearon.

Este periodo de sequía, provocado por la búsqueda de un espacio ideal para el arte de las vanguardias, se empezó a superar con obras como el MOMA, el cual abrió sus puertas en 1929, invitando a otras artes como la fotografía, el cine, el diseño industrial y la arquitectura. Para 1932, el MOMA celebró la mítica muestra, *International Exhibition: Modern Architecture*, donde por primera vez, la arquitectura de figuras como Mies, Wright y Le Corbusier fue exhibida en un museo moderno.

Fue precisamente el museo moderno la tipología que atrajo el interés de los grandes arquitectos de la época, una vez replanteada y entendida aquella relación antagónica con la institución, proyectando ideas originales, tanto tipológicas, como programáticas y constructivas. El primero sería Le Corbusier, con el Museo Mundial en 1928, seguido por Mies y Wright, en 1943, con el *Museo*

para una pequeña ciudad (Layuno, 2016, p.156) y el Guggenheim de Nueva York, respectivamente (Puebla y Falcón, 2008, p.74).

Hacia una nueva arquitectura museística

La experiencia inicial de Le Corbusier con los espacios expositivos podría situarse en los talleres para artistas de la Chaux-de-Fonds (1910-1916), la Casa-taller Ozenfant (1922) y en la Casa La Roche. (Velázquez, 2012, p.75) El tema del museo será un reto y obsesión por más de tres décadas, ya sea para entenderlo como una experiencia plástica a medida que se recorre, o como una arquitectura total e integradora de las otras artes. Le Corbusier se situaría como una de las voces más críticas, profetizando un cambio tipológico. En su revista *L'Esprit Nouveau*, publicó una provocadora encuesta donde cuestionaba a sus lectores si el Louvre debería ser incendiado (Flint, 2014, p.104). Le Corbusier lo acusaba de contar una historia fragmentada, que mentía a la humanidad. Así, en oposición al Museo de Artes Decorativas (1905), diría que: «Vamos a imaginar un verdadero museo, uno que contenga todo [...]». (Cohen, 2012, p.25)

Dentro de la carrera de Le Corbusier se encuentra una producción de quince proyectos museísticos, distinguiéndose diferentes prototipos cuyas raíces se sitúan en el Museo Mundial (1928), y se desarrollan paulatinamente en una serie de variantes, que van del Museo para Artistas Vivos (1930) y el Centro de Estética Contemporánea (1936), ambos en París, hasta llegar al Museo del Crecimiento Ilimitado (1939). (O'Byrne, 2007, p.11).

A period of crisis for the museum

At the dawn of the twentieth century, the rupture with the tradition promoted by the artistic avant-gardes manifested itself in the museum, as an institution and as an architectural space suitable for modern art. (Montaner, 2003, p.2). In 1909, the Futurist Manifesto proposed the destruction of museums. Constructivists and Dadaists also confronted the institution. In the same way that each art form put in crisis its foundational structure during this convulsive period, the academic museum had to reinvent itself. This challenge involved so much analysis that, in the early years, museum projects and constructions were scarce.

This period of drought, caused by the search for an ideal space for avant-garde art, began to be overcome with buildings such as MOMA (Museum of Modern Art), which opened in New York in 1929, inviting other art forms like photography, cinema, industrial design and architecture. In 1932, MOMA celebrated a mythical exhibition, *International Exhibition: Modern Architecture* where, for the first time, the architecture of figures like Mies, Wright and Le Corbusier was exposed in a modern museum.

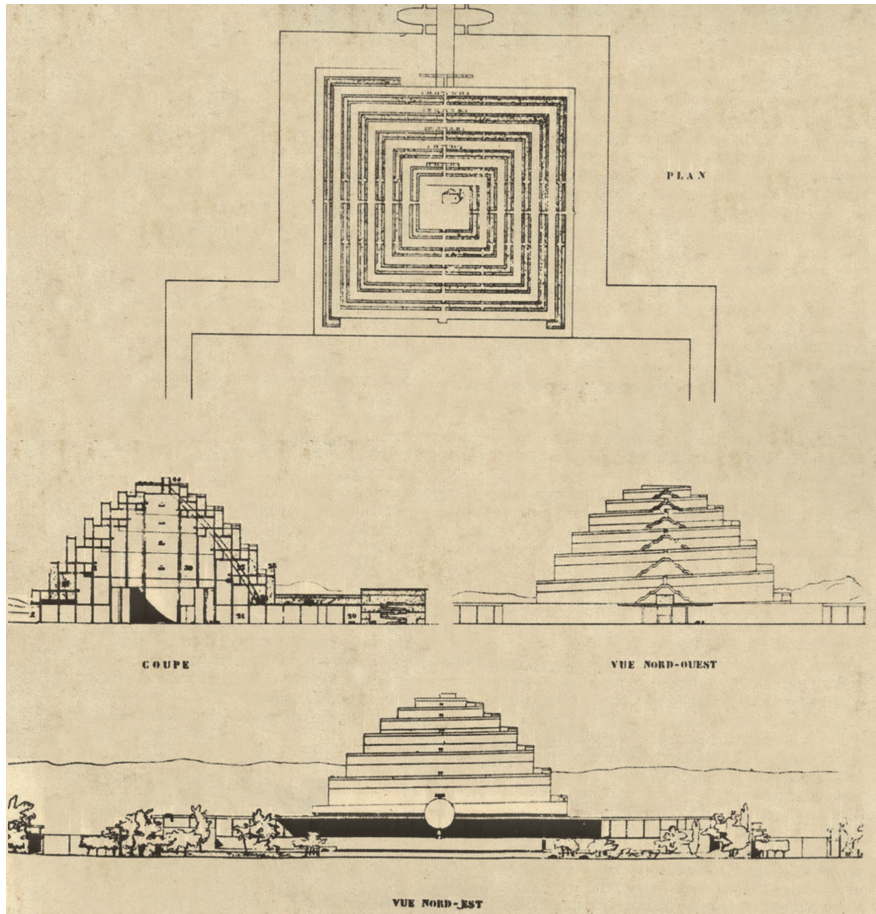
It was precisely the modern museum, the typology that attracted the interest of the best architects of the time, once the antagonistic relationship with the institution was rethought and understood, proposing original ideas, typological as well as programmatic and constructive. The first architect would be Le Corbusier, with the World Museum in 1928, followed by Mies and Wright in 1943, with the *Museum for a Small Town* (Layuno, 2016, p.156) and the Guggenheim of New York, respectively (Puebla and Falcon, 2008, p.74).

