

Espacio y percepción, una forma de apreciar arquitectura y arte
Museo Guggenheim Bilbao
Ana Meléndez Crespo
Conferencia

Coloquio Los métodos en el diseño y la arquitectura
UAM Azcapotzalco
23 de octubre de 2008

Inicio las siguientes reflexiones no ocupándome de cómo surgió la idea, las imágenes mentales y plásticas, el plan, el proyecto total y los complejos caminos de la materialización de tales acciones en la construcción de una obra arquitectónica de dimensiones imponentes y espectaculares, de la última década del siglo XX: el Museo de arte Contemporáneo Guggenheim de Bilbao. Arranco a contracorriente de lo que se esperaría en este evento, es decir, abordando los resultados que Frank O. Gehry, buscó con su singular edificación: la interacción entre la obra, lo que ahí se expone y sus usuarios.

Por ello asumo el lugar del visitante: el acto de estar en ese Museo, que constituye una experiencia perceptual no convencional, y diferente al recorrido museístico de mirar, escuchar y guardar una reglamentaria distancia entre el espectador y una obra de arte bidimensional como una pintura o tridimensional como una escultura, teniendo presente que vivir esa experiencia puede implicar un modo libre de recorrer el museo, o una manera guiada de hacerlo.

De una u otra forma, empero, al visitarse el Guggenheim de Bilbao se vive con los sentidos de modo integral. El ojo recorre, observa, investiga, escudriña a lo lejos y a lo cerca, hacia arriba, a los lados y hacia abajo, sin agotarse nunca; el oído se activa en el instante mismo en que se cruza el sui generis umbral, y el visitante se ancla al atrio interno de la monumental estructura arquitectónica, para hacer interactuar desde ahí al tacto, la vista, la mente y el sentido de la tercera dimensión, el sentido de la percepción de los espacios múltiples.

En efecto, este magno museo es una audaz y escultórica construcción conformada de numerosos cuerpos asimétricos que se integran de manera no tradicional, creando ambientes volumétricos interiores y exteriores para el libre juego de los significados y las sensaciones. La experiencia visual, espacial, táctil y olfativa es el núcleo del Guggenheim, respondiendo justamente a la propuesta del arte contemporáneo de convidar al espectador a la participación de un mundo de formas abstractas, sensoriales y conceptuales, de gran dimensión.

Por tanto, el edificio, su emplazamiento, ambientación, formas y elementos materiales son, en sí, parte de la experiencia estética, junto con la obra permanente o temporal que se exhibe. Los

enormes volúmenes creados a partir de ideas y constructos no convencionales son la esencia de una nueva interpretación del arte.

El Museo Guggenheim Bilbao está levantado en un área de treinta y dos mil quinientos metros cuadrados de esta ciudad de la costa vasca española, a orillas y al nivel de la ría del Nervión, a 16 metros bajo la cota citadina, justo al costado del Puente de la Salve, una de las principales entradas a la urbe. Se eleva entre antiguas construcciones, como una escultura espectacular, visible a cientos de metros de distancia por sus cuatro costados, en uno de los cuales destacan como telón de fondo las laderas del monte Artxanda.

Diseñado por el ya mencionado arquitecto de origen canadiense O. Gehry, nos evoca un buque anclado al viejo muelle. Magnífico y destellante de claroscuros metálicos, constituye el epicentro de un triángulo imaginario conformado por el Museo de Bellas Artes, la Universidad de Deusto y el Teatro Arriaga.

Vano y vestíbulo, desconcertantes

Como toda construcción vanguardista arquitectónica del último tercio del siglo XX, el Museo es desconcertante. El acceso principal al edificio no se ubica en la margen del río, como el concepto portuario tradicional impondría, sino por el lado posterior

y en paralelo a la corriente del río, frente a una pequeña plaza que constituye el final o el inicio, según se vea, de una neurálgica calle del centro urbano de Bilbao. Desde luego, en tanto estructura escultórica abierta es posible llegar al área museística desde cualquiera de los cuatro puntos cardinales, a pie o en tren eléctrico ligero, una de cuyas estaciones se ubica en la explanada jardinada, a unos pasos del edificio-escultura, lo cual implica una planeada flexibilidad en el modo de acceder al edificio.

Pero una vez ubicado en la plaza de acceso al Museo, el viandante desciende necesariamente por una amplia escalinata que desemboca en el vestíbulo del edificio. Esta escalinata rampa resuelve la señalada diferencia de altura existente entre la cota de la ría y la cota de ensanche de la ciudad.

