

LECCIÓN UNDÉCIMA

LA MUTACIÓN DEL PAISAJE. FRANK GEHRY

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

Lección undécima_La mutación del paisaje. Frank Gehry



Ciudad americana tras un terremoto



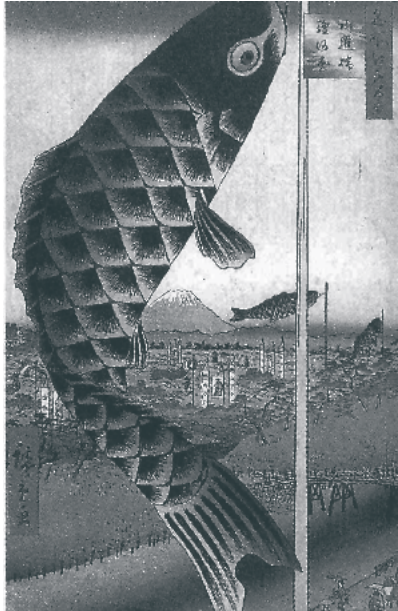
Waterfront, Monterrey. Edward Weston, 1946

Los paisajes de Gehry están constituidos por elementos presentes en todas las ciudades contemporáneas en las que él desea integrarse como parte de su mundo. El paisaje como prototipo es interpretado por Gehry de una manera completamente nueva y diferente respecto de los arquitectos estudiados hasta el momento. Lo que produce el modelo-paisaje, ya no sólo son los fenómenos naturales, sino la propia mano del hombre. En el interior de este tipo de paisaje Gehry logra establecer una nueva relación, un roce con la realidad, con el contexto entendido en un sentido amplio; el suyo es un descubrimiento y una aceptación de la complejidad, de la riqueza y de las contradicciones del momento. Lo que le lleva a repensar las razones del edificio, sobre su programa, sobre su colocación en el paisaje urbano. La lectura analítica de las diversas componentes del proyecto permite a Gehry descomponer el edificio en una serie de elementos y recomponerlos a continuación según una nueva estrategia.

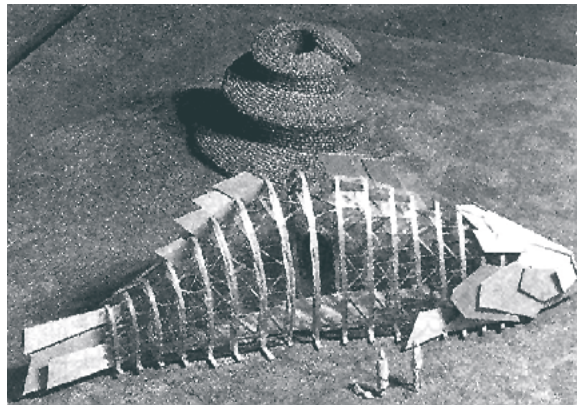
La arquitectura de Gehry procede de un creador plástico, el método de configuración de sus obras se aproxima a los procedimientos de artistas en otros campos de las artes plásticas. Su arquitectura surge de un gesto, casi como reacción automática a algunas de las topografías urbanas existentes. Su obra es una arquitectura de instalación, tanto por la deliberada fragilidad de sus materiales como por el descuido deliberado en lo tectónico. Sus configuraciones son opacas a la función, sus formas son completamente abstractas. *“Cada obra se agota en sí misma estando totalmente al margen de cualquier intención normativa. No nos proponen ningún método. No afirman ninguna verdad absoluta”*. Son arquitecturas, en palabras de Solà Morales, que irrumpen inesperadamente en un punto, intempestivamente en cualquier momento.¹ *“Sólo construyo a partir de mi propia visión del presente, incluso si el presente está determinado por otros...”* dice Gehry.²

1 I. de Solà Morales, op. cit., pág. 106.

2 F. O. Gehry, “Conversaciones con F. O. Gehry”, en *El Croquis*, nº 74-75, El Escorial 1995, pág. 19.



El puente de Suido y Surugadai con banderas en forma de carpas para celebrar la Fiesta anual de los niños en la tradición chonin. Hiroshige, del libro *Cien visiones de Edo*, 1856



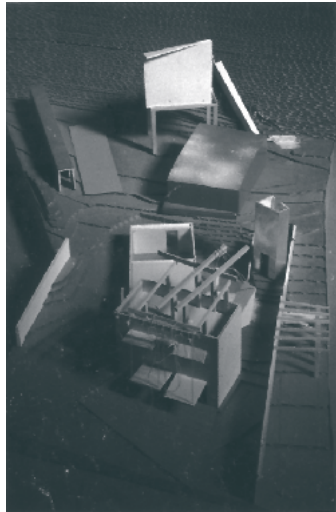
Maqueta para A Garden Folly. Frank Gehry, 1983

La atención hacia la Naturaleza tiene una importancia relativa para poder encuadrar los motivos constitutivos de su poética. Retorna, como si emergiese del inconsciente sostenida en la mayor parte de las configuraciones formuladas, como una idea originaria conseguida con lenguaje de artista. Parece como si el arte reafirmara su propio significado originario de imitación de la Naturaleza en la forma zoomorfa de animales símbolo, como el pez y la serpiente, en el espacio cavo de la cabeza del caballo en el atrio del banco de *Pariser Platz* en Berlín o en las escamas de peces a las que remiten las piezas de titanio del *Guggenheim* de Bilbao, láminas acartonadas que se convierten en nubes en los estudios para el *Samsung Museum of Modern Art* de Seúl, que en el proyecto del *One Times Square*, en el corazón de Manhattan, se transforman en masa evanescente que debe hacer de soporte a un continuo discurrir de imágenes electrónicas sobre la silueta de un rascacielos.

El inicio de la investigación proyectual de Gehry se caracteriza por su relación con el paisaje de Los Angeles,³ ciudad anárquica, de frontera, que él mismo define poco condicionada por preexistencias fuertes y por tanto idónea para experimentar desvinculado de prejuicios. Una ciudad en la cual su atención estaba puesta en el *cheapscape*: “...paisaje desamparado, de desechos, en el cual se puede intervenir con controversias, transitorios collages de espacios y materiales, sus edificios no intentan ni siquiera compensar lo que es cheap, humilde y vulgar. Es más consideran pertenecer al chepscape sin ninguna idiota intención de embellecerlo”.⁴ Éste es su deseo de paisaje. Tanto las casas privadas como los edificios públicos de Gehry se transforman en metáforas paisajísticas animadas por un movimiento de múltiples formas, reaccionando a los sitios naturales o a contextos urbanos heterogéneos, como mundos dentro de otros mundos: construcciones aparentemente incompletas, movimientos de masas desfasadas, sólidos que quiebran, volúmenes yuxtapuestos

³ En otra entrevista mantiene: “Los Angeles ha sido mi hogar desde 1947. Creo que ha moldeado mi obra, porque aquí había una atmósfera abierta; no era tan claustrofóbica...” F. O. Gehry, “Gehry de la A a la Z”, en *El Croquis*, nº 117, El Escorial 2003, pág. 25.