Towards a new museum architecture

Le Corbusier's initial experience designing exhibition spaces could be found in the artists' workshops of the Chaux-de-Fonds (1910-1916), the Ozenfant House-workshop (1922) and the Maison La Roche (Velásquez, 2012, p.75). The theme of the museum would be a challenge and an obsession for more than three decades, either to understand it as a plastic

1. Un zigurat expositivo como parte central de una ciudad modelica. El Museo Mundial (1928)

1. A ziggurat as the central part of a model city. The World Museum (1928)



1

experience, or as a total architecture that integrates the other arts. Le Corbusier would stand as one of the most critical voices of this epoch, prophesying a museum's typological change. In his magazine *L'Esprit Nouveau*, the architect published a provocative survey where he questioned his readers, if the Louvre should be destroyed (Flint, 2014, p.104). Le Corbusier accused the museum of telling a fragmented story, which lied to humanity. Thus, in opposition to the Museum of Decorative Arts (1905), he would affirm: "Let's imagine a real museum, one that contains everything [...]". (Cohen, 2012, p.25)

Within his career, Le Corbusier designed fifteen museum projects, distinguishing different prototypes whose roots were located in the World Museum (1928), and were gradually developed with a series of variants, ranging

Así pues, el primero de sus proyectos, el Museo Mundial (1928), sería pensado como un edificio estratégico dentro del plan maestro de la Ciudad Mundial en Ginebra (1928-1933). Le Corbusier propuso un zigurat monumental, cuya geometría surgía del desarrollo natural ascendente de una espiral rectilínea, la cual, a su vez, posibilitaba una circulación continua y una compartimentación libre del espacio expositivo (Fig. 1). El proyecto no fue construido; no obstante, sería un arquetipo que Le Corbusier continuó evolucionando obstinadamente por décadas.

Una espiral sobre *pilotis*. La planta como generadora

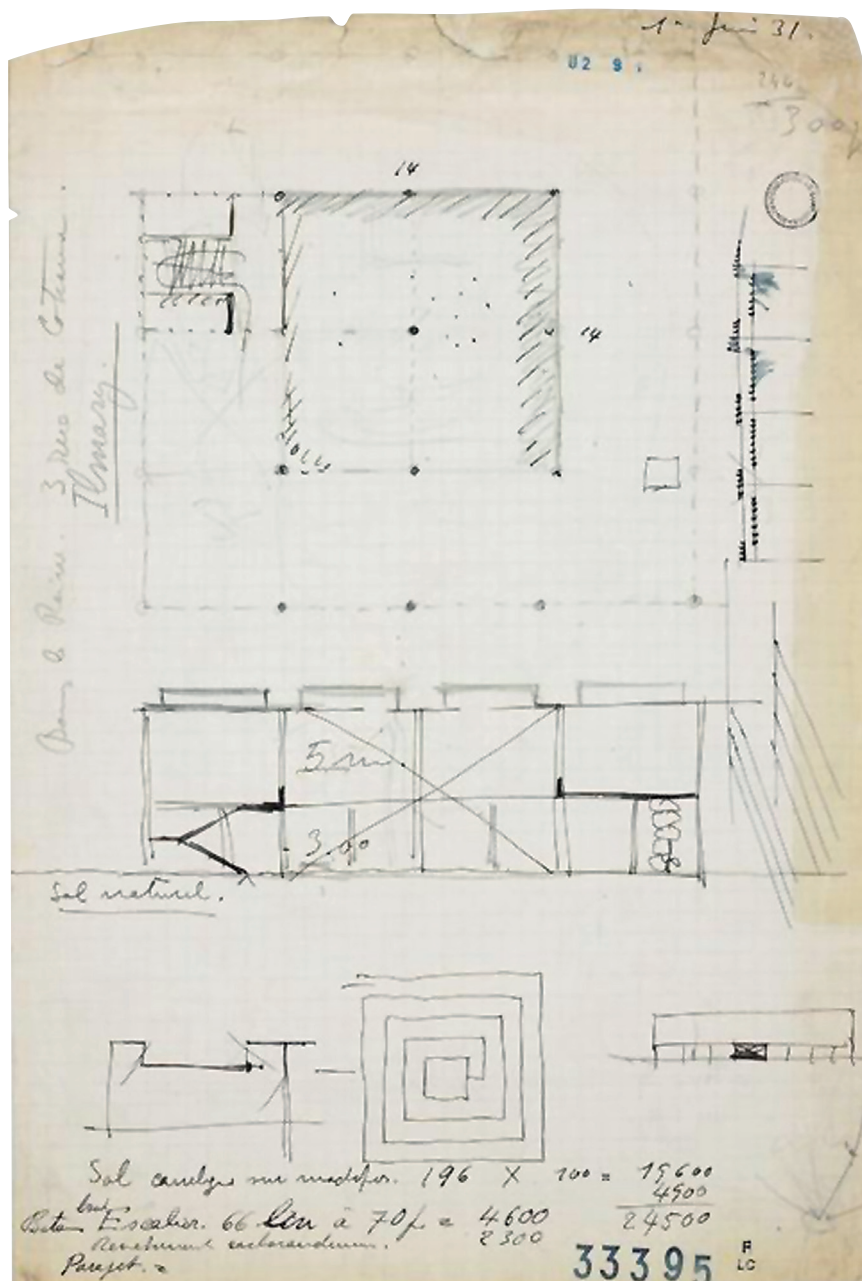
Para 1930, en el número 7 de la prestigiosa revista, *Cahiers d'Art*, su director, Christian Zervos, publicó con el título *Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants*, un editorial en el que abogó por la construcción de un museo de arte contemporáneo en París. Tan solo unas semanas después, un motivado Le Corbusier, le envió a Zervos algunas notas para la creación de un museo paradigmático, dentro de una superficie de 400 x 400 metros (Le Corbusier, 1946, p.73). Ya para junio de 1931, Le Corbusier le propuso un proyecto específico para la creación de un museo de arte contemporáneo. A diferencia del Museo Mundial, su Museo de Artistas Vivos ya no era un zigurat, sino que se trataba de un contenedor sin fachadas sostenido sobre *pilotis*. Este diseño conserva el recorrido en espiral rectilínea, creado a partir de la adición de salas, aunque mantiene restringido su crecimiento en vertical (Algarín 2006, p. 231). En esta propuesta pone en práctica sus principios fundamentales, donde la planta es la generadora y la arquitectura es su percepción a través del recorrido (Úbeda, 2002, p. 92). Como alguna vez mencionó: «Todo está en la planta y la sección [...]». La arquitectura es organización» (Cridge, 2016, p.3) (Fig. 2).