El vestíbulo es así un punto de confluencia de los visitantes para obtener información, adquirir su boleto de acceso y despojarse temporalmente de cualquier objeto personal que les impida desplazarse libre y ligeramente por el Museo, pero en especial, para obtener un aparato auditivo, que constituye la guía personalizada que le conducirá por ese micro mundo de experiencias perceptuales.

En el atrio interno, corazón del museo y del diseño de O. Gehry, el visitante comienza a explorar el descomunal espacio de 55 metros de altura (más del doble y medio del que posee el espacio central del Museo Guggenheim de Nueva York). Del lucernario cenital que simula una flor que deja caer sus pétalos desde un punto central, brotan chorros de luz que iluminan en tonos cálidos el área con el fin de relajar al espectador para introducirlo al concepto del arte moderno y contemporáneo.

Aquí, en este espacio, la guía sonora en idiomas varios, según la nacionalidad del oyente, le invita al visitante a recorrer con la mirada cada uno de los elementos circundantes: las enormes columnas, sus basas recubiertas de mármol, sus caprichosos fustes que se elevan adelgazándose hasta los angostos remates del cenit. Le convida a desplazar la mirada por las estructuras metálicas que engarzan sus vértebras formando una aparentemente ligera columna. Le motiva a mirar, desde su sitio, a través del enorme muro acristalado, lo que se halla tras los muros transparentes, allá afuera rodeando al museo: explanadas, rampas, muelle, pasillos, fuentes y esculturas. La voz le explica el sentido visual, táctil y ambiental de los materiales que conforman la piel en muros, columnas y pisos. Su brillo, color, naturaleza y textura. Así, le invita a palpar todos y cada uno de esos elementos, para que perciba a través de la mano, la lisura,

rugosidad, grosor y temperatura de los materiales. Estos cuerpos planos, translúcidos, montados en estructuras metálicas matemáticamente calculadas con la doble cualidad de proteger al interior del calor y a la vez, de la radiación. Los recubrimientos interiores conformados de piedra caliza de tonalidad pensada para armonizar con la piedra arenisca de la vecina Universidad del frente, y los materiales externos: miles de placas de titanio cuidadosamente ensamblados para armar cual escamas de pez o de armadillo, de apenas medio milímetro de espesor, la gigantesca concha de piel metálica que recubre los múltiples cuerpos geométricos de la escultura.

Lo exterior, olfato y tacto

Una vez llevado al exterior, el visitante pone en acción de modo imperceptible el olfato, porque pasear por la terraza bajo una marquesina con columna de piedra que recuerda el paraguas de Pedro Ramírez Vázquez en el Museo de Antropología de México, o circular sobre rampas metálicas y de concreto, a escasos centímetros de los espejos de agua que se separan por un delgado muro de la corriente natural de la ría, provoca no sólo una sensación de frescura sino de aroma de un ambiente acuoso de brisa salina del mar. Y, entonces, la visión se abre en forma periférica para observar los alrededores, allá a un lado el puente vehicular que cruza sobre el espacio museístico, o bien las

enormes esculturas de alambre y metal que simulan formas animales, o las rampas lejanas y cercanas, y más allá, en la otra margen del Nervión, las escalonadas edificaciones que configuran el habitat y el mundo laboral cotidiano de los vascos y no vascos de Bilbao.

Otra vez adentro y de vuelta al atrio, si el paseante así lo decide de inmediato, es posible ir a cualquiera de las diecinueve galerías armónicamente instaladas en los tres niveles del edificio, y las cuales se conectan mediante un sistema de pasarelas metálicas curvilíneas suspendidas de techo. Todo un alarde de la ingeniería física, del cálculo de espacios y pesos. Metáfora surrealista de lo que en siglos anteriores al XX, sólo era realidad en el inconsciente humano durante el sueño. Las escalinatas serpentean como un salmón que salta desafiando y venciendo las leyes de gravitación universal, a lo largo de los muros para rematar su recorrido en múltiples curvas de escayola que semejan una compleja nervadura humana.

El recorrido, si se atiende a la voz guía, puede iniciarse en la planta baja, en una sala cuadrangular de dimensión aproximada a los sesenta metros de largo y veinte de ancho, donde se emplazan piezas escultóricas monumentales, como las de Richard Serra, uno de los más destacados escultores del siglo

XX. Su muestra “La materia del tiempo”, por ejemplo, permite al espectador interactuar con el espacio interior y exterior de sus piezas escultóricas para percibir las formas geométricas y los efectos de distancia y sonido, que el recorrido entre los angostos pasillos de las esculturas provoca en el sujeto.