⁴ “...paesaggio derelitto, di rifiuti, in cui si può intervenire con controversi, transitori collages di spazi e materiali i suoi edifici non tentano nemmeno di compensare ciò che è cheap, dimesso e volgare. Anzi intendono appartenere al cheapscape senza alcuna idiota intenzione di abbellirlo”. B. Zevi, *Zevi su Zevi...*, op. cit. Véase también al respecto: M. Zardini, *Frank O. Gehry: America come contesto*, Electa, Milano 1994.



Maqueta y croquis para la Casa para un cineasta, Frank Gehry



Perfil de Nueva York

y rotados, existe un “movimiento estimulado por sistemas que interseccionan, se penetran, se encuentran”, diferenciados tanto constructiva como volumétricamente, existe el movimiento de la visión verdadera y justa, representadas por los innumerables juegos de escorzos perspectivos.⁵ El paisaje urbano de la costa oeste americana es, para Gehry, algo típico, normal, excelente.

En el centro de su atención existe siempre un complejo interrelacionarse de referencias en las que la ciudad y el arte constituyen dos referentes aparentemente contradictorios. La ciudad no es para Gehry sólo un contexto con el cual es necesario relacionarse; es también un verdadero potencial de ideas, de recursos, de inspiraciones, de modelos que reverbera con objetivos diversos en la arquitectura. Se aprende a mirar, a descifrar el caos visual, a observar las formas complejas y fragmentadas del universo urbano, a descubrir la riqueza de algunos materiales pobres, como la chapa ondulada, la malla metálica, el cartón. Esta mirada del arquitecto sobre el mundo que lo rodea es el resultado de un largo aprendizaje de la percepción, atento a sondear cada mínimo detalle y a revelar en la experiencia instantánea el sentido de las cosas. A través de la percepción es como Gehry reconduce la ciudad y el arte al dominio de la arquitectura, cuya cualidad final responde sobre todo a una estética perceptiva sustanciada en materiales, colores, detalles, modalidades constructivas, tecnologías, que el arquitecto afirma utilizar del mismo modo que el artista utiliza el pincel.⁶

No hay duda que la arquitectura de Gehry se refiere a las vanguardias históricas, sobre todo dadaístas, expresionistas, constructivistas o futuristas, pero sus manipulaciones volumétricas producen objetos bastante más complejos que un conjunto de simples reglas de un modernismo de-compositivo. Sus primeras investigaciones eran analogías entre la *Arte Povera* y lo que en

⁵ Cfr. A. Vidler, “Opere recenti di Frank Gehry”, en *Casabella*, nº 555, Milano 1989, págs. 4-21.

⁶ Gehry habla a menudo sobre el efecto del edificio no terminado, es decir sobre la fascinación del edificio en construcción cuyas estructuras no han sido todavía recubiertas, y sobre la cuidadosa elección de los materiales, de los detalles y de la tecnología constructiva, a los que atribuye la característica de transmitir emociones. Su presencia por una superficie no perfecta remite a la idea de una “presencia inmediata” que se prueba delante de ciertos cuadros, como los de Cézanne, de Pollock o de Johns, cuyas telas transmiten la sensación de haber sido apenas terminadas. Por ejemplo, en el *American Center* de París el uso de la piedra de Saint-Maximin corrobora una sensación más intensa, personal y motivadora que la de un muro perfecto.



Bronx Floors. Threshold, Nueva York.
Gordon Matta-Clark, 1972

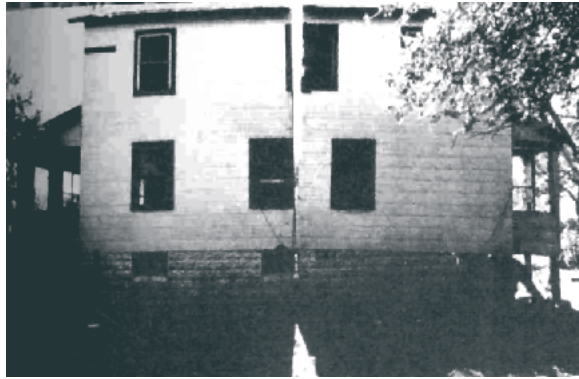


Exterior de la casa Gehry, 1978

ese periodo producían Donald Judd, Richard Serra, Carl André, además de referencias a la *Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark que visita, con ojos de artista, escenarios degradados y de edificaciones reducidas a ruinas y que anticipa tendencias desestructuradoras. Influyentes fueron también el *New Dada* californiano y posteriormente la *New York School* en la cual confluyeron algunos de los protagonistas de la primera corriente de la *Arte Povera* como Rauschenberg, o del *Pop Art* como Claes Oldenburg. Es la facticidad del paisaje lo que Gehry ha elegido como marco estético de referencia. El movimiento en el conjunto de la obra de Gehry responde a una doble exigencia: la combinación de elementos discretos y sus desfases geométricos con intrincados recorridos –alusivos o reales– a través de los volúmenes, como si caminase por un paisaje rocoso. Se trata en sustancia de una doble analogía del paisaje. Por una parte, la descomposición de las masas y la articulación del conjunto remite a complejas relaciones a través de las cuales los elementos simples se relacionan entre sí en el acto perceptivo: el movimiento se atiene a la configuración de un conjunto complejo como es el paisaje, en el cual adquiere una importancia fundamental la exigencia de registrar relaciones, más que simples objetos, en los que las tensiones entre las partes y las relaciones entre las cosas se constituyen en objeto de experiencia y en sujeto de juicio.

Por otra parte, las relaciones usuario-paisaje, es decir obra-usuario, estimulando una reacción psico-física que se traduce en la proyección del sujeto en el paisaje, singularizan en la arquitectura el lugar del sujeto en movimiento, lo que alude a la dimensión fenomenológica del paisaje no sólo a *golpe de vista* sino a *golpe de cuerpo*, buscando que las cosas se perciban o se experimenten, más que se entiendan las cualidades estructurales intrínsecas de los espacios. Se trata en sustancia de hacer legible el proceso de proyección y de sucesiva apropiación del espacio, tanto a través de una atención particular a los caracteres de apertura y de accesibilidad del edificio, como a través de relaciones perceptivas, conceptuales, fenomenológicas, capaces de desarrollar en el usuario una especie de auto representación, es decir aquella “*ampliación del espacio corpóreo*” que como subraya Maurice Cullot constituye una de las experiencias fundadoras del paisaje.