El diseño enviado a *Cahiers d'Art* fue descartado; no obstante, es retomado en 1935 para una ampliación del museo de Grenoble. A pesar de la insistencia de Le Corbusier, el diseño fue rechazado dadas las limitaciones del solar. Unos meses después, con motivo de la



2. El recorrido en espiral como rector formal de un contenedor elevado sin fachadas. Museo de Artistas Vivos (1931)

2. The spiral path as the generative form of a raised container without facades. Museum of Living Artists (1931)



Exposición Internacional de 1937, el arquitecto rehace el proyecto de 1931 y lo presenta como Centro de Estética Contemporánea, conocido también como el Proyecto “C” (1936). En este diseño, la planta en espiral, sostenida por *pilotis* y con acceso centralizado –tal como se expresa intencionadamente en la techumbre y la plaza–, crece en su geometría a la par del aumento del acervo. Este proyecto es considerado la primera versión del célebre, Museo de Crecimiento Ilimitado, (Fig. 3).

Para 1939, la idea se perfecciona para un museo en Philippeville, en la Argelia francesa. En este último diseño, Le Corbusier añadió muros móviles dentro de la espiral, logrando más de 3.000 metros de espacio expositivo flexible. En congruencia con la arquitectura representada, sus diagramas y maquetas desmontables mostraban una mayor madurez y coherencia tipológica, desarrollada en más de una década. En ellos se explicaba la distribución de la iluminación cenital por las galerías y el sistema de recorridos, llamado “esvástica” (Fig. 4). Años después, el arquitecto continuó modificando los principios de organización de este arquetipo y los materializó finalmente en el Museo de Ahmedabad (1951-1956), el Museo del Conocimiento en Chandigarh (1952-1956) y en el Museo de Arte Occidental en Tokio (1957-1959) (Fig. 5).

2

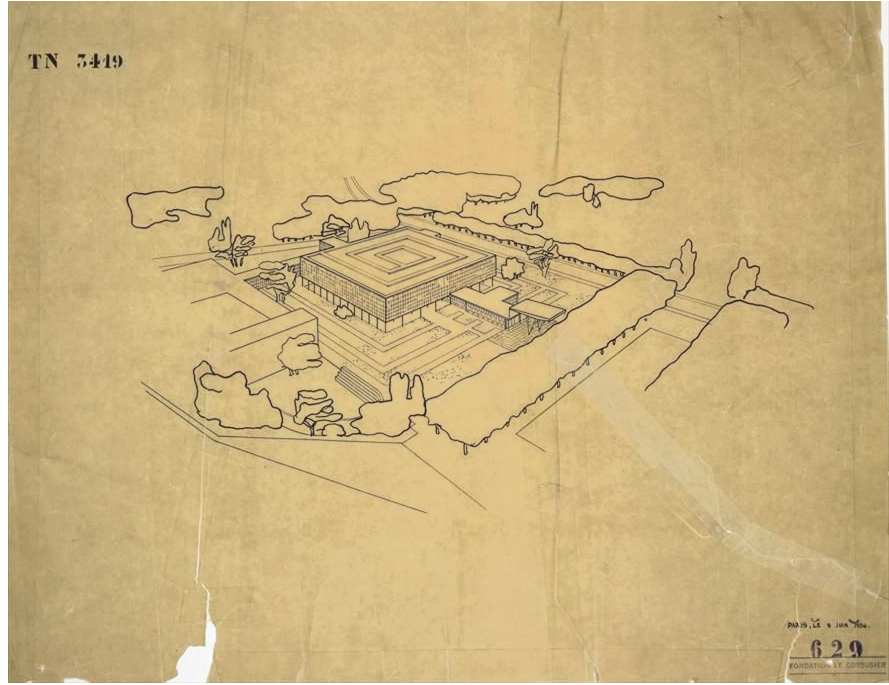
A pesar de la gran relevancia de la innovación tipológica de Le Corbusier, dentro de los proyectos realizados por los maestros del Movimiento Moderno, el que tendría una mayor repercusión en la historia de la arquitectura del museo sería el Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright. Un proyecto que coincidió con la idea del zigurat y la espiral, ideado para ser un verdadero monumento a la imagen de su promotor y a la trayectoria de su autor.

from the Museum for Living Artists (1930) and the Center for Contemporary Aesthetics (1936), both in Paris, to the Museum of Unlimited Growth (1939). (O’Byrne, 2007, p.11). Thus, the first of his projects, the World Museum (1928), would be designed as a strategic building within the master plan of the World City in Geneva (1928-1933). Le Corbusier proposed a monumental zigurat, whose geometry arose from the natural development of a rectilinear spiral, which, in turn, enabled continuous circulation and a free compartmentalization of the exhibition space (Fig. 1). This project would not be built; however, it would be an archetype that Le Corbusier continued to develop for decades.