Espacio dentro del espacio

Hemos visto varias imágenes y he mencionado que el visitante convertido en espectador al ingresar a ese lugar, interactúa con los espacios, ambientes y materiales. Así parecería que por el hecho de referirlo, ya nos son claros, evidentes e inteligibles tales conceptos ¿Lo son? Sólo en cierto modo, pues de inmediato surgen dos preguntas: que es y donde está el espacio en esta obra arquitectónica de arte: ¿se halla dentro, fuera, arriba o abajo?

Diremos siguiendo a -Alexander Koyré que refiere a Newton- que el lugar es una parte del espacio que ocupa un cuerpo y que es, según el espacio, o bien absoluto, o bien relativo. Digo una parte del espacio y no la situación o la superficie externa del cuerpo porque los lugares de sólidos iguales son siempre iguales; pero sus superficies en razón de sus figuras disimilares, son a menudo desiguales.”¹

¹ Alexandre Koyré, Del mundo cerrado al universo infinito, Siglo XXI, México 1986, pp. 154

El lugar es algo que está en los cuerpos y en el cual están a su vez los cuerpos.

Esto que parece un confuso juego de palabras, puedo explicarlo de la siguiente manera. El Museo se halla ubicado en un espacio urbano, entre la orilla de la ría y construcciones con distintos fines a su alrededor. La construcción arquitectónica museística creó por añadidura espacios exteriores por donde es posible transitar: puentes, explanadas, jardines, caminos. A estos se añaden los espacios perceptibles a la vista pero no palpables, tales como los huecos que se forman entre los muros y múltiples y disímiles cubiertas, que se hallan a la distancia del espectador, pero no por ello le dejan de ser significativos.

Luego se hallan los espacios interiores dentro del cuerpo arquitectónico: el creado por los muros del vestíbulo que se eleva teniendo como eje la prolongada columna cuyo capitel cae en cauda dejando vanos luminosos. Luego están los espacios delimitados por los muros y plafones de cada una de las 26 galerías, y que son todas de distinta ubicación, dimensión y forma, y por tanto, genera diferentes sensaciones preceptuales. Es decir, son los espacios dentro del lugar.

Pero aún hay más: el espacio dentro de los cuerpos que se exhiben: las esculturas serpenteantes que se ofrecen a ser recorridas en su interior, ya que son de grandes dimensiones. En apariencia, nada hay en ese espacio entre los muros de metal, pero si hay algo en la medida que los espectadores pasan continuamente por ahí, y al hablar o cantar o silvar, el espacio se llena momentáneamente de cuerpos y sonidos. Existe así, un espacio que se ocupa dentro de otro espacio mayor. Y por ello es un espacio relativo, cambiante en función de los cuerpos que lo atraviesan de cuando en cuando. Tal vez por ello, su autor le llamó acertadamente a la obra “La materia del tiempo”

Aquí hay que señalar -como afirma Simón Marchan Fiz²- que el arte contemporáneo es la alternativa objetual que cuestiona al objeto artístico tradicional, como la pintura de caballete, que caería en un concepto reduccionista y estrecho del arte, pues el arte objetual crea una nueva sensibilidad en diferentes modalidades, inserta en una dialéctica entre los objetos y los sentidos subjetivos, en la producción no sólo de un objeto para el sujeto, sino también del sujeto para el objeto, reivindicando los comportamientos perceptivos.

El Museo Guggenheim de Bilbao se enmarca así en el arte que se llama de “Ambientes y espacios lúdicos”. El término se emplea

² Salomón Marchan Fiz, Del arte objetual al arte del concepto, Akal, Madrid, 1997, pp. 141

como referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante para generar una carga, un clima psicológico que implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual puede trasladarse y desenvolverse. La nota fundamental, como vemos en Guggenheim, es la extensión y expansión transitable de obra en el espacio real.

“No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial. Este espacio, configurado como medio visual, afecta con una intensidad compleja a la actividad sensorial del espectador”³ Este se verá envuelto en un movimiento de participación e impulsado a un comportamiento exploratorio respecto del espacio que le rodea y a los objetos que se sitúan en el, como habíamos analizado.