En Gehry parece prevalecer el principio del movimiento implícito en las configuraciones exteriores y el lugar del sujeto en movimiento en los espacios interiores. Una característica común en muchos



Splitting, Englewood, Nueva Jersey. Gordon Matta-Clark, 1974



Casa Gehry, 1978

edificios de Gehry es la tendencia a contraponer a las muchas articulaciones externas, —en las que la analogía con el paisaje es evidente por las relaciones, oposiciones, tensiones creadas entre elementos heterogéneos apoyados o colisionados— espacios interiores frecuentemente fluidos, luminosos y continuos, en los que calculados escorzos sobre partes exteriores del mismo edificio parecen constituir el único contrapunto preestablecido al libre disfrute del sujeto. Allá donde el exterior parece reverberar con la complejidad de los paisajes metropolitanos capturando la atención del paseante a través de fragmentos fuertemente individualizados, el interior parece *dilatarse* para acoger el dinámico movimiento del usuario, que organiza autónomamente la experiencia de su espacio vital. La relación entre interior y exterior no se hace extrínseca entonces en una continuidad o en una directa correspondencia, como en Wright o Neutra, ni en una sobreposición independiente como en Venturi, sino en una interrelación compleja que confía en la configuración exterior el papel de interfaz que reverbera las condiciones o los ecos de un contexto, real o simbólico, y se resiente contemporáneamente de unas tensiones internas, abriéndose, cortándose, fracturándose. En la convulsa descomposición de las masas es posible evocar, figurativamente, los dramáticos resultados de un terremoto que, como sugiere Celant, lleva a los sistemas rígidos y cerrados al desquiciamiento, desplazando volúmenes, abriendo fisuras, a través de reacciones en cadena que trastornan los sistemas de referencia y de percepción.⁷

El movimiento le sirve a Gehry para construir una arquitectura entendida no como simple reflejo o respuesta a la fragmentación del paisaje y del sujeto postmoderno, sino como estímulo capaz de actuar sobre el individuo de manera generadora: una vez usadas sus distorsiones interactúan con aquellas del sujeto en un diálogo cerrado *“no mirando ya a la reinserción del sujeto en la gloria centralizada, sino explorando las dimensiones de su alegre difusión”*.⁸ Esta doble articulación del

⁷ Cfr. G. Celant, *Frank O. Gehry*, Castello di Rivoli, Torino 1986. El terremoto, escribe Celant, es un narrar que desajusta los sistemas de referencia, llevando al colapso los métodos proyectuales antiguos y modernos. Gehry *“ha usado su eficacia concentrada e instantánea contra las construcciones cerradas y banales (...) ha llegado, como en la Loyola Law School, a desmenuzar la imagen y hacerla pedazos, de manera que cada cohesión respondiera no a la lógica de las ‘buenas figuras’ sino a la encantada pluralidad de los procesos y de los problemas”* proyectuales.

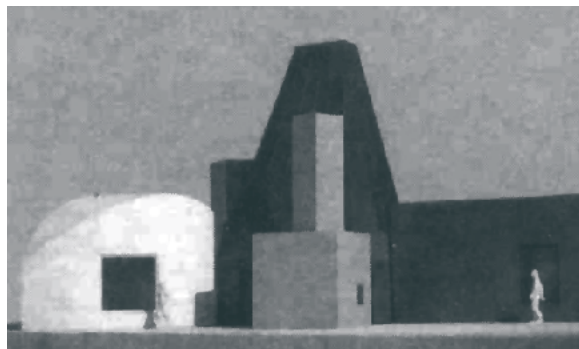
⁸ *“non più mirando al reinserimento del sogetto nella gloria centralizzata, ma ad esplorare le dimensioni della sua giocosa diffusione”*. A. Vidler, op. cit., pág. 12.



Croquis de la *Simai Peterson House*



Luscombe Castle. John Nash, 1800-04

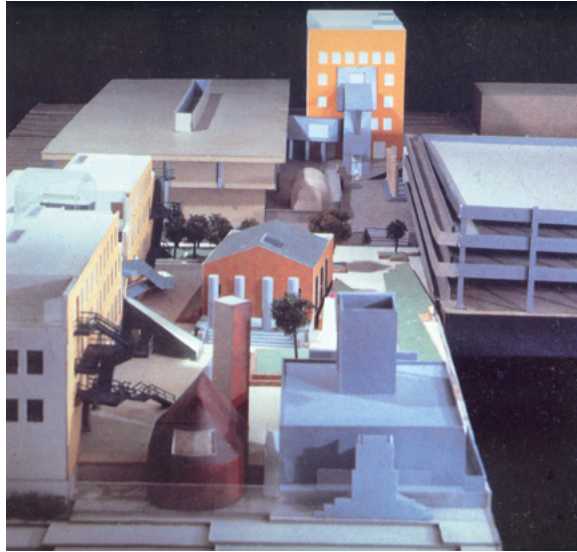


Maqueta de la *Winton Guest House*. Frank Gehry, 1983-87

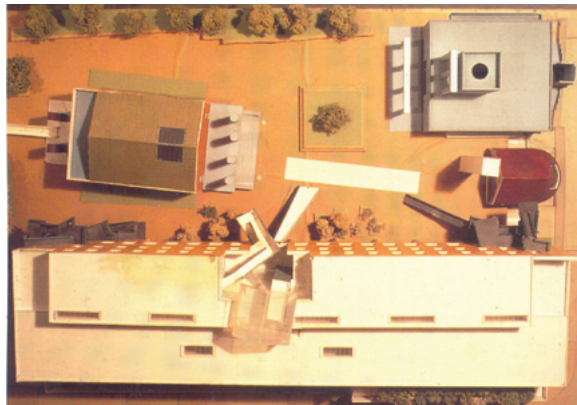
movimiento –movimiento intrínseco y sujeto en movimiento– junto con el espacio o vacío que hay entre los volúmenes constituye el tema central de toda la investigación arquitectónica de Gehry; reflejando, a través de las diversas fases proyectuales, los objetivos de una experimentación continua que absorbe y transforma estímulos diversos concatenados en asociaciones imprevistas.