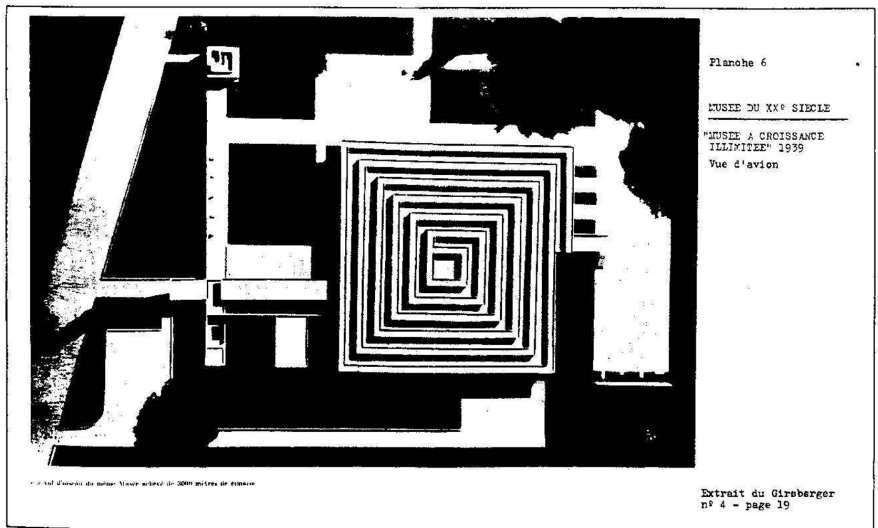
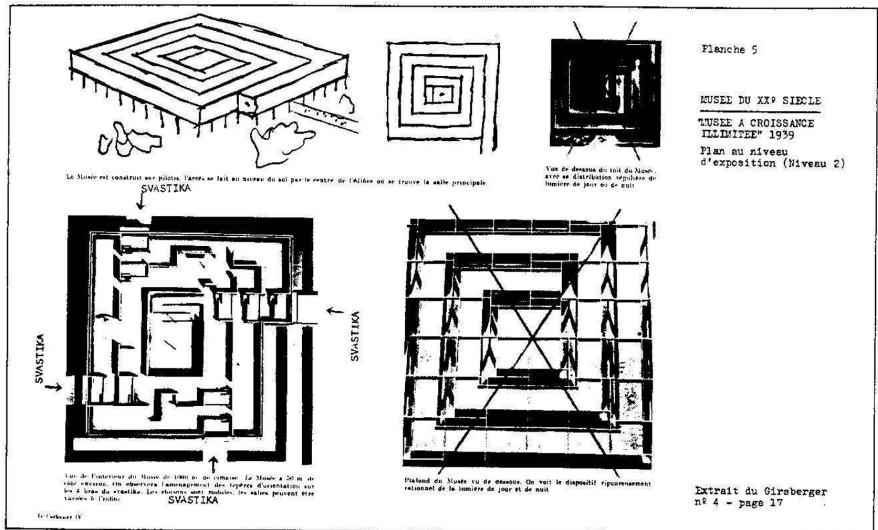
A spiral on pilotis. The architectural plan as generator

In 1930, in the number 7 of the prestigious magazine, *Cahiers d'Art*, its director, Christian Zervos, published an editorial with the title, *Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants*, in which he advocated the construction of a museum of contemporary art in Paris. Only a few weeks later, Le Corbusier sent Zervos some ideas for the creation of a paradigmatic museum, within a surface of 400 x 400 meters (Le Corbusier, 1946, p.73). By June 1931, Le Corbusier proposed a specific project for the creation of a contemporary art museum. Unlike its World Museum, his new project was no longer a ziggurat, but a container without facades, sustained by *pilotis*. This design preserved the rectilinear spiral path, created from the addition of rooms, although it restricts its vertical growth (Algarín 2006, p.231). In this proposal, Le Corbusier puts into practice his fundamental principles, where the plan is the generator and the architecture is its perception through a path (Úbeda, 2002, p.92). As the architect once said: "Everything is on the plan and the section [...]. Architecture is organization" (Cridge, 2016, p.3) (Fig. 2).

The project sent to *Cahiers d'Art* was discarded; nevertheless, it was redesigned in 1935 for a hypothetic extension of the museum of Grenoble. In spite of the incessant insistence of Le Corbusier, the design was rejected due to the limitations of the site. A few months later, on the occasion of the International Exhibition of 1937, the architect redesigned the project from 1931 and presented it to the authorities as a Center for Contemporary Aesthetics, also known as the "C" Project (1936). In this new design, the spiral plan, supported by pilotis and with a centralized access—as it was intentionally expressed in the path of the roof and the plaza—, grows in its geometry along with the increase of the museum's collection. This project is considered the first version of the famous, Museum of Unlimited Growth (Fig. 3). By 1939, the main idea of the rectilinear spiral was improved for a museum in Philippeville, in French Algeria. In this design, Le Corbusier added moving walls within the spiral, achieving an area of more than 3,000 square meters of flexible exhibition space. In congruence with the architecture represented, its diagrams and demountable models showed greater maturity and typological coherence developed in more



3



4



El “taruggiz”: Frank Lloyd Wright y el Guggenheim neoyorquino

En 1935, Le Corbusier, así como lo hiciera con varios directivos del museo, había intentado entrevistarse, sin éxito, con Solomon Guggenheim. Existe una carta de 1938 en la que Le Corbusier se ofrecía a Hilla Rebay, directora y conservadora del próximo museo Guggenheim, para proyectar su sede (Algarín, 2006, 231). Cinco años después, Le Corbusier sería considerado en una lista de arquitectos ¹ que Hilla Rebay encargó a Moholy-Nagy para buscar al autor del nuevo edificio (Dal Co, 2004, 18). Rebay no quedó convencida con la preselección y tras una charla con un amigo cercano, éste le recomendó a Wright. La conservadora no dudó en invitarlo a participar en el proyecto aún sin tener un solar.

Wright aceptó el encargo y de inmediato pensó en un museo vertical, proponiendo una torre hexagonal que se elevaba de manera uniforme. El dibujo de esta planta, conocida como el “esquema C”, contenía un importante detalle autógrafo de Wright: una espiral y el texto “*constant ramp*”, lo que indica la inclusión de la rampa helicoidal desde el inicio, aunque como un volumen anexo (Fig. 6). En una segunda propuesta, la rampa aparece integrada al volumen principal y, como consecuencia geométrica, la forma hexagonal es reemplazada por un zigurat de plantas circulares concéntricas. Esta propuesta, que es notablemente parecida al Museo Mundial de Le Corbusier –del que ya pudo tener referencia–, está inspirada en su Planetario Gordon Strong (1924) y en referencias mitológicas como la torre de Babel (Fig. 7).

Un año después, Wright propone la inversión de la pirámide truncada, para revertir la connotación negativa de la torre de Babel. No queda duda alguna de la idea original, ya que en una sección de trabajo, se pueden leer las inscripciones “ziggurat”, y a la derecha de ésta, la palabra en sentido inverso: “taruggiz” (Fig. 8). A partir de ese momento, el volumen helicoidal ya no sufriría cambios sustanciales en su apariencia. En 1944, se aprueban los planos y Wright se compromete a elaborar una maqueta para el mejor entendimiento de sus singulares contenidos arquitectónicos. El arquitecto presentó meses después una maqueta “articulada”, con un lucernario que al desmontarlo, permitía separar el volumen en dos secciones, mostrando la conexión espacial entre áreas por medio de la rampa continua (Fig. 9).