Podría seguir analizando, desde esta perspectiva, elemento por elemento de este complejo museo, pero me ciño al espacio y al tiempo destinado a cada participante, no son antes dar algunos datos sobre el método de O Gehry al diseñar la obra.

³ Ibidem, pp. 173

Método en movimiento

El antecedente de este espacio es el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, fundado en 1937 por Salomón R. Guggenheim, quien mandara construir en 1959 al arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright el edificio más emblemático del arte contemporáneo que se constituyó en el icono museístico de la era moderna.

El Museo Guggenheim Bilbao, cuyo diseño fue encomendado por esa Fundación y el gobierno vasco de Bilbao a Frank O. Gehry, en 1991, es un proyecto cultural sin precedentes, y por ello, hoy es considerado por los arquitectos y críticos del mundo como un edificio esencial y visionario en el diseño y construcción museística del siglo XX. Concebido como complemento del neoyorkino, fue creado para exhibir el arte de nuestro tiempo, refutando la noción de que el arte moderno debe contemplarse en un entorno blanco neutro y de exclusivas formas cuadrangulares.

El proceso de diseño y construcción, que duró cinco años, parte de la intrínseca concepción revolucionaria de O. Gehry sobre la arquitectura. El empleo de materiales no tradicionales y su sensible percepción del entorno, es la característica básica de este arquitecto, cuyo método de concebir edificios a partir de numerosos bocetos y maquetas realizadas a mano es único, en

una época donde muchos arquitectos y despachos de arquitectura acuden al ordenador como el medio creativo más importante.

Conclusiones

Me resulta difícil cerrar estas reflexiones sobre una obra de la magnitud de este museo, considerando que lo que he dicho acerca de ella, es apenas un acercamiento al tema. Me habría gustado analizar, por ejemplo, a la luz de conceptos planteados por Gombrich, la inclusión y funciones de las esculturas exteriores del museo, especialmente del monumental perrillo, levantado con estructuras de madera recubierta de multitud de flores naturales por Joseph Koons, que se halla a la entrada del edificio, estratégicamente colocada en la calle que conecta al barrio antiguo de Bilbao, poblado de edificios del primer tercio del siglo XX, especialmente porque Koons ha sido un artista que ha desatado polémicas muy fuertes, por los temas y materiales de su obra. Precisamente, Koons, actualmente vuelve a estar en el ojo del huracán por una exposición de sus esculturas en el Palacio de Versalles, figuras muy simples provenientes de la cultura de masas norteamericana con materiales plásticos inflables, y que muestra perros salchicha, perros french puddle, corazones, ratones, conejos, y tantos otros que en los años 50-70 fueron

objetos de un arte decorativo popular cerámico del más bajo costo.

Para terminar voy a referir un párrafo con ideas metodológicas de O Gehry mientras realizaba este proyecto:

“A veces empiezo a dibujar sin saber exactamente a dónde voy. Hago trazos familiares que evolucionan hasta convertirse en el edificio que tengo tendencia a dibujar... A veces parece que no tienen rumbo, que no va ninguna parte concreta. Es como orientarme en la oscuridad, con la esperanza de que algo siempre suele aparecer. Me convierto en un voyeur de mis propios pensamientos según se van desenvolviendo, y deambulo a su alrededor. A veces me digo ‘caramba, aquí está, ya viene’. Lo comprendo. Me lleno de excitación y a partir de ahí me traslado a las maquetas, y las maquetas absorben toda la energía y necesitan información sobre la escala y las relaciones no pueden concebirse en su totalidad en los dibujos. Los dibujos son efímeros. Las maquetas son lo específico; luego se convierten en algo parecido a bocetos en la fase siguiente”.⁴

Con ello, O’Gehry demuestra que el método del diseño arquitectónico es un conjunto de ideas que van tomando forma a través de un proceso de indefinición en movimiento, de ida y

⁴ Frank O. Gehry. El Museo Guggenheim Bilbao,

vuelta, hasta llegar a un boceto de la obra. Y que en el caso de este Museo, implicó numerosos procesos y movimientos hasta llegar a un monumento escultórico que desafía la imaginación.

Bibliografía

Koyré, Alexandre. **Del mundo cerrado al universo infinito**, Siglo XXI, México, 1986

O. Gehry, Frank. **El Museo Guggenheim Bilbao**, Bilbao, 1998

Marchan Fiz, Salomón. **Del arte objetual al arte del concepto**, Akal, Madrid, 1997