La obra de Gehry parece sustanciar la referencia a lo pintoresco, a aquel carácter inclusivo y heterodoxo que ve en la arquitectura un accidente del paisaje y de la historia; un accidente por explorar en cada dirección, sin formas preconcebidas, a través de la comprobación constante de maquetas, utilizadas como instrumentos operativos del proyecto para garantizar la fluidez conceptual que permite a los fragmentos heterogéneos recomponerse en sistemas unitarios que nada tienen que ver con el *collage*. Si el movimiento permite a Gehry, a través de la *danza* de los elementos y la percepción cinética del conjunto, obtener en una constelación de múltiples episodios, la unidad del conjunto, su método de trabajo abierto a cada inclusión y sensible a cada variación, garantiza la continuidad de una experimentación que, incluso estructurándose a través de fases diversas, evidencia una búsqueda constante en la cual la representación del paisaje en sus diversas interpretaciones icónicas y simbólicas constituye una fundamental clave de lectura. Por medio de la explosión del edificio en forma de “micro-ciudad” así como en los intrincados encastres y deslizamientos de volúmenes heterogéneos ensamblados para formar un *continuum* espacial, la investigación de Gehry explora diversas posibilidades de una dimensión paisajística en la cual adquieren valor primario del proyecto el estudio de las relaciones entre las partes y la experiencia fenomenológica del sujeto. A través de esta doble articulación es donde se sintetiza el principio del movimiento como *movimiento implícito* (o analógico del paisaje) y *sujeto en movimiento*, que en sus complejas agregaciones o disgregaciones de fragmentos explosivos o colisionados adquieren una continuidad de discurso, nunca reducible a relaciones lógicas o unívocamente definibles, objetivas o explícitas, sino multidireccionales y plurivalentes, sugeridas bien por relaciones figurativas, analógicas y simbólicas, bien por modalidades de uso, psicológicas o simpáticas que reconducen a la arquitectura a un carácter narrativo en el cual el tiempo es el objeto de la narración.⁹

⁹ La arquitectura de Gehry es por eso reconducible a la definición que De Sessa da al “espacio del fragmento” como espacio narrativo que asemeja a la técnica picaresca, por la cual la obra puede virtualmente ampliarse continuamente,



En el proyecto de *Camp Good Time* realizado en 1984, uno de los proyectos más fascinantes de la interpretación de edificio como “pequeña ciudad”, Gehry precisa: “Yo percibo las experiencias urbanas como una forma fraccionada que pruebo a expresar combinándola con objetos más o menos interrelacionados y con la que tengo una relación básica, pero no explícita”.¹⁰ La oblicuidad de los ejes, la reducción de las visuales y los cambios espaciales inexorables se traducen en una serie de fragmentos urbanos sujetos a cambios ininterrumpidos que hacen pensar en un pueblo pequeño en proceso de evolución. La *Loyola Law School* (1978-91) en Los Angeles, en unión a otros proyectos, puede interpretarse como una expresión de este proceso. En este proyecto aparece el tema del historicismo, que no ha sido accidental o casual en la obra de Gehry.¹¹ La visión de una acrópolis o de un foro romano engarzó con la tendencia clásica de la *Loyola School*. La fuerza de la obra proviene de la organización y manipulación de las formas escultóricas y posteriormente del vocabulario estilístico. Merced a la aplicación práctica y eficaz de formas constructivas minimalistas pero arquetípicas, Gehry prueba que los términos ‘abstracción’ y ‘significación’ no se excluyen mutuamente, siendo posible rememorar la arquitectura del pasado sin citas literales.



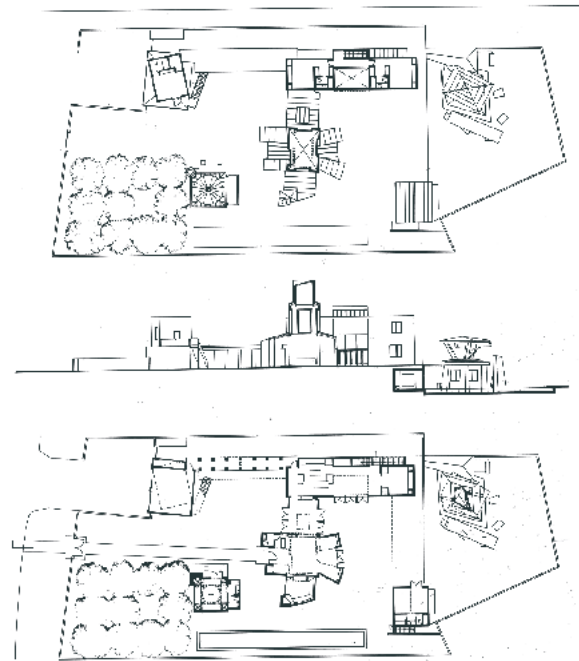
Maqueta de la *Loyola Law School*

El edificio en forma de “micro-ciudad” hace evidente la presencia de estímulos diversos en el interior de un proceso de construcción del proyecto que aparece como fundamentalmente inclusivo y heterónimo. Una idea comenzada a desarrollar desde comienzos de los años ochenta con los proyectos *Casa para un cineasta* (1979-81) y *Casa Tract* (1981) en las que volúmenes heterogéneos singularizan estancias diferentes para cada función. La influencia de algunas investigaciones del

agregando cada vez elementos nuevos según una óptica temporal. C. de Sessa, *Capire lo spazio architettonico. Studi di ermeneutica spaziale*, Officina Tre, Roma 1990.

¹⁰ F. Gehry, en VV.AA., *La arquitectura de Frank Gehry*, trad. esp. S. Castán, Gustavo Gili, Barcelona 1988, pág. 140 (*The Architecture of Frank Gehry*, Minneapolis, New York 1986)

¹¹ Dice Gehry: “La arquitectura siempre está relacionada con la historia de una forma u otra, ¡pero luego comenzaron a exagerarlo! El Pez [de Barcelona] era una especie de broma sobre estas referencias al pasado. Todo el mundo estaba citando edificios clásicos antiguos, así que yo decidí citar algo que era cinco millones de años más antiguo que la humanidad”. F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 33.



Maqueta, plantas y sección de la Schnabel House

arte figurativo (tradicional y contemporáneo) y la analogía con la fragmentación de los paisajes metropolitanos, se superponen al desarrollo de algunas temáticas internas a la historia de la arquitectura: por una parte la referencia al principio de un edificio para cada habitación, que Gehry piensa que ha producido las mejores obras de la historia y que tiene como directo antecedente justo la poética de lo pintoresco; por otra la sugestión espacial de las ciudades medievales, perfectamente ejemplificada en la analogía de la arquitectura como “micro-ciudad”.

Con la construcción de la casa *Schnabel* (1986-89), Gehry lleva hasta el final una investigación dirigida a indagar las posibilidades compositivas derivadas de la fragmentación del volumen en simples unidades funcionales con identidades separadas y estéticas diversas. Gehry ilustra el proceso compositivo de la casa *Schnabel*: “Quería hacer una especie de sculptur garden con los diferentes edificios dispuestos en torno a un patio”.¹² “Cuando lo adaptamos al sitio y a los requisitos de la cliente Marta Schnabel, la rellenamos demasiado (...) así que la hice explotar. Seguí otra vía, buscando el patio, pero cogí el salón y lo transformé en la iglesia en mitad del patio. En suma pensaba más que nada en términos de aldea. Pero estaba también buscando ganar más espacio, más sentido del espacio, de manera que el terreno fuera más grande de lo que parecía, que existiera una relación más fuerte con el interior. De cada ambiente se podían ver otros volúmenes de la casa; una aldea personal, privada; y después aquellas presencias devenían los mediadores entre el propio paisaje, el propio jardín y las zonas vecinas”.¹³ Ciudad en miniatura, implantada con naturalidad en la periferia heterogénea de Los Angeles, la casa *Schnabel* traduce perfectamente la analogía de la “micro-ciudad”, configurándose como un conglomerado abierto de elementos independientes dislocados en el interior del solar, según una disposición planimétrica

¹² F. Gehry en J. Steele, “Schnabel House”, en *Architecture in Detail*, London 1993.