Con el proyecto detenido por ocho años, en 1952, se adquiere un terreno adyacente al originalmen-

3. Replanteamiento del arquetipo. Centro de Estética Contemporánea (1936)
4. El Museo de Crecimiento Ilimitado (1939): Corolario de las incursiones museísticas de Le Corbusier y sus representaciones diagramáticas
5. Museo de Arte Occidental de Tokio. La materialización del modelo

3. Redesigning the archetype. Center for Contemporary Aesthetics (1936)
4. The Museum of Unlimited Growth (1939): Corollary of Le Corbusier's museum incursions and their diagrammatic representations
5. The Museum of Western Art in Tokyo: The materialization of the model

than a decade. This material explained the lighting distribution through the galleries and the system of paths, called “swastika” (Fig. 4). Some years later, the architect continued to modify the organizational principles of this archetype and finally materialized them in the Museum of Ahmedabad (1951-1956), the Museum of Knowledge in Chandigarh (1952-1956) and the Museum of Western Art in Tokyo (1957-1959). (Fig. 5).

Despite of the great relevance of the typological innovation of Le Corbusier, within the projects developed by the masters of the Modern Movement, the Guggenheim of New York by Frank Lloyd Wright would be the museum



design with the biggest impact in the history of architecture. A project that coincided with the idea of the ziggurat and the spiral, designed to be a memorial to the image of its promoter, Solomon Guggenheim, and its author.

The “taruggiz” form: Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum

In 1935, Le Corbusier, as he tried with other museum directors, unsuccessfully attempted to meet with Solomon Guggenheim. There is a letter from 1938 in which Le Corbusier offered Hilla Rebay, director and curator of the next Guggenheim Museum, to work in the design of its headquarters (Algarín, 2006, 231). Five years later, Le Corbusier would be included on a list of architects 1 by Moholy-Nagy, commissioned by Hilla Rebay to find the author of the new building (Dal Co, 2004, 18). Rebay was not convinced with this preselection and after a meeting with a close friend, he recommended to hire Frank Lloyd Wright. Hilla did not hesitate to invite Wright to participate in the project even without having a site.

Wright accepted the commission and idealized a vertical museum immediately, proposing a hexagonal tower. The drawing of this design, known as the “Scheme C”, contained an important detail of Wright: a spiral with the text “constant ramp”, indicating the inclusion of the helicoidal ramp as an attached volume from the beginning (Fig. 6). In a second proposal, the ramp appears integrated to the main volume and, as a geometric consequence, the hexagonal shape is replaced by a circular ziggurat with concentric plans. This proposal, that is remarkably similar to Le Corbusier’s World Museum –which Wright may have already known about–, is inspired by his Gordon Strong Planetarium (1924) and mythological references such as the tower of Babel (Fig. 7). A year later, Wright proposes to invert the truncated pyramid, in order to reverse the negative connotation of the tower of Babel. There is no doubt about the original idea, since in a section, it is possible to read the inscription “ziggurat” and the word in reverse order, “taruggiz” (Fig. 8). From that moment, the helical volume would no longer suffer substantial changes in its appearance. In 1944, the plans were approved and Wright agreed to create a model for a better understanding of

6. El esquema “C”: Planta acompañada del texto “constant ramp” y perspectiva

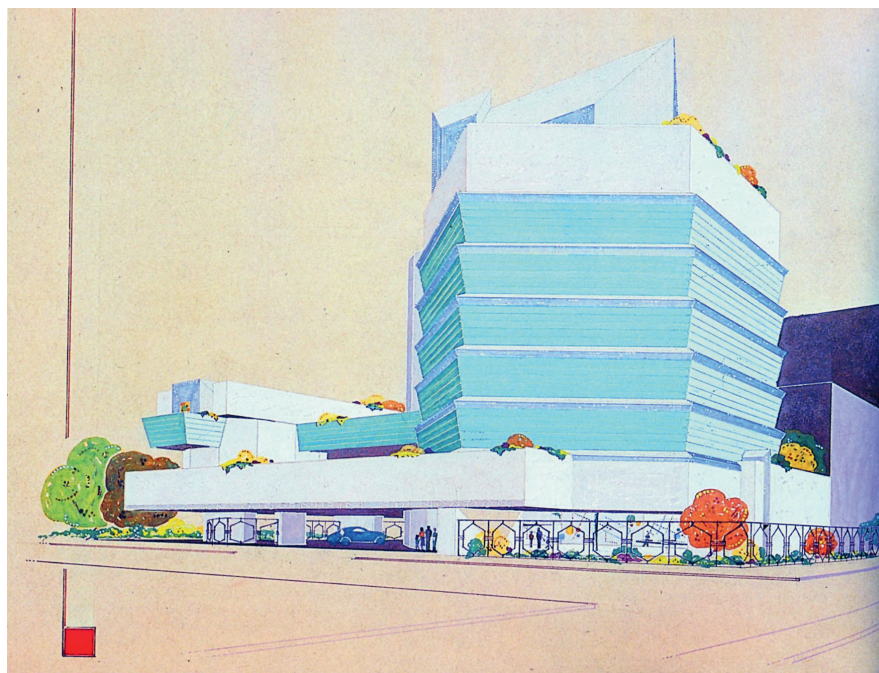
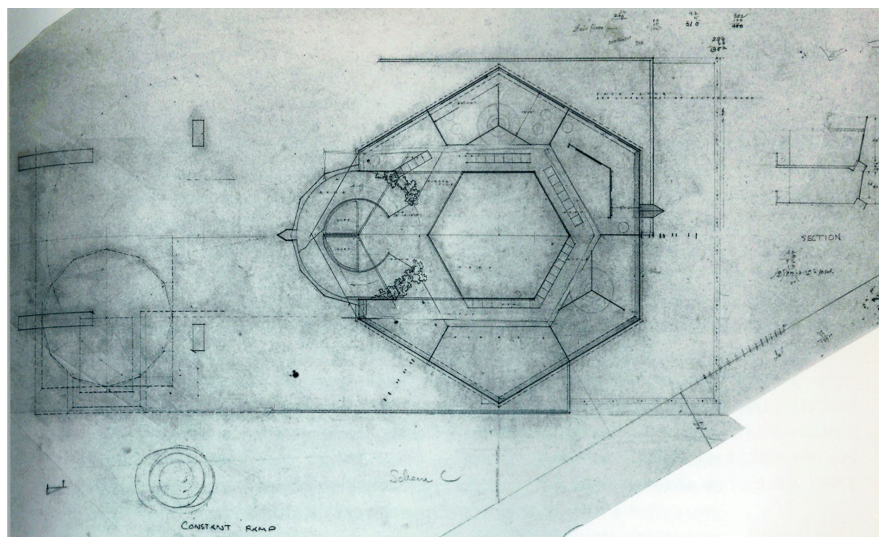
7. El zigurat como volumen y recorrido (1924). Segundo diseño para el museo (1944)