¹³ “Quando lo adattammo al sito e ai requisiti di Marta Schnabel, committente, la riempiamo troppo (...) così poi la feci esplodere. Seguii un'altra strada, continuando a cercare di fare la corte, ma presi il soggiorno e lo trasformai nella chiesa in mezzo alla corte. Insomma pensavo più che altro in termini di villaggio. Ma stavo anche cercando di guadagnare più spazio, più senso dello spazio, in modo che il terreno fosse più grande di quanto appariva, che ci fosse un rapporto più forte con l'interno. Da ogni ambiente si potevano vedere altri volumi della casa; un villaggio personale, privato; e poi quelle presenze diventano i mediatori fra el proprio paesaggio, el proprio giardino e le zone vicine”. F. Gehry cit. en W. Wang, “Frank O. Gehry. Un'architettura di frontiera”, en *Domus*, n° 745, Milano 1993, págs. 17-28.



Croquis y maqueta del *American Center* en París

que recuerda la *Martin Estate* de Wright.¹⁴

A la imagen urbana se contraponen el lado privado, un paisaje completamente diverso, definido por la memoria de paisajes naturales evocados a través de fragmentos episódicos de elevada cualidad plástica y lírica. En su conjunto, los volúmenes arquitectónicos de la casa *Schnabel*, diferentes por forma, materiales, terminaciones, colores, cortes de ventanas y puertas, componen un articulado paisaje en el cual las complejas interpretaciones interfieren con las distorsiones ópticas y perceptivas, con los intrincados recorridos funcionales. No hay duda que en la aparente casualidad de disposiciones de las simples construcciones, organizadas según parámetros topológicos y no geométricos, Gehry se inspira en el concepto del “pintoresco griego” tomado de una interpretación particular de Le Corbusier en *Hacia una arquitectura*. Aquello que Le Corbusier en su libro identificaba como *danza* visual de las formas, juego de ejes, ritmo de sólidos y movimientos implícitos, se completa en Gehry gracias a fuertes estados tensionales, desarrollados a través del acentuado dinamismo de los fragmentos simples y la intersección con los recorridos rituales y funcionales del sujeto, recuperado en sus complejas dimensiones estético-perceptivas y mentales. Si los volúmenes son teselas íntegras y autónomas, sus movidas configuraciones interactúan con el sujeto en movimiento, exaltando las relaciones recíprocas. Mediante éstas, los volúmenes se atraen y se rechazan, se acercan al máximo, pero dejan siempre intervalos que contienen un moverse libre en el cual el ser humano construye independientemente su propio espacio. A las yuxtaposiciones, a los deslizamientos, a las rotaciones de los volúmenes que parecen corresponder a las deformaciones visuales de un sujeto en movimiento, se sobreponen las complejas representaciones analógicas, que aluden al carácter de una narración que pertenece tanto a la historia del arquitecto, como a la del cliente; una historia compuesta de fragmentos, a cada uno de los cuales el arquitecto atribuye un lugar y una forma.

¹⁴ El paisaje de Gehry recuerda la relación de la casa finlandesa aislada con la aldea, y sobre todo aparece como una interpretación de una fugaz tarde de mitad de verano pasada en compañía de los Schnabel en Finlandia. El mismo parasol, sostenido por tres estructuras diagonales inclinadas según un movimiento rotatorio, aluden a los árboles golpeados por el viento en un bosque fines. Incluso está presente la metáfora del estado natural de California antes de la urbanización. Los mismos elementos vuelven también en el *Chiat Day* en Venice, California. Cfr. J. Steele, “Una villa di Frank O. Gehry”, en *Casabella*, nº 568, Milano 1990, pág. 33.

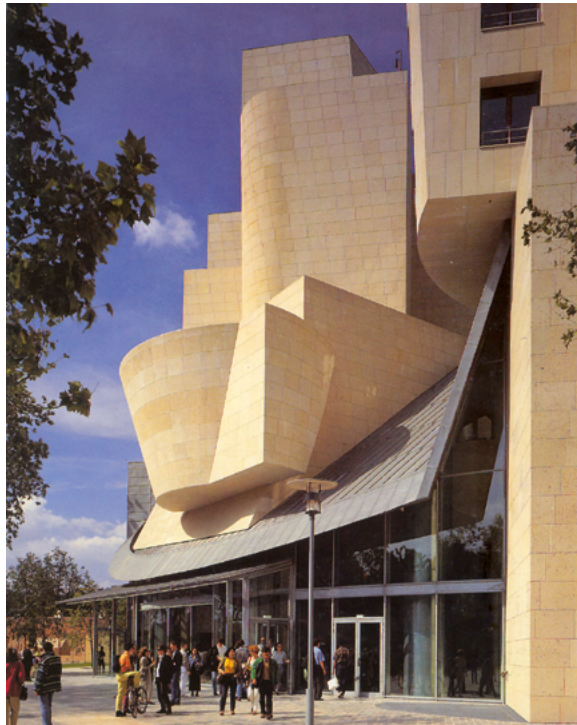


American Center en París

Si la casa *Schnabel* remite en su compleja articulación al principio del “pintoresco griego” reforzado, como se ha dicho, por la interacción entre las fuertes “tensiones guiadas” (o *movimiento implícito*) y la experiencia fenomenológica del *sujeto en movimiento*, el *American Center* en París (1988-93) se desarrolla, en cambio, como espacio continuo en el que parecen precipitar y colisionar diferentes partes. Sin solución de continuidad las relaciones entre los diversos movimientos: complejas *promenade arquitecturales* unen fragmentos no explosionados, sino aglutinados paisajes accidentados, cuyas configuraciones fuertemente inestables y abiertas empujan a consecuencias extremas el tema del movimiento implícito, reflejando un principio compositivo definido por Gehry como *movimiento congelado*, como representación del acto de transición del cuerpo o de la materia entre dos momentos sucesivos de tranquilidad. “*En una cierta época –escribe Gehry– exploré la idea del edificio en construcción, pero estaba ya interesado en la del movimiento congelado. Amaba la imagen de un montón de madera llevada por el viento y detenida en pleno vuelo. (...) Primero he estudiado la idea del movimiento y de la experiencia espacial a través de objetos separados para después ensamblarlos para formar un continuum*”, en el cual resultase implícito el dinamismo, el momento de inestabilidad del cambio. “*A mí me interesa –subraya Gehry– el sentido del movimiento, un sentido de lo inmediato, de espontaneidad que mete pasión y sensualidad en el edificio*” de manera que se involucre visual y emotivamente al visitante.¹⁵

Aglomerado de episodios articulados en un *continuum* espacial, el *American Center* se presenta como un animado bloque escultórico, de perfiles accidentados y variados, en función de un

¹⁵ Dice también Gehry en la misma entrevista: “*me ha interesado siempre el sentido del movimiento, el movimiento congelado, las figuras de Siva, los mármoles en los cuales hay el sentido del movimiento, la piedra que vive, que no es sólo una masa muerta. Está dentro la acción. Es un movimiento apasionado*” que Gehry ha analizado antes figurativamente para después hacerlo abstracto a partir del museo *Vitra* (1987-89). Para el *Disney Concert Hall* (1988-96) Gehry subraya: “*quería que el edificio tuviera el mismo concepto estético tanto en el exterior como en el interior, contrariamente a lo que sucede a menudo. Quería que todo el edificio expresara la alegría de la música. (...) El edificio da una sensación de movimiento similar a las velas de una barca. (...) Algunos artistas como Serra trabajan con estas formas. Pero no creo que ninguno lo haya intentado nunca en un edificio*”. W. Wang, “Frank...”, op. cit. Véase también F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 31; D. Leclerc, “Gehry: un moment de vérité”, en *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n° 286, Paris 1993, págs. 87-91.



American Center en Paris

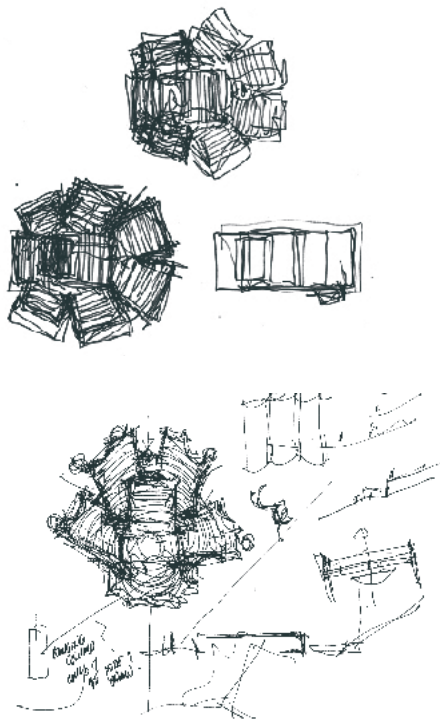
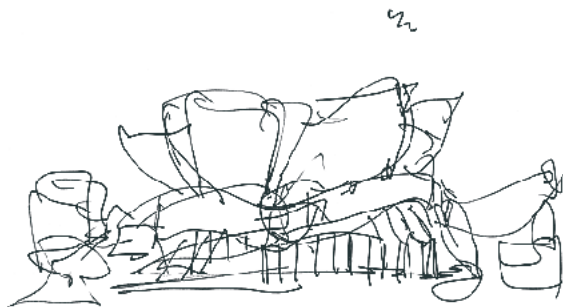
aprovechamiento cinético que se desarrolla desde el exterior hacia el interior. Se ubica en el barrio de Bercy, con un parque al sur, una zona residencial al este y una plaza ajardinada al oeste que constituye la entrada al parque. Desde la llegada de la *rue de Bercy* hasta el parque, donde se abre el ingreso principal con el gran hall de bienvenida, el volumen responde al contexto y a la imagen mental que sintetiza las dos culturas –la europea y la americana– que se pretenden representar en un lugar de encuentro de actividades artísticas e intelectuales. *“El edificio –escribe Gehry– es como la institución (...) Es una interpretación americana de París como la veo yo. (...) Para mi Francia es sobre todo la vida en las calles. (...) He buscado desarrollar el edificio a través de esta imagen”*.¹⁶ Partiendo de una composición muy controlada del frente sobre la *rue de Bercy*, en línea con los edificios de alrededor, a través de cambios progresivos se alcanza el ingreso diagonal sobre el parque donde el edificio explota en una convulsa fragmentación de formas fuertemente plásticas y escultóricas. Aquí el edificio se abre, para usar las palabras de Gehry, *“como una falda elevada de una bailarina”* invitando a la gente a entrar.¹⁷ El edificio es un importante elemento que establece una relación contextual no excluyente, en palabras de Gehry: *“Cuando trabajo, considero el contexto. Y el contexto parisino es piedra y tejados metálicos, tejados muy escultóricos. Si ves el Hôtel de Ville, el carácter escultórico de ese edificio es muy fuerte (...) Para mi es lo mejor de París”*.¹⁸

Como en otros proyectos de Gehry para edificios públicos –basta recordar el proyecto de la *Mediáteca* en Nîmes (1984), el *Vitra International Museum* en Weil am Rhein (1987-89) o el *Walt Disney Concert Hall* en Los Angeles (1988-96)– donde escaleras, ascensores, rampas,

¹⁶ *“To me, France is about street life. A particular type of street life which couldn’t exist in Los Angeles. I made a street life building for Paris which couldn’t exist in Los Angeles”*. F. Gehry, “Frank O. Gehry”, en *GAArchitect*, nº 10, Tokyo 1993, pág. 172.

¹⁷ *“(...) the building is like a ballet dancer, a ballerina lifting her skirt, inviting people to come inside. The entrance, the way it sweeps across, is like the lifted skirt, and the circulation portion where the elevator is –the part that rises over the skirt– is like the figure (...) I also think of the building as being like a big welcome mat at the entrance to the park. It’s open. It invites you in”*. *Ibidem*.

¹⁸ *“Well, when I’m working I consider context. And the Parisian context is stone and metal roofs, very sculptural roofs. If you look at the Hôtel de Ville, the sculptural character of that building is very strong (...) For me that is the best in Paris”*. *Ibidem*.



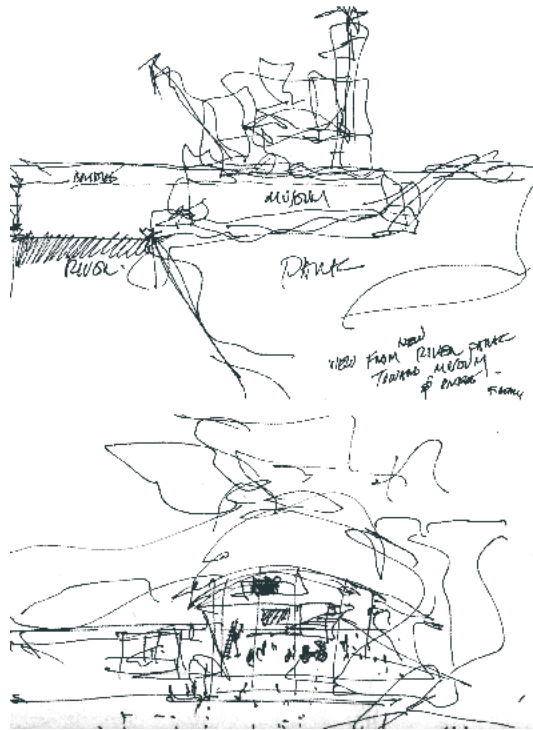
Walt Disney Concert Hall.
Croquis, maquetas y edificio terminado