8. La espiral invertida, tratada como “palíndromo”: Sección con los textos “ziggurat” y “taruggiz”

6. The “Scheme C”: Plan with the text «constant ramp» and perspective drawing

7. The ziggurat as a volume and as an architectural path (1924). Second design for a museum (1944)

8. The inverted spiral treated as a “palindrome”: Section with the inscriptions “ziggurat” and “taruggiz”

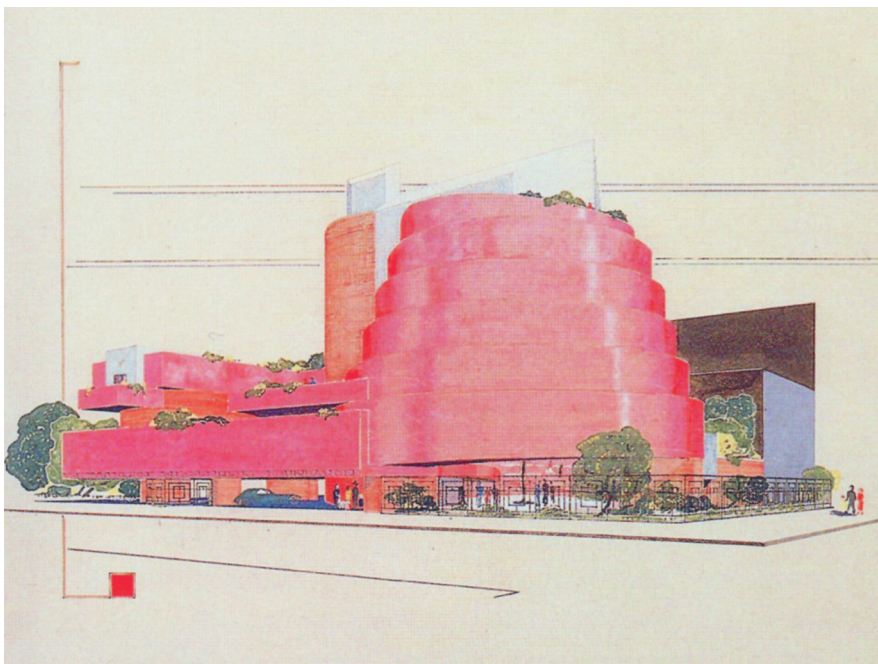


6

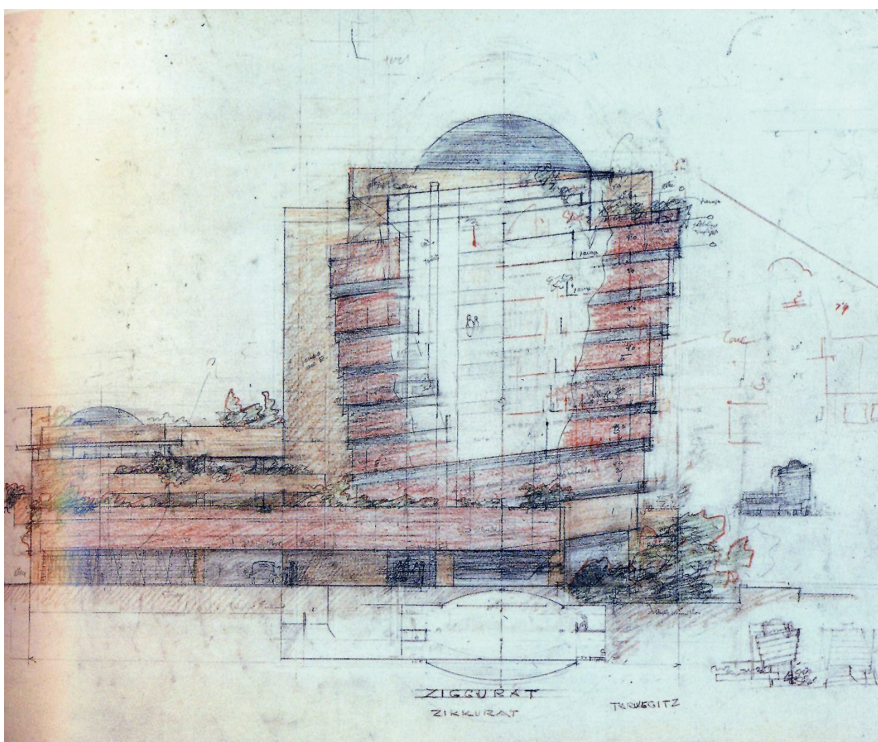
te propuesto, con lo que el museo tendría tres fachadas. Para complementar la representación del nuevo exterior, Wright realizó perspectivas diurnas y nocturnas. La repetición de una misma perspectiva pero con distintas variables gráficas era algo distintivo de su estilo representacional (Fig. 10). Tratándose

de un proyecto de varios años de duración, recurrió en diversas etapas a maquetas, plantas, secciones, alzados, detalles e, incluso, cuatro apuntes perspectivos interiores, a manera de *storyboard*, simulando un recorrido cinematográfico.

En este sentido, se puede recordar que durante el Movimiento



7



8

Moderno, Le Corbusier realizaría los dibujos de sus casas de manera similar (Colomina, 1994, p.312). Si para el arquitecto franco-suizo, «la arquitectura es su percepción a través del recorrido» (Úbeda, 2002, p.292); en cierta manera, la secuencia espacio-temporal de su célebre *promenade architecturale*

coincide con el *leitmotiv* de la rampa de Wright. Hasta 1943, el norteamericano no se había enfrentado a la representación de algún proyecto con estos contenidos arquitectónicos, y tendría que experimentar en su estilo gráfico.