terrazas directamente en contacto con el exterior aluden a paisajes montañosos y a valles, en los que complejas *promenades arquitecturales* se asoman sobre la ciudad. En París, Gehry traduce expresivamente la idea del movimiento por medio de elementos particulares que reflejan al exterior la animación y actividad interna, y capturan al paseante transformado de espectador en actor consciente o inconscientemente. Al sentido de apertura y de accesibilidad del edificio, evidente por la extrusión de las *promenades*, participa su configuración animada hacia el parque, en el cual las masas, en equilibrio 'inestable' se deforman, se encastran, se separan, se rotan, deslizan la una sobre la otra, reforzando una experiencia plástica que exalta las ambiguas y sorprendentes relaciones entre interior y exterior.¹⁹



Al complejo paisaje imaginario de su configuración externa, castillo medieval, fantasma apocalíptico o máquina barroca, se contrapone el interior. Un espacio luminoso, fluido y continuo, en el cual las diferentes funciones se abren sobre los espacios multidireccionales de circulación, donde

¹⁹ "I like lot things about Beaubourg. But one thing I like especially about it is the feeling of people being all over it, the activity of it being a building inhabited by people. You feel its activity from the outside. At the American Center, we wanted to have balconies and places on the building where you could see people from outside as well as the courtyard, the stairway, so that it would be animated and its activities would be visible". *Ibidem*.



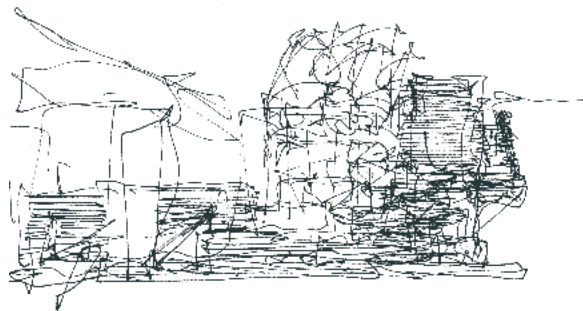
Croquis y vista del Museo Guggenheim en Bilbao

improvisados escorzos perspecticos capturan fragmentos del articulado paisaje externo. En esta recíproca tensión entre complejidad externa y fluidez interna, Gehry estimula una libre apropiación del conjunto en el cual se recomponen, a través de múltiples lecturas individuales, las partes simples: las fisuras abiertas entre elemento y elemento causan incursiones y distorsiones ópticas y perceptivas, despedazando la continuidad del espacio interior, mientras las visuales oscilan entre primer plano, segundo plano y fondo, instituyendo una reacción en cadena entre subterráneo y superficial, entre dentro y fuera, entre microcosmos y macrocosmos. Sus espacios aparecen inestables, indeterminados y fluctuantes, incluso siendo finitos, justo sobre el borde de una posterior modificación.

También el *Museo Guggenheim* de Bilbao es un proyecto contextual, pero no en sentido convencional, sino en el de utilizar la energía de la ciudad a favor del edificio, para producir algo nuevo. La ciudad ha entrado y ha sido representada en el proyecto. El proyecto de Gehry interviene en la composición, bajo ciertos aspectos casuales, del puzzle general que es la ciudad. Parece casi poder tomar el espíritu de la ciudad que interviene en la obra que la conforma haciéndola instrumento para que el propio pensamiento pueda devenir acto y materia. La ciudad tiende un campo magnético relacional en el cual los fragmentos se colocan pilotados por un pensamiento escondido. La relación entre Bilbao y el *Guggenheim* es una conexión entre estímulos recibidos por la ciudad real y pulsante, y aquellos traducidos por una transcripción de un nuevo objeto hipotetizado. Situado en un solar, elegido por el mismo Gehry, en una curva del río Nervión y en el paisaje verde de una ciudad industrial dura, que en palabras del propio arquitecto: “*La ciudad se sitúa sobre el solar*”.²⁰

La primera sensación que se recaba es que la ciudad se presta a ser un gran museo, o incluso una gran exposición de obras de arte, quizá pensadas para una rotación o una sucesión ligada al pasar de los tiempos. En la ciudad bilbaína Gehry ha recurrido a la dimensión de la maravilla como fórmula para un objetivo de cualificación del ambiente urbano, para imprimir una fuerte aceleración a un programa de desarrollo. Maravilla, turbación, fascinación, seducción, inquietud, fábula, juego, son cifras connotativas de la imagen con las cuales la ciudad se propone al observador y son

²⁰ F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 29



Museo Guggenheim en Bilbao

ciertamente categorías que pertenecen a otras formas de arte que no son arquitectura.²¹ Las formas hinchadas, refulgentes y perforadas del Guggenheim capturan el momento del movimiento de las velas de una nave impulsada por el viento en una analogía que cita el mismo arquitecto: “son velas (...) cuando navegas, y decides cambiar el curso, la vela está hinchada y entonces la vuelves despacio en la otra dirección (...) Justo un segundo antes de coger de nuevo el viento en la otra dirección, la vela se riza ligeramente y entonces se pliega...”²²

El edificio establece la articulación de la ciudad con el río, provoca que la ciudad cruce la carretera y baje al río. Accesible desde el casco histórico y el área de negocios de Bilbao, el *Puente de la Salve*, que une la ciudad del XIX con los barrios periféricos del este cruza el solar por su extremo oriental, califica al *Guggenheim* como puerta de entrada a la ciudad. Un elemento del museo dedicado a la exposición temporal se introduce bajo el puente envolviéndolo como parte de la composición arquitectónica y termina en una torre, con un interior diáfano, que permitirá exponer obras de arte contemporáneo de gran tamaño. Todo el *Guggenheim* está rodeado por un jardín acuático que lo integra con el río y la avenida cercana. El paisaje se redefine con la pieza del museo que se ha construido junto a la ría, como una mole de metal retorcido, como un barco que ha encallado en la orilla del Nervión. Las zonas de exposición se organizan alrededor de un atrio central, en el que un sistema de puentes curvilíneos, ascensores de cristal y torres de escaleras conectan las galerías dispuestas concéntricamente en tres de sus niveles. Una cubierta de forma escultural se eleva sobre el atrio central, bañándolo con la luz que penetra a través de sus lucernarios, la cubierta sirve para unificar las diferentes piezas en una sola composición arquitectónica.

El museo *Guggenheim* ha marcado las pautas en la ulterior urbanización de Abandoibarra. El edificio, emplazado en el extremo oriental de estos terrenos, ha visto la construcción en el extremo occidental de otra infraestructura cultural: el *Palacio Euskalduna* dedicado a la música y congresos.

²¹ Cfr. Z. D. Toscano, *Frank O. Gehry per il waterfront di Lower Manhattan*, Gangemi, Roma 2002.

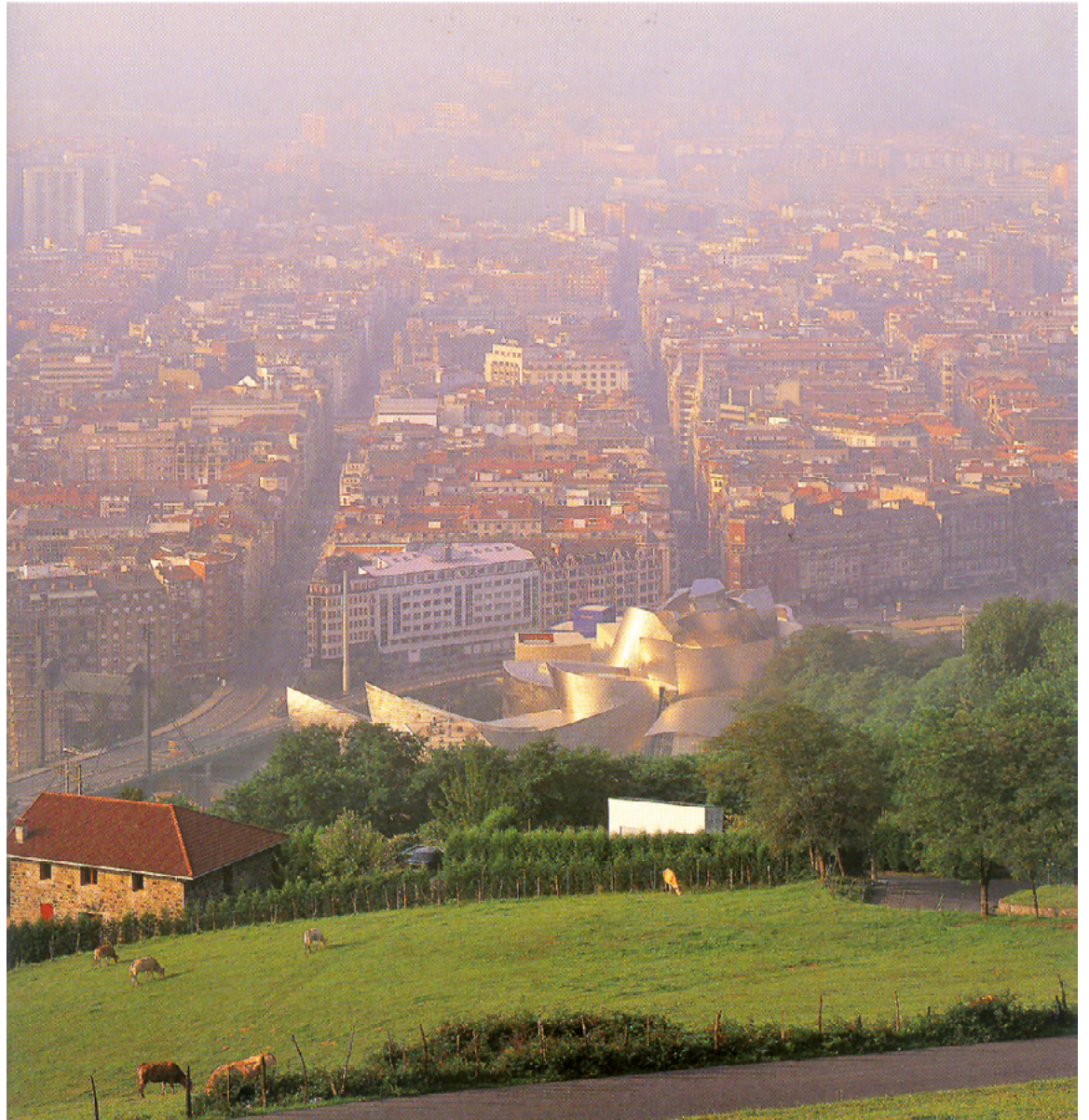
²² F. O. Gehry, “Conversaciones...”, op. cit., pág. 31.

Pero su efecto poderoso de creación de contexto, propio de la arquitectura y el urbanismo postmoderno, se ha extendido también al resto de Bilbao. El arquitecto americano mantenía que: *“Bilbao tiene la estética de la realidad”*,²³ Gehry aprendió a apreciar la *belleza dura* de Bilbao a partir del escultor Richard Serra, bajo una posible influencia de la “estética de lo feo” del escultor Jorge Oteiza. *“Estaba muy preocupado en que se perdiera la dureza del río –dice Gehry– Es una bella dureza industrial que a todos nos encanta. A mi me encanta y no quiero ver que se intenta hacer que parezca demasiado bonita. Así que hice un edificio con ese objetivo”*.²⁴ Gehry era consciente de la tensión que introducía el diseño de su edificio en el escenario postindustrial, contraste que sin duda ha ayudado a realzar la fuerza del impacto. El mismo Gehry ha lamentado la pérdida de *contexto* que podría producirse con la urbanización de Abandoibarra y su entorno debido a la proliferación de edificios *emblemáticos* de arquitectos con renombre mundial: Krier, Isozaki, Legorreta, manifestando el arquitecto californiano su temor a que Bilbao se convierta en *“un parque temático de arquitectura”*.

El nuevo paisaje que Gehry produce pertenece a un mundo cada vez menos sólido, cada más frágil y provisional. El paisaje de Gehry refleja una inestabilidad ligada tanto a nuestras incertidumbres, como a la probabilidad de que ocurran catástrofes naturales. Esta nueva conciencia de Naturaleza creada por el hombre proyecta una nueva luz completamente diversa sobre los paisajes y las arquitecturas que aparecen en el territorio.

²³ Gehry mantiene en una entrevista: *“Yo nunca he entendido lo que es lo bello y lo feo. Y siempre he tenido esa duda: ¿qué es lo feo? A veces lo que realmente es feo en realidad es bello; ya sabe, como eso tan popular de ‘la bella y la bestia’ (...) Creo que las cosas pueden ser demasiado bellas, demasiado bonitas, lo que las hace demasiado fáciles, demasiado accesibles y demasiado amables. (...) que sean demasiado amables las aleja de la realidad del mundo. Por eso hace falta cierta agresividad (...) hablamos de afrontar la realidad del mundo (...) esa agresividad en la expresión artística es crucial, porque te mantiene dentro del juego de la realidad...”*, F. O. Gehry, “en Gehry de la A...”, op. cit., págs. 29-30.

²⁴ F. O. Gehry, “Absolutamente fabuloso. Entrevista a Frank O. Gehry en Bilbao”, en <http://www.btbwarch.com/texto09.htm>.



Museo Guggenheim en Bilbao