En otra perspectiva seccionada se observa claramente que el interior,

its unique architectural contents. The architect presented months later an articulated model with a removable skylight which allowed to separate the volume in two sections, showing the spatial connection between areas by means of the continuous ramp (Fig. 9).

With the project postponed for eight years, in 1952 the Guggenheims acquired an adjacent plot to the original site, so the museum could have three facades. To complement the representation of the new exterior, Wright made daytime and nighttime perspectives. The repetition of the same perspective with different graphic techniques was something distinctive of its representational style (Fig. 10). In this case of a multiyear project, the architect used in various stages, models, plans, sections, elevations, details and even four interior perspectives grouped as a storyboard simulating a cinematic journey.

In this sense, it could be remembered that during the Modern Movement, Le Corbusier made the drawings of his houses in a similar way (Colomina, 1994, p.312). If for the Franco-Swiss architect, “architecture is its perception through the path” (Úbeda, 2002, p.292); in a certain way, the space-time sequence of his celebrated *promenade architecturale* coincides with the *leitmotiv* of Wright’s ramp. Until 1943, the architect had not come across the representation of any project with these contents, and he had to experiment in his graphic style.

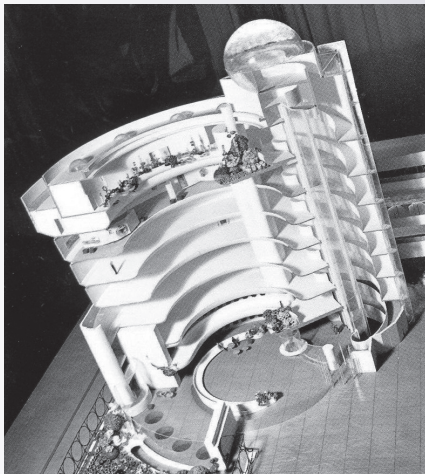
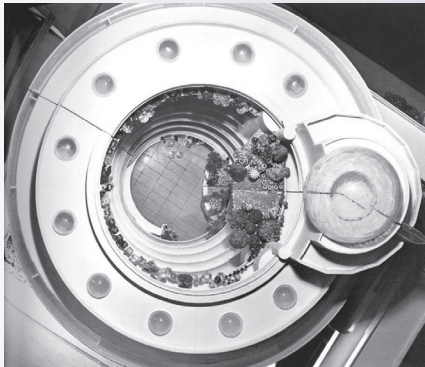
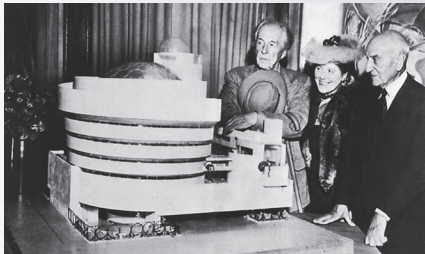
In another sectioned perspective, it is possible to see that the interior, since its planning, was thought as a reflection of the exterior image. In this drawing, the position of the observer is situated outside the building, placing his attention towards the reception and the first levels. In this image, it is possible to see how Wright projected the walls of the building gently retracted and tried to support the paintings on the walls showing these pieces as they were created in the atelier of the artist (Fig. 11).

The Solomon R. Guggenheim Museum was concluded in 1959 and, through the years, has been catalogued as an architectural masterpiece and as an iconic building of the city. This inverted ziggurat was a manifesto against its surroundings, where the aphorism of ‘form follows function’ was transformed into ‘form and function are one’. This building put in crisis one of the major postulates of the Modern Movement and for this reason, it marked a milestone within the history of contemporary architecture.

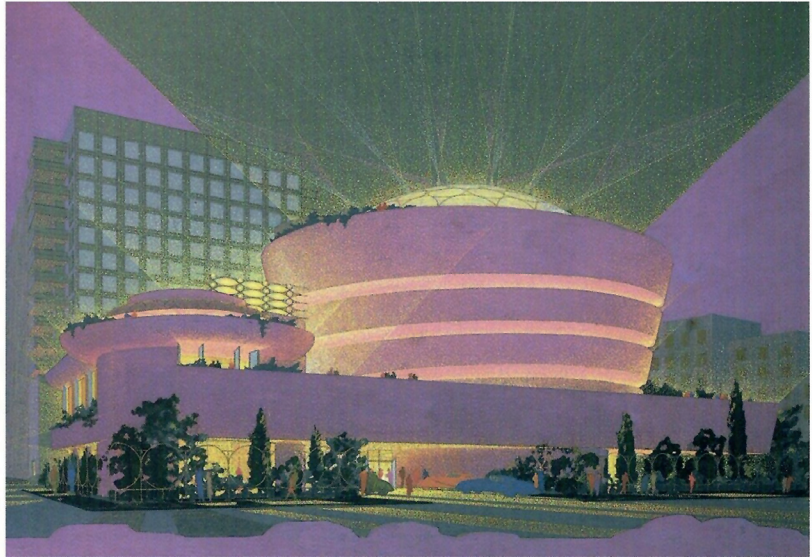


- 9. El modelo como herramienta fundamental: Frank Lloyd Wright y el Museo Guggenheim
- 10. El control de la apariencia exterior: perspectiva simbolizando el aspecto diurno (1952); perspectiva nocturna (1953); y perspectiva nocturna con distintas variables gráficas (1953)
- 11. La perspectiva seccionada mostrando las cualidades espaciales y funcionales de la rampa

- 9. The model as a fundamental tool: Frank Lloyd Wright and the Guggenheim Museum
- 10. Expressing the external appearance of the museum: perspective symbolizing the diurnal aspect (1952); night perspective (1953); and night perspective with different graphical variables (1953)
- 11. The sectioned perspective showing the spatial and utilitarian qualities of the ramp

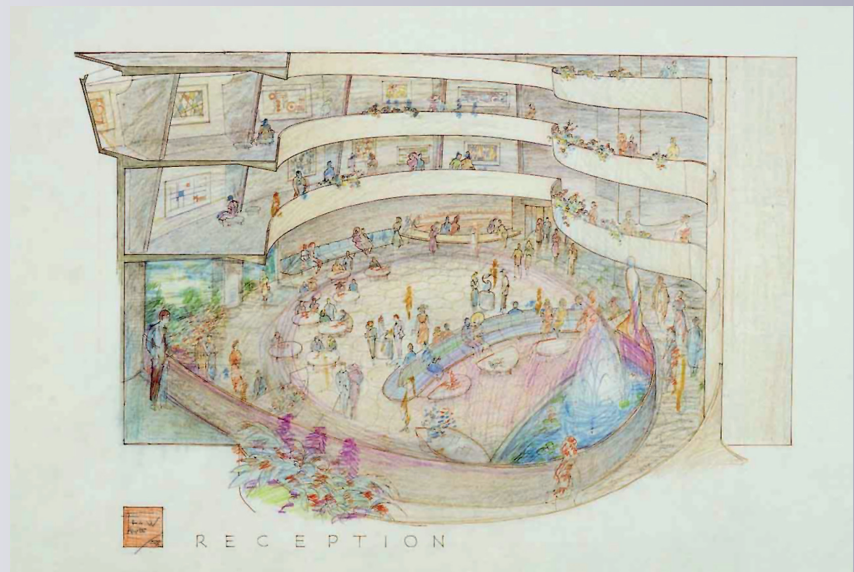


9



GUGGENHEIM MUSEUM

10



11



desde que fue planeado, se pensaba como un reflejo de la imagen del exterior. En este dibujo, la posición del observador se encuentra fuera del edificio, situando su atención hacia la recepción y a los primeros niveles. En la imagen es posible apreciar cómo Wright proyectó los muros del edificio suavemente retraídos e intentaba que al apoyar las pinturas sobre los muros parecieran estar sobre caballetes, tal como fueron creadas en el estudio del artista (Fig. 11).

El Museo Solomon R. Guggenheim sería concluido en 1959 y, con el paso del tiempo, ha sido considerado como una obra maestra de la arquitectura y un edificio icónico de la ciudad. Este zigurat invertido fue un manifiesto contra su entorno, donde el aforismo de «la forma sigue a la función», se transformó en «forma y función son lo mismo». Puso así en entredicho uno de los mayores postulados del Movimiento Moderno y, justamente por ello, marcó un hito dentro de la historia de la arquitectura contemporánea.

Conclusiones

Los trabajos museísticos de Le Corbusier y Wright potenciaron el desarrollo de la tipología. Por medio del diagrama de la espiral, ambos arquitectos cuestionaron las ideas preestablecidas de orden museológico, entendiendo su trazado como generador de forma y volumen, así como un marco para la organización física e intelectual de un espacio de exhibición cuyo recorrido ofrece nuevas experiencias. Desde diferentes frentes y territorios, sus ideas construidas –a la par de las que permanecieron representadas en papel por distintas causas– marcaron el camino para proyectos

museísticos posteriores donde la arquitectura se reserva un lugar protagónico como primer objeto a exhibir. Así pues, la espiral y el zigurat, formas ancestrales, sirvieron para establecer un espacio expositivo que se configura –y solo se entiende– a medida que se recorre, como un espacio integrador y una obra de arte total. ■

Notas

1 / Además de proponerse a sí mismo, su lista incluía a Gropius, Neutra, Breuer, Stam, Lascaze y Aalto.

Referencias

- ALGARÍN COMINO, M. 2006. *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- COHEN, J. 2012. Architecture and the Museum: A Troubled Relationship. *Cahiers d'Art*, 1, pp.15-30.
- COLOMINA, B. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press.
- CRIDGE, N. (2016). *Drawing the unbuildable*. Londres: Routledge
- DAL CO, Francesco. 2004. *Il Tempo E L'architetto*: Mondadori Electa.
- LE CORBUSIER, 1946. *L'Oeuvre Complète, vol. 3 1929-1934*. Zurich: Éditions d'Architecture Zurich.
- LAYUNO, Á. 2016. Concepto y representación espacial en la arquitectura expositiva del movimiento moderno. Reflexiones sobre la retícula, el vacío y la transparencia. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 21(28), p.156.
- MONTANER, J. M. 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- O'BYRNE, C. 2007. *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya.
- PUEBLA, J y FALCÓN, J.M. 2009. La representación innovadora de un arquitectura museística. La Línea Guggenheim. *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 14, pp.74-81.
- ÚBEDA, M. 2002. *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VELÁZQUEZ, V. 2016. *El Libro abierto: sistemas de representación arquitectónica en el libro Gesamtes Werk – Oeuvre complète. Le Corbusier – Pierre Jeanneret 1910-1929*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya.

Conclusions

Le Corbusier and Wright's works made possible a strong development of museums typology. With the spiral diagram as a tool, both architects questioned the pre-established ideas about exhibition spaces, understanding its path as a generator of form and volume, as well as a framework for the physical and intellectual organization of museums whose itineraries offer new experiences. From different fronts and territories, their built ideas –along with those that stayed on paper by different causes– paved the way for later museum projects where architecture occupies a leading role as the first object to exhibit. Thus, the spiral and the zigurat, ancestral forms, served to establish a new exhibition space that is configured –and only understood– as it is toured, travelled, walked through, as an integrating space and as a total work of art. ■

Notes

1 / In addition to proposing himself, his list included Gropius, Neutra, Breuer, Stam, Lascaze and Aalto.

References

- ALGARÍN COMINO, M. 2006. *Arquitecturas excavadas. El proyecto frente a la construcción de espacio*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- COHEN, J. 2012. Architecture and the Museum: A Troubled Relationship. *Cahiers d'Art*, 1, pp.15-30.
- COLOMINA, B. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press.
- CRIDGE, N. (2016). *Drawing the unbuildable*. Londres: Routledge
- DAL CO, Francesco. 2004. *Il Tempo E L'architetto*: Mondadori Electa.
- LE CORBUSIER, 1946. *L'Oeuvre Complète, vol. 3 1929-1934*. Zurich: Éditions d'Architecture Zurich.
- LAYUNO, Á. 2016. Concepto y representación espacial en la arquitectura expositiva del movimiento moderno. Reflexiones sobre la retícula, el vacío y la transparencia. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 21(28), p.156.
- MONTANER, J. M. 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- O'BYRNE, C. 2007. *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya.
- PUEBLA, J y FALCÓN, J.M. 2009. La representación innovadora de un arquitectura museística. La Línea Guggenheim. *EGA Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 14, pp.74-81.
- ÚBEDA, M. 2002. *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- VELÁZQUEZ, V. 2016. *El Libro abierto: sistemas de representación arquitectónica en el libro Gesamtes Werk – Oeuvre complète. Le Corbusier – Pierre Jeanneret 1910-1929*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya.