

PALABRAS CLAVE
sala de conciertos, lugar, unidad,
exterior, fragmento

KEYWORDS
concert hall, place, unity, exterior,
fragment

SCHAROUN *VERSUS* GEHRY

DOS OPCIONES METODOLÓGICAS PERSONALES
EXPLÍCITAS A PARTIR DEL ANÁLISIS DE
LA FILARMÓNICA DE BERLÍN Y
EL WALT DISNEY CONCERT HALL

Eneko Besa

SCHAROUN VERSUS GEHRY,

Two personal methodological
options...

...made explicit through the
analysis of the Berlin Philharmonic
Concert Hall and Walt Disney
Concert Hall.

This article is a study of the
Berlin Philharmonic Concert Hall
as an example of the different
approximations and contradictions
that Architecture ties together
as a result of the reasoning that
makes it up. A tense agreement
between interior and exterior,
place and program, symmetry
and asymmetry, synthetic unity
and multiple complexity, organic
continuity and fragmented
discontinuity.

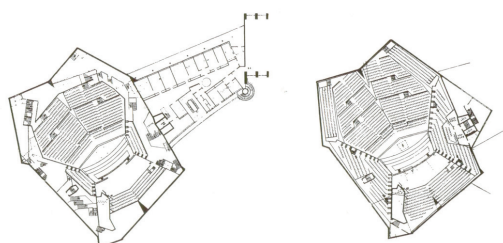
A comparison to Walt Disney
Concert Hall is made, where the
same concert hall typology is
used. Nevertheless, in contrast
to Scharoun, Gehry avoids any
kind of synthetic agreement of
unity, conceiving the building
out of pure fragmentation and
diversity per se. In Gehry's case,
the unity necessary to constitute
the autonomy and essence of
the building is sought through
the image and expression of the
concept of beauty that it reaches



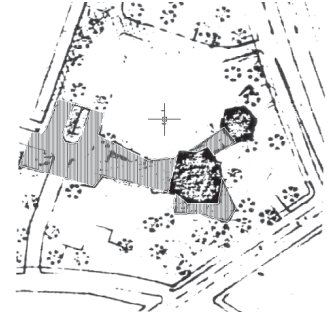
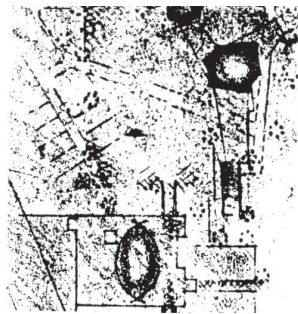
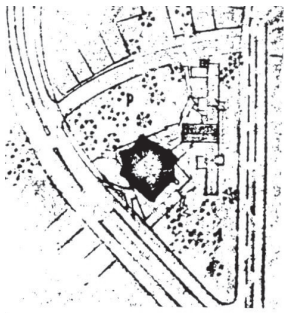
Comienza en Berlín...

En una conferencia que Scharoun impartió, éste fue cuestionado por sus alumnos acerca de la fachada de la Filarmónica de Berlín. Scharoun respondió de forma inmediata: “¿pero es que tiene una?”.^{N1} Desde este hecho, Scharoun parece intentar insistir en su interés en que el edificio naciera sinceramente y verdaderamente de los requerimientos funcionales del espacio interior que éste aloja. Conciencia funcionalista, unida a la expresionista-orgánica que de su maestro Häring recibiera, en la que el edificio pretende constituirse modelado por las fuerzas interiores^{N2} que en él operan.

Desde esta perspectiva, el edificio de la Filarmónica constituiría un hecho expresionista, el cual, según ese mismo carácter expansivo, se relacionaría y se situaría en su emplazamiento a partir de las fuerzas interiores que lo han constituido. Un espacio extenso, con ciertas cualidades de tierra de nadie, dentro de los límites de la Alemania occidental, resultado de los bombardeos de la 2ª guerra mundial, y posteriormente, afectado por la guerra fría y su proximidad al límite con la Re-



El Plantas y maqueta de
la primera ubicación de la
Filarmónica de Berlín.



pública Democrática Alemana. Éste carácter del edificio en relación a su entorno, vendría confirmado por los planes que aguardaban a éste lugar: kulturforum, foro extenso al lado del Tiergarten, dominado por diversos edificios de carácter cultural, previsto a ser completado en el momento de la unificación de las dos Alemanias.

No obstante, el edificio se comenzó a pensar para un emplazamiento diferente. El concurso que Scharoun ganó en 1956, se realizó en una localización anexa a una escuela preexistente Joachimthalschen, desde cuyo pórtico neoclásico de entrada se accedía al nuevo edificio, a través del que se conectaba con una rama expresiva mediante la que se anclaba al mismo. ^{N3} De forma diversa y autónoma con respecto a los problemas de emplazamiento, el auditorio, en su primera ubicación, se constituía de forma autónoma a partir de un centro. De tal forma era centro, que la orquesta se llegaba a situar de forma convencional, o dicho de otra manera, rodeada por el público. ^{F1} Como puede observarse, el edificio, ya desde sus inicios, se constituye a partir de aspectos tan diferentes como la primera situación, emplazamiento que para él se preveía diferente al definitivo, y la tipología que para su interior, ya desde un inicio, se proyectara. Acuerdo entre interior y exterior que como interés principal encontraremos en la solución del edificio en el emplazamiento definitivo.

Que el interés no sólo era realizar el edificio desde el interior y desde las fuerzas que desde él surgían, queda testificado a través del testimonio del propio Scharoun mostrándose de acuerdo al cambio de localización que se dio posterior al concurso aproximando el edificio al límite con la Alemania Oriental. Constatando esta prueba, nos han llegado croquis, estudio de diversos emplazamientos y localizaciones, en los que trata de dibujar el edificio vinculado y enclavado en los correspondientes entornos. De esta manera, en un dibujo que realiza en la ubicación definitiva que tendrá el edificio, próxima a la iglesia de San Mateo que en pie quedaba, Scharoun despliega, de nuevo ésta vez como también lo hizo en el concurso, un ala, una extensión expresiva a rea-

lizar con el pavimento, constituyendo una plaza que conectaría y vincularía el edificio a la citada iglesia. Ésta preocupación por el entorno, se concretará también a través de otras intervenciones que pretendían acercar el comercio y la vida de la ciudad a la desolada zona, propósito que quedará baldío hasta el momento de la reunificación alemana, dejando a la filarmónica erguida autónoma en medio de una desierta extensión. ^{N4} ^{F2/F3}

¿Era ésta la fatalidad a la que dicho edificio estaba condenado? Fatalidad de ser castigado a un desnudo aislamiento, obligado a constituirse únicamente desde los condicionantes que de su interior derivaban. Fatalidad, que no es otra, sino la de estar forzado a constituirse desde la simplificación que supone una teoría o manifiesto que como hemos visto, Scharoun —ni el propio Häring en su vertiente orgánica ^{N5}, como tampoco la corriente funcionalista más exacerbada— llegan a cumplir hasta sus últimas consecuencias. Para responder a ésta pregunta, podemos centrarnos en el interior, estudiar las fuerzas que dominan el edificio a partir de las que se éste constituye.

Como se ha señalado, el edificio toma desde un inicio la decisión de colocar a la orquesta en el centro, rodeada por el público, con el argumento de que ésta es la forma natural en la que unos espontáneos oyentes se situarían alrededor de un grupo de músicos que toman la iniciativa de comenzar a emitir música. Nada más lejos de ello, ya que la emisión del sonido de la mayor parte de instrumentos —violín y los instrumentos de cuerda, los de viento y la voz humana— es direccional, y por lo tanto, los hipotéticos oyentes se colocarían delante, o formando un semicírculo, cuyo círculo sería completado por los propios músicos. En ésta última disposición que se señala, en caso de que el número de oyentes sea extenso, el semicírculo necesitaría agrandarse, de forma que los oyentes —si no todos, gran parte de ellos— se verían inevitablemente alejados de la orquesta. Ante estos problemas que presenta la forma de auditorio tradicional —en la cual el público se sitúa frente la orquesta— y ante los problemas de direccionalidad que ofrece su propia propuesta —con la fuente del sonido en el

F2 Diferentes localizaciones para la Filarmónica, croquis de las diferentes situaciones.

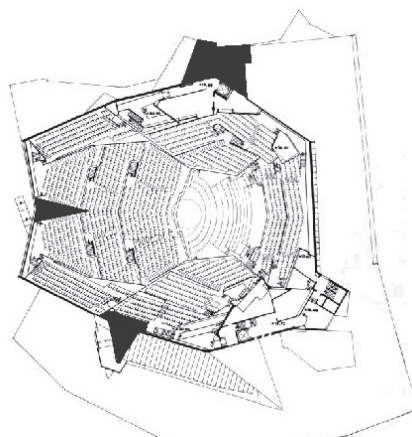
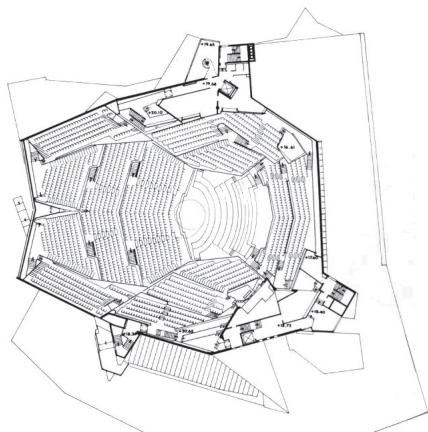
F3 Croquis del emplazamiento definitivo de la Filarmónica. En rojo, definición de las zonas pavimentadas que Scharoun preveía relacionándose con la iglesia próxima.

^{N1} Dato obtenido de la publicación: SYRING, Eberhard. KIRSCHENMANN, Jörg C. Scharoun TASCHEN GmbH, Colonia 2004. Pág. 7.

^{N2} "Necesitamos examinar las cosas y permitirles descubrir sus propias imágenes. Es contraproducente darles forma desde el exterior. (...) En la naturaleza, la "imagen" es el resultado de una coordinación de muchas piezas, de tal manera que permite al todo y a cada una de sus partes vivir del modo más complejo y efectivo. (...) Si tratamos de descubrir la "verdadera" forma orgánica en lugar de imponer una forma extraña, actuaremos de acuerdo con la naturaleza." FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd, Londres 1980. (Trd. Española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona 1993). Pág. 124. Cita de un texto de Häring no especificado en la fuente utilizada.

^{N3} BLUNDELL JONES, Peter. Hans Scharoun. Phaidon, London 1995. (reprint of 2000). Pág. 186.

^{N4} Ibidem. Págs. 186-187.



centro—, Scharoun encuentra una solución que corrige esta última tipología: situar a la orquesta en la parte más baja del auditorio. De esta forma, los músicos ya no dan la espalda a parte del público, sino que éstos son observados desde una posición más alta, a la vez que el sonido es transmitido desde abajo hacia arriba por toda la sala, constituyendo la propia orquesta el punto focal, centro de interés de todo el edificio.

Pero como en tantas ocasiones ocurre a los grandes maestros, la respuesta inmediata es obvia y Scharoun, continuando el camino iniciado en otros teatros y salas de conciertos, pretende crear un espacio no unívoco a partir de la aplicación de su teoría del espacio de teatro aperspectivo N6. Las plataformas que se elevan y extienden a partir del centro que constituye la orquesta, evitan dirigirse y orientarse de forma directa hacia ese mismo núcleo desde el cual han surgido y se extienden. Observando la planta se puede comprobar que la orientación de los asientos no coincide en un mismo baricentro, sino que el centro virtual en el que confluyen las miradas es múltiple. F4

Es desde esta fuerza orgánica múltiple desde donde se constituye el edificio y llega a configurarse

su imagen exterior, tal y como señalaba el propio Scharoun a sus alumnos cuando respondía a la pregunta acerca de la fachada de la filarmónica. Una fuerza centrípeta gravitacional hacia un centro desde el que expanden de forma aperspectiva las terrazas o plataformas en las que el público se reparte. Fuerza aperspectiva, que desplaza la posición de las plataformas, en el fondo, fuerza centrífuga contenida por el límite que el edificio conforma. Límite conformado con fuerzas centrífugas que empujándolo, lo hacen plegarse en proas que se proyectan hacia fuera del edificio, al mismo tiempo que se ve afectado por fuerzas centrípetas que lo pliegan hacia el interior F5. Límite del edificio, que no es sino una continuidad orgánica creada a partir de la múltiple discontinuidad fragmentada de terrazas. Límite que como se ve, es punto de confluencia de grandes contrarios: gravitación - expansiva, centrípeto - centrífugo, continuidad - fragmentación.

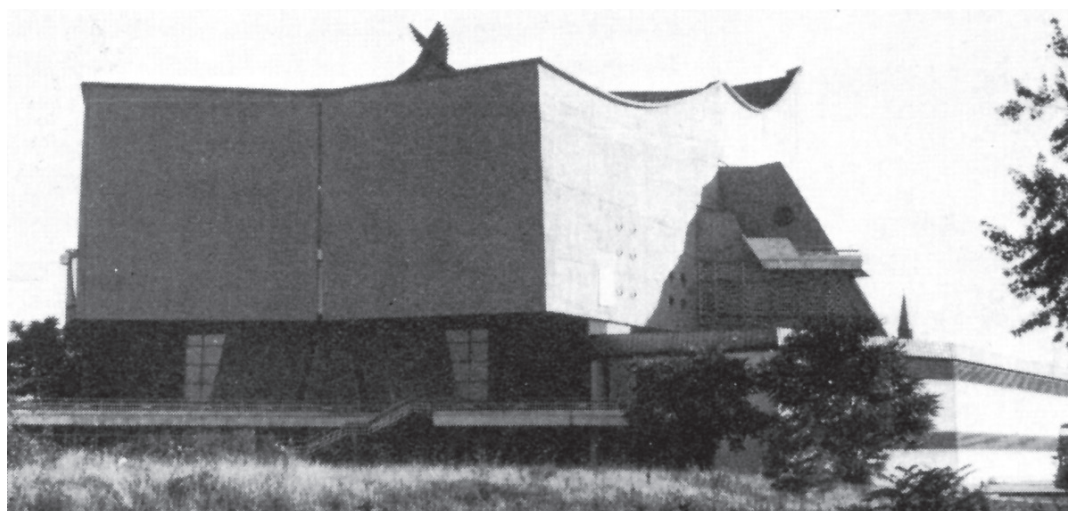
Todo este cuestionamiento no hace sino apuntar hacia una de las tensiones de contrarios más importantes que, junto con las del anterior párrafo, ha tratado Scharoun de integrar, la tensión que se refiere a la cita con la que ha empezado el artículo refiriéndose a su fachada; en definitiva, se trata de la tensión entre el interior-exterior del

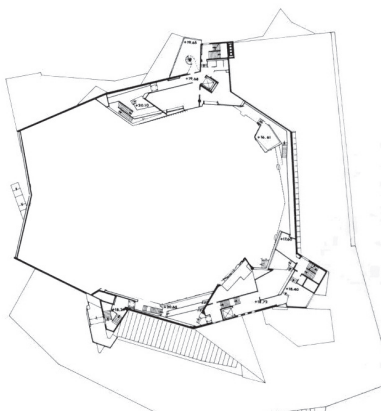
N5 BLUNDELL JONES, Peter. Hugo Häring. The Organic versus the Geometric. Edition Axel Menges. Stuttgart/London 1999. Printing and binding: Daehan Printing & Publishing. Págs. 59-60.

F4 Planta de la Filarmónica de Berlín, nivel del auditorio y plataformas.

F5 Planta de la Filarmónica de Berlín, nivel del auditorio y plataformas.

F6 Vista del "trasero" de la filarmónica de Berlín.



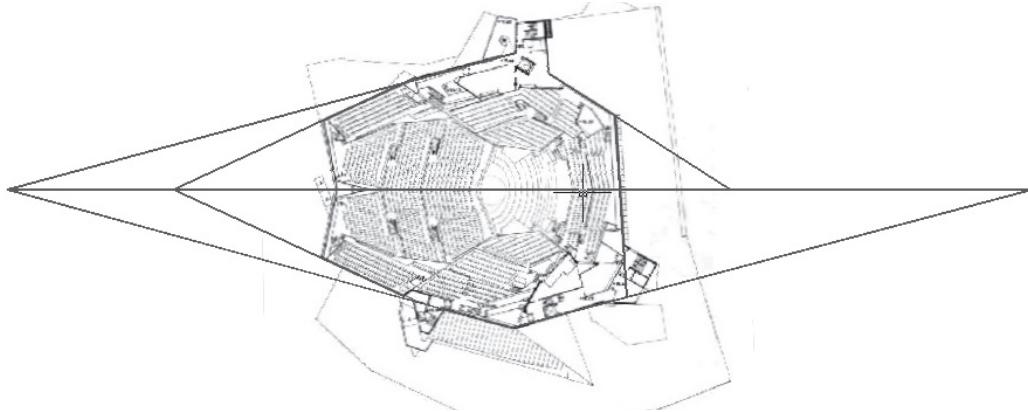


propio límite del edificio. ¿Es este límite constituido por el edificio, o por el contrario, es el propio límite el que constituye al edificio?

La pregunta nos lleva a afirmar que la Filarmónica posee esa condición doble en la que, formulándose a partir de fuerzas que desde el interior moldean el edificio, éste se yergue enhiesto y expresivo, como si de un gran animal ancestral se tratara. Conserva el carácter autónomo que le confiere el hecho de ser asimilable a un organismo vivo. El mismo que desde la teoría orgánica vería nacer su forma desde los requerimientos acústicos internos, asimilados, según los adeptos al organicismo, a los requerimientos de funcionamiento orgánico de un animal. Pero en este caso, la autonomía del edificio que ha surgido va a ser mayor que las propias fuerzas que le han hecho nacer. Ya que, así como en el interior la escena o foco está en el centro, se trata por tanto de un esquema no lineal, no direccional; el edificio por el contrario, visto desde el exterior, posee, como casi todos los seres vivos, una parte frontal hacia la que mira erigiéndose y una parte trasera o “culo” desde la que se desplaza. Curiosamente contradice de este modo lo que habría sido una transposición directa de un interior en el que la escena está en el centro y el público rodea los músicos. ^{F6}

De esta forma, el exterior del edificio, contrariamente a los argumentos de Scharoun, argumentos que pretenden hacernos creer que el edificio nace totalmente del interior, puede llegar a sugerir precisamente una tipología de auditorio direccional, con cabecera y trasera, con una zona de público dirigida hacia la zona de la orquesta, contraria precisamente a la tipología que Scharoun desarrolla y desde la que el interior se ha planteado.

Un análisis atento a la planta y volumetría del edificio, hace ver que efectivamente, tal y como Scharoun señaló, éste edificio no tiene una fachada, sino nace desde su propio centro. Pero en



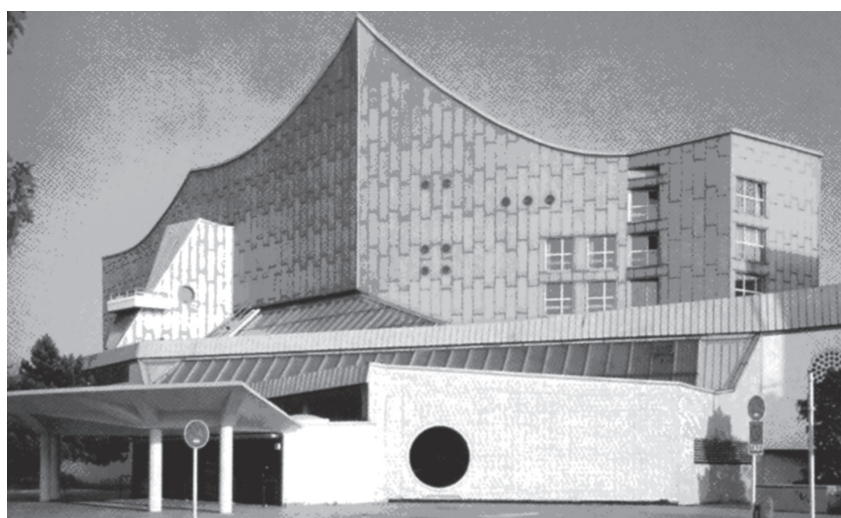
ningún momento esto quiere decir que no hayan tomado parte, en el diseño del mismo, preocupaciones acerca de la imagen y constitución exterior del edificio, junto con otras consideraciones diferentes y hasta contradictorias con el interior. Si de nuevo se observa la planta, y en concreto, la envolvente del edificio en la que el autor de este artículo ha borrado las plataformas ^{F9}, bien podríamos pensar que habría sido posible en dicho contorno, introducir más de una distribución de butacas o tipología de auditorio. Pero sobre todo, llama la atención, que una de éstas alternativas de distribución —y precisamente sea la primera que se nos ocurre—, bien pudiera haber sido la contraria a la que Scharoun plantea, precisamente la que sitúa la orquesta a un extremo en vez de en el centro.

¿Qué le hizo a Scharoun, no conforme con la creación de una nueva tipología de auditorio, introducir las mismas trazas de la tipología opuesta? ¿Se trata de reductos, restos de una antigua tipología que no han sido todavía superados, de los que Scharoun no se ha liberado y aparecen así de manera inconsciente en el edificio? o por el contrario ¿se trata de elementos que pretenden contradecir ese centro o perspectiva unívoca a la que el pensamiento lógico racional tiende cuan-

F7 Imagen del contorno de la Filarmónica de Berlín, después de haber eliminado el dibujo de las plataformas.

F8 Imagen comprobación de la ausencia de simetría en los límites del edificio.

F9 Vista de la parte delantera de la Filarmónica de Berlín.



do proyecta un edificio desde la mera explicación o desarrollo de una teoría? Es difícil contestar a estas preguntas, pero a juzgar por todo el desarrollo del texto, nos podríamos orientar por la segunda alternativa de la pregunta.

Ésta afirmación viene avalada por un estudio de la simetría del edificio. Como se ha señalado, éste se trata de un organismo. En este caso un organismo que está lejos de responder a la simetría clásica, naturalista, además de la natural, en la que el individuo o animal ofrece una simetría en su cara externa más allá de que sus órganos o funciones sean simétricos o no. En el caso de la Filarmónica, el organismo se deforma, se adapta, y se huye del carácter totalitario que semejante volumen habría tenido de haberse proyectado según una simetría perfecta dictada por los requerimientos



interiores. Ya que en este caso, el requerimiento acústico del interior, de forma opuesta al caso de los organismos vivos, sí que solicita una simetría perfecta en la organización de terrazas. Simetría que permita distribuir el sonido de manera equitativa por el interior de la sala. Scharoun se va

a cuidar muy mucho de expresar de manera directa a través de la forma exterior del edificio la simetría perfecta en la que es requerida la distribución de las terrazas del interior. Para ello, introducirá pequeños giros y desviaciones en el límite del edificio, que de alguna forma vienen permitidos por el “colchón” constituido por los escasos espacios de servicio que en las plantas superiores, en las plantas de nivel de auditorio, se encuentran. F10.

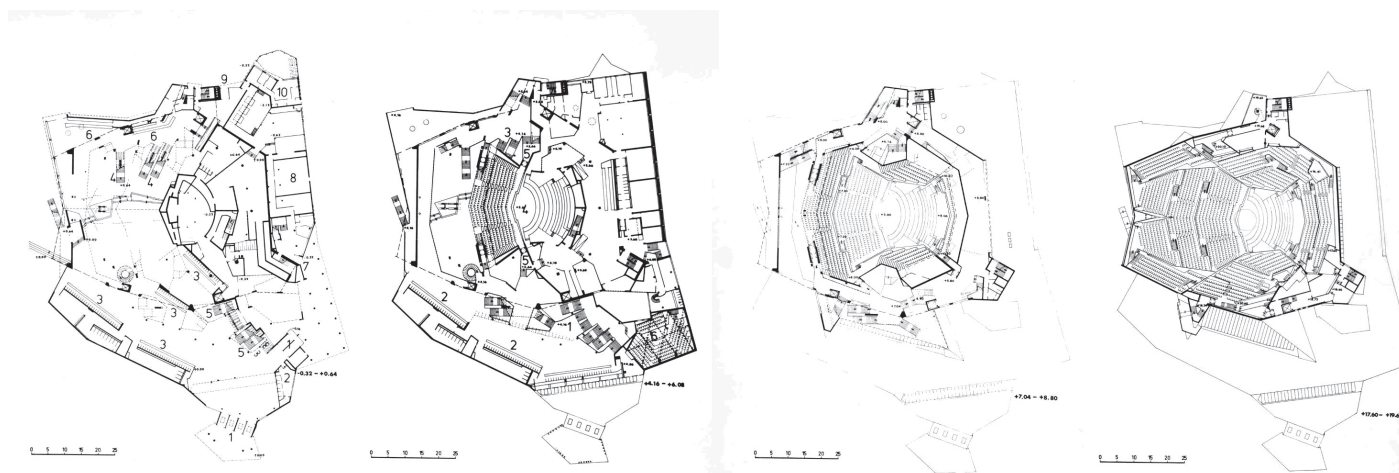
Pero dichas sutiles desviaciones, en una contemplación exterior o distante del edificio pueden no ser perceptibles, por lo que Scharoun, con idénticas intenciones, llevará a cabo actuaciones incluso más explícitas y violentas. El pliegue mediante el que hacia el interior se introduce el límite del edificio, justamente en el “trasero” que se ha señalado, constituirá una gran proa de barco que penetra la sala de conciertos F11. No en la misma fachada y ni siquiera en la opuesta, sino que en dos fachadas laterales, evitando el enfrentamiento directo, el límite se deforma en dos cuñas análogas, en este caso proyectándose hacia el exterior. F5

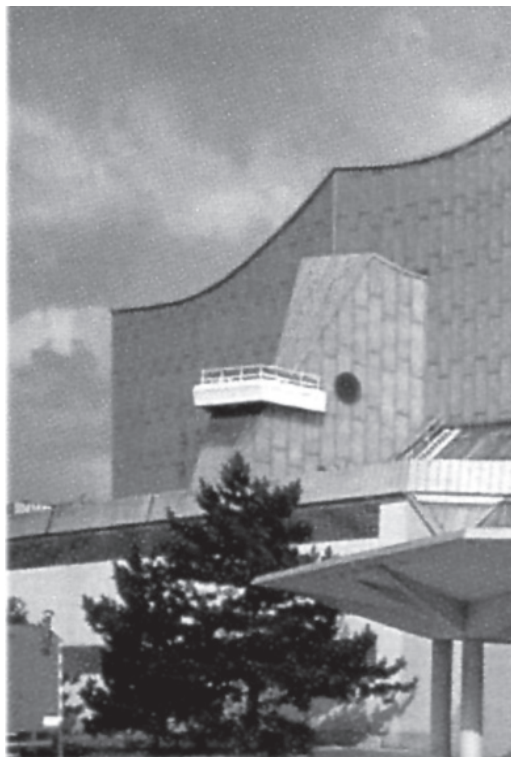
El trabajo de evitar la simetría no sólo se realizará en planta, sino que en él intervendrán todas las herramientas que Scharoun dispone. Si nos imaginamos el volumen resultante de la filarmónica a partir de trasladar la sección interior directamente a la forma exterior del edificio, veríamos que no llega a coincidir totalmente con la forma definitiva que Scharoun le imprimiera. La simetría que la sección de la sala, el punto más elevado en la zona central de la sala, determinaría hacia el exterior, ha sido desviada y descompuesta en altura, a través de las dos cuñas que se encuentran a los laterales de la sala, elevando una hasta la altura máxima de la cubierta, introduciendo y proyectando hacia el subsuelo la otra F12/F13, al mismo tiempo que ambas se desvían y evitan la simetría en planta. Se aprecia por tanto la impor-

F10 Cuña hacia el interior de la sala en la parte trasera de la misma.

F11 Plantas de la Filarmónica de Berlín.

N6 BLUNDELL JONES, Peter. Hans Scharoun. Phaidon, London 1995. (reprint of 2000). Pág. 116.





F12/F13. Cuña hacia arriba, y cuña clavándose en la tierra en la fachada opuesta.

F14 Sección de la Filarmónica.

F15/F16. Vistas del espacio Foyer.

tancia de los juegos antimétricos —realizados en planta, volumen y sección— que tratan radicalmente de romper la simetría.

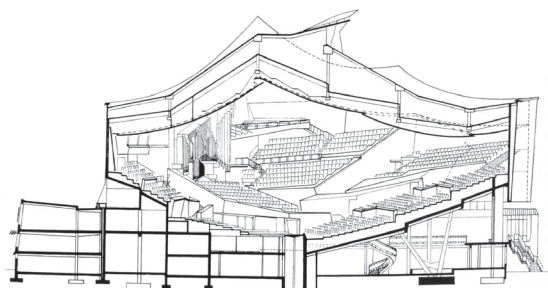
Estos ejemplos son expresivos de la tensión entre interior y exterior que Scharoun mantuvo en la realización de este edificio, consiguiéndose situar en un límite preciso, tensionado entre ambos requerimientos, interior-exterior. Pero de haber dirimido el problema únicamente mediante decisiones salomónicas, decisiones que repartieran a igual parte lo que el interior y el exterior reclamaban, bien podría haber terminado la batalla en un edificio totalmente amorfo. Ahí está el interés del edificio, precisamente, que el límite entre interior y exterior, lo constituye en argumento de su propio límite entre el ser (forma) o no ser (amorfo), entre la forma compleja y la no forma.

Gran parte de la complejidad a la que ésta lucha ha llevado, ha sido solucionada mediante los espacios intermedios entre interior de la sala de conciertos y el exterior urbano. Son éstos los espacios destinados a los servicios, oficinas y demás usos análogos, los que con una altura más baja que el auditorio, y a modo de espacio intersticial han configurado una transición entre el interior y exterior. N7

Precisamente entre los espacios intersticiales de la filarmónica de Berlín que se han mencionado, se observa el auténtico protagonista de este edificio, el espacio de foyer, o distribuidor del público.

Éste espacio es uno de los más interesantes que Scharoun proyectara. Se trata de un espacio totalmente expresivo de los recorridos que las per-

N7 "Scharoun's concert hall designs are similar in many ways to his theatre designs. He considered both building types to have much the same kind of social significance, so he gave them about the same degree of architectural prominence. In both one finds the same basic design strategy: the auditorium is based on internal requirements, being planned from the inside outwards, but it is surrounded by articulated ancillary parts which are positioned in response to sitting and orientations, so the overall layout is planned from the outside inwards. The foyer becomes the flexible element which reconciles these inward and outward forces." BLUNDEL "Hans Scharoun..." 1995. (reprint of 2000). Pág. 174.



sonas realizan en su desplazamiento: escaleras, pasos, niveles, plataformas. De nuevo se trata de un espacio creado a partir de la suma de una serie de fuerzas, complejas, contrarias, irreconciliables, en cierto modo casi telúricas, que lo conforman. Observando la planta se reconoce que el espacio foyer se configura según su perímetro, perímetro complejo mediante el que Scharoun ha configurado la planta baja del edificio de la filarmónica respondiendo a los condicionantes de la entrada, funciones interiores, entorno urbanístico y forma deseada. Pero también y fundamentalmente, éste espacio viene configurado en sección, conformado por la “panza”, la tripa del animal, parte inferior de la sala de conciertos, que sobre el foyer descansa. Perímetro exterior, y forma inferior de la sala, quedan atravesados por los elementos estructurales que a ésta última soportan, como también quedan atravesados por los pasos, escaleras y niveles que en su recorrido los espectadores requieren para acceder a cada una de las plataformas. F15/.../F17

Como se puede observar, el mecanismo de generación del foyer ha sido similar al que se ha descrito referente a la gestación del volumen principal de la sala, se trata de un espacio construido de manera compleja, integrando la multiplicidad de situaciones que en su diseño y proyecto han sobrevenido, unidas, al mismo tiempo que atravesadas, por las que el arquitecto mismo ha sobreimpuesto con objeto de lograr la complejidad y expresividad deseada.

...continúa en Los Ángeles

Veamos a continuación un ejemplo que utiliza la misma tipología de auditorio, en el que se ha pretendido una complejidad formal cuando menos similar o mayor que la de la Filarmónica. Se trata del Walt Disney Concert Hall en Los Ángeles, de Frank Gehry.

Si se atiende al edificio de Gehry, el Disney Concert Hall, se puede comprobar las diferencias a pesar de que él mismo reconoce la referencia de Scharoun ^{N8}, a pesar también de que ambos asumen el condicionante técnico de una simetría para la sala de conciertos y la opción de partida que sitúa el público alrededor de la orquesta. Para desarrollar esta idea comparativa, comenzaremos el análisis por el entorno y emplazamiento del auditorio en Los Ángeles. Tal y como se ha realizado en el epígrafe correspondiente al edificio en Berlín, continuaremos con el estudio de la volumetría exterior y del espacio foyer.

De la misma suerte que el edificio de Scharoun se vio en la tesitura de afrontar el destino al que

le abocaba el solar en el que se emplazaba, en el caso del Walt Disney Concert Hall, la historia y trayectoria que el entorno del solar había recorrido durante el siglo XX, no hacía sino esperar a alguien que ofreciera las intervenciones a las que Gehry pronto haría acostumbrarnos. Se trataba precisamente de una manzana situada en la Bunker Hill. Lugar al que habían sido destinados varios planes urbanísticos que preveían recrear un centro, corona de la ciudad, revitalizador del Downtown de Los Ángeles. Proyectos entre los que se encuentra el Grand Boulevard de Frank Lloyd Wright, entre otros. ^{N9}

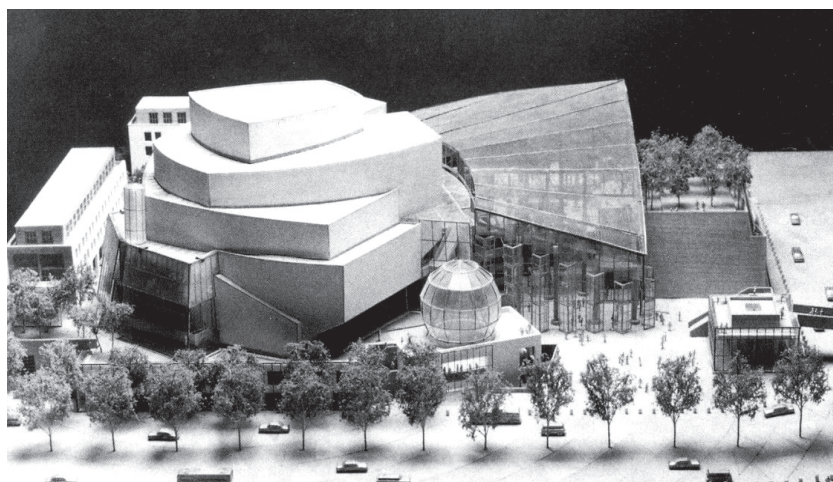
Ante semejante coyuntura, será vital la relación de su propuesta con los edificios cercanos preexistentes, así como también, una previsión de los edificios que en un futuro se estimaba construir en manzanas colindantes con las que el auditorio se relacionaría. Atendiendo al uso compartido con edificios anexos y al emplazamiento, Gehry adopta la diagonal de la manzana como eje configurador de la nueva edificación que propone. La diagonal le lleva a utilizar una de las esquinas de la manzana como plaza de acceso, elemento que va a dar al edificio la máxima representatividad en la ciudad y en el fondo va a constituir la herramienta que le permita singularizarse entre manzanas, en un emplazamiento configurado por un trazado viario estrictamente ortogonal, típico en las ciudades americanas. ^{F18}

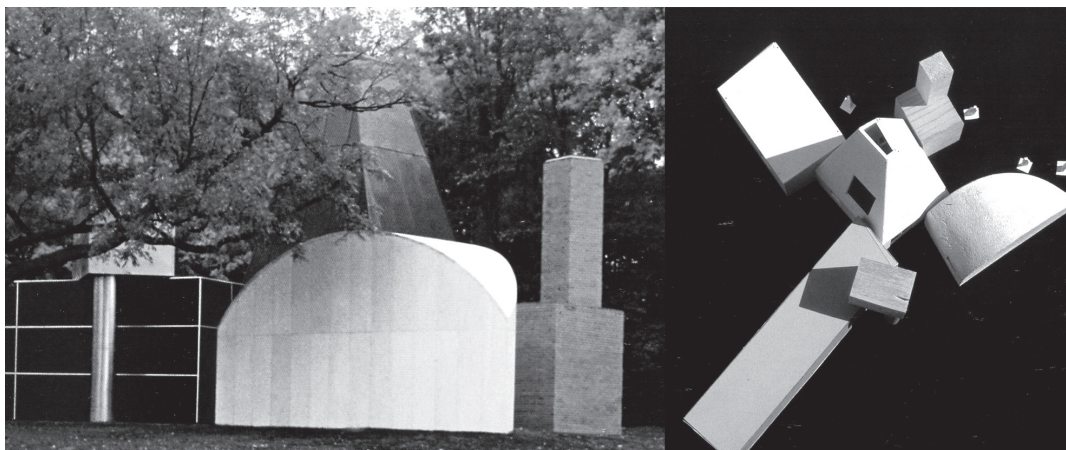
Quizás la diagonal sea un aspecto que configuró el proyecto desde un inicio, tal y como se observa en la maqueta de concurso, constituida por piezas que van girando sucesivamente, en la macla que asciende configurando el volumen del auditorio. La diagonal como uno de los elementos con un mayor rasgo de actuación unitaria en todo el edificio, ya que es la propia idea de emplazamiento en su ascender, la que propiamente constituye el volumen principal. ^{F18}

N8 "Ernest Fleischmann (Former Executive Director of the Los Angeles Philharmonic Association) said, "I want the Berlin Philharmonic; that's what I want" (...). You get a lot of similarities by following the rules of the game. It's not that I copied Hans Scharoun. It's that the game was the same, and the client asked for the same diagram." FRIEDMAN, Mildred y VV.AA. Gehry Talks. Architecture + process. Rizzoli International Publications, Inc. New York, 1999. Pág. 149.

N9 McMICHAEL REESE, Carol. "All Shiny and New: Walt Disney Concert Hall and the Rehabilitation of Downtown Los Angeles". Artículo en el libro: VV.AA. SYMPHONY HARRY ABRAMS in association with The Los Angeles Philharmonic, New York, 2003. En el libro aparecen escritos de: Frank Gehry, Richard Koshalek, Dana Hutt, Michael Webb, Esa-Pekka Salonen. Imágenes de Grant Mudford.

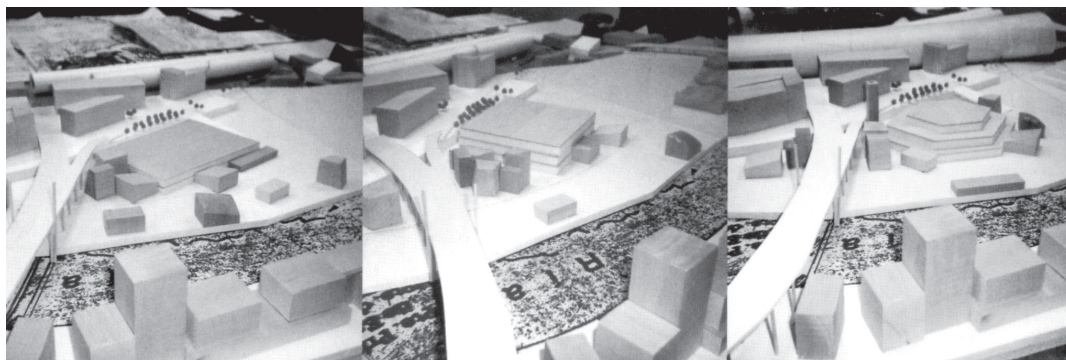
F17 Imagen de la maqueta de concurso del Walt Disney Concert Hall.





F18/F19. Casa Winton y su maqueta.

F20 Tira de imágenes con las fotos de la primera maqueta de trabajo del edificio Guggenheim Bilbao.



Junto con los giros, en la maqueta de concurso aparecía ya otra característica que iba a ser de vital importancia y que venía a negarla: la contradicción precisamente con esa forma unitaria de acometer el proyecto que la diagonal y los giros en el fondo ofrecían, la realización del edificio a partir de un collage de diferentes volumetrías, materiales y formas asignadas a cada parte del programa. Organización que Gehry utilizó en su proyecto de la casa Winston, y que más adelante, como se observa en este proyecto de Los Ángeles, así como en el proyecto del edificio Guggenheim en Bilbao, convertiría incluso en herramienta proyectual con la que acometer el inicio de un proyecto: distribuir los volúmenes que alojarían a cada elemento del programa, para dedicarse más tarde a la formalización de las superficies que los encierran. F19/.../F21

De ahí la diversidad mediante la que Gehry proyecta los diferentes volúmenes que componen el edificio tal y como hemos señalado y se puede observar en las maquetas y en la planta. Existe cierta autonomía en la definición de cada uno de los volúmenes y formas que se sitúan alrededor de la sala del auditorio. Tal es así, que incluso se proyecta la denominada “sala de socios”, sala que bien podría constituirse como proyecto diferenciado, ya que tanto desde el punto de vista de su interior, de su exterior, como desde el de su planta, bien podría entenderse desde su configuración como un proyecto autónomo. F22/F23

Como se puede ver, en la maqueta de concurso convivían dos alternativas: la de constituir el edificio desde una sintaxis deconstructivista a partir de la que se genera la volumetría del mismo, y la alternativa de proyectarlo a partir de una agregación de diferentes volúmenes. Gehry se decanta definitivamente por la segunda opción, relegando la diagonal y los giros a mera estrategia que organiza el edificio geoméricamente en planta, perdiendo esta capacidad de generar la volumetría que en la primera maqueta tiene en favor de otras técnicas de generación formal que se analizarán más tarde.

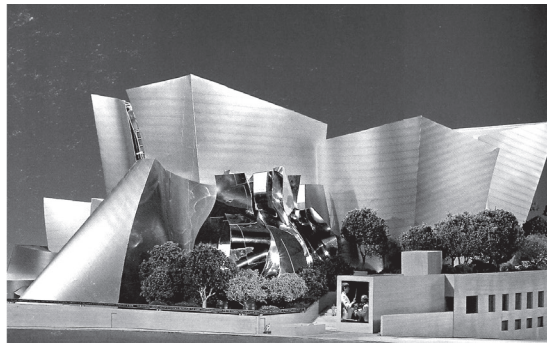
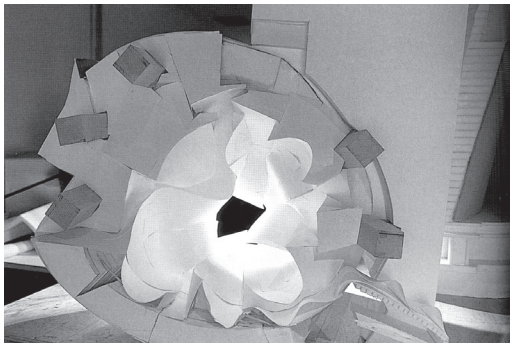
De esta forma, Gehry da un paso más en la deconstrucción de la unidad sobre la que el propio deconstructivismo de la primera maqueta avanzaba. Ya que si se observa la planta del Walt Disney Concert Hall, ya no se puede reconocer una ley, sintaxis común a todos los elementos, por muy deconstructiva o fragmentarizanda que ésta pudiera ser. Cada elemento podría constituirse como un proyecto autónomo, independiente, generado según sus propias leyes. Esto nos revela una planta en la que conviven elementos regulares ortogonales, salas independientes constituidas a partir de su propia forma o ley interna, elementos curvos deformados, elementos circulares regulares colocados de forma simétrica en la cabecera de la sala, etc. F24

En ese sentido la diferencia de la obra de Gehry con respecto a la de Scharoun es radical. Lo es

BIBLIOGRAFÍA

Historia y crítica de la arquitectura

- FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson Ltd, Londres 1980. (Trd. Española: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona 1993).
- CAPITEL, Antón. “Expresionismo, racionalismo y arquitectura orgánica en Alemania y en Dinamarca: Häring y Scharoun; Jacobsen y Utzon”. Del libro: *Arquitectura Europea y Americana después de las vanguardias* XLI Tomo. Summa Artis, Historia General del Arte. Espasa Calpe, Madrid 1996.
- CAPITEL, Antón. *La arquitectura compuesta por partes*. Gustavo Gili. Barcelona 2009.
- Hans Scharoun y expresionismo**
- FEHNT, Wolfgang. *Die Architektur des Expressionismus* Verlag Gerd Hatje, Stuttgart. (Traducción Española de Justo G. Beramendi. *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili, Barcelona 1975).
- SYRING, Eberhard. *KIRSCHENMANN, Jörg C. Scharoun TASCHEN GmbH, Colonia 2004.*
- GURIDI GARCÍA, Rafael. *Habitar la noche*. Hans Scharoun y la casa unifamiliar como vehículo de exploración proyectual en los años del Tercer Reich. Tesis doctoral. ETSAM, Madrid 2008.
- BLUNDELL JONES, Peter. *Hans Scharoun*. Phaidon, London 1995. (reprint of 2000).
- BLUNDELL JONES, Peter. *Hans Scharoun. Eine Monographie*. Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1979.
- DI ADA FRANCESCA, Marciano. *Hans Scharoun. Officina edizioni*, Roma 1992.
- CAPITEL, Antón. “Mies contra Scharoun. Una representación dramática en el Kulturforum de Berlín”. *Revista PASAJES, Arquitectura y crítica*. n° 5. Marzo de 1999.
- CAPITEL, Antón. “Expresionismo, racionalismo y arquitectura orgánica en Alemania y en Dinamarca: Häring y Scharoun; Jacobsen y Utzon”. Del libro: *Arquitectura Europea y Americana después de las*



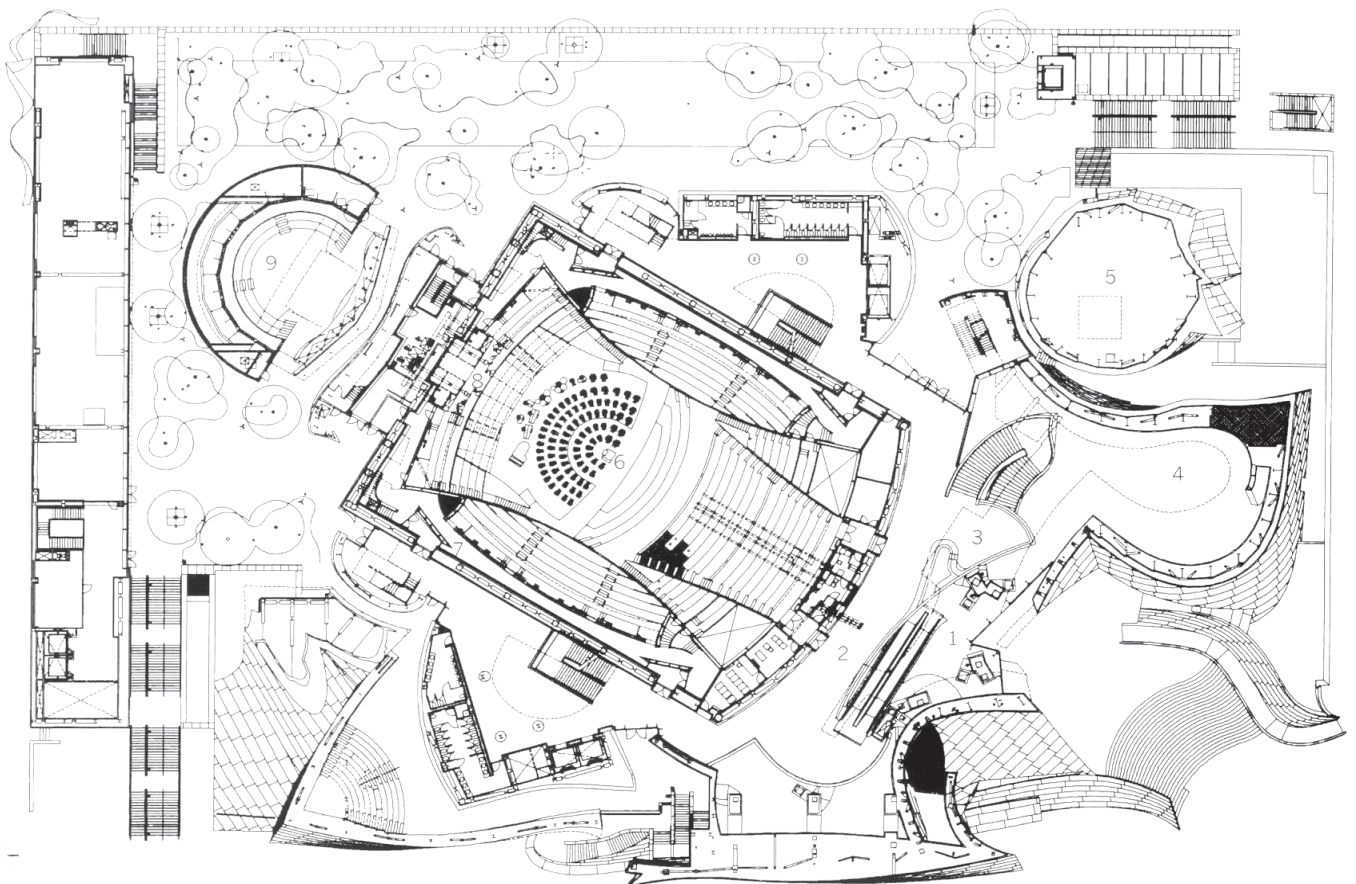
con respecto a proyectos como las escuelas o viviendas, en las que la fragmentación mantiene una unidad, cuando menos en la identidad en la que cada una de las piezas se constituye, y hasta incluso, en la forma análoga en la que las piezas se fragmentan (F25/F26, imágenes de las escuelas de Scharoun ilustrando este aspecto). Pero más acentuada será esta diferencia con respecto de la propia filarmónica con la que se compara el edificio de Los Ángeles, en cuanto que ésta se constituye a partir de una unidad orgánica totalitaria, un gran animal que en el movimiento de desentumecerse, en su propia deformación, llega a abarcar bajo sus dorso la totalidad de usos que el edificio comprende. En el caso del plano del edificio de Gehry, cada elemento que se observa, más bien responde a un gesto, a un hecho puntual, autónomo en sí mismo. La planta de esta forma

se constituye a partir de múltiples elementos, innumerables animales frente un solo gran animal, animales marinos que conviven fluctuando en un fondo acuático que en su movimiento, ondula sus lomos. F24

Si nos hemos referido al concepto de unidad, nos vemos en la tentativa de diferenciar las dos formas de unidad que se observan en los dos edificios. En el caso de Scharoun, se trata de una unidad tensa, un acuerdo de síntesis de múltiples parejas de contrarios. En el caso de Gehry, la unidad de todos los elementos que se extienden en la planta se consigue a partir una de las posturas postmodernas por antonomasia, la imagen. El edificio nos ofrece una imagen unitaria, imagen que ante un examen más exhaustivo se revela como sumamente diversificada. Tal como se ha visto en

F21/F22. Sala de socios desde el interior y desde el exterior.

F23 Planta del Walt Disney Concert Hall.



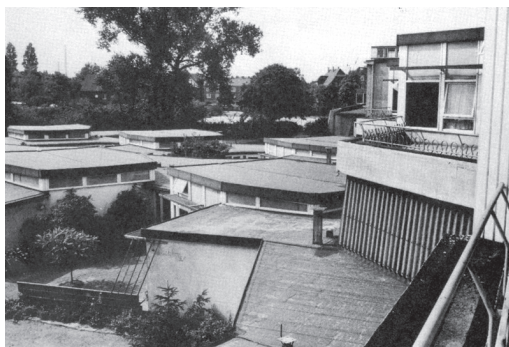
el análisis de la imagen de la sala de socios en relación a todo el edificio, un elemento que en un primer acercamiento se puede comprender como parte de lo mismo, en una mirada más detenida, se nos ofrece como totalmente diverso.

Realmente es así. Gehry necesita recurrir a la imagen para dotar al edificio de una unidad exterior que nos lo haga comprensible a pesar de las diferencias en las que están constituidas cada una de sus partes. Ésta necesidad de una unidad en su imagen exterior se hace necesaria debido a que en su misma concepción, se ha recurrido a mecanismos, herramientas que disociaban cada solución y paso que en su diseñar se daba. Se busca una imagen unitaria en el exterior, de un interior que está formado por diferentes visiones parciales, partes disociadas, que en el recuerdo de sus imágenes tratamos de dar continuidad, como si de las visiones parciales de un sueño disperso se tratara. F27/.../F30

Ahí nos vuelve a aparecer otra de las diferencias radicales con respecto de Scharoun. Ya que en cuanto a la concepción unitaria se refiere, nos vemos obligados a rendir homenaje a las palabras de Scharoun que comprendían el edificio naciendo de su interior, en la medida en que esa misma concepción unitaria será la que se observa al centrarnos en el estudio del interior, y por tanto en el estudio de la sección del edificio.

Tal y como se ha analizado en la sección del edificio de Berlín, existe una complementariedad unitaria entre el espacio del foyer y el volumen de la sala de conciertos. No se puede comprender el espacio foyer sin la irregularidad a la que la opresión que la parte inferior de la sala lo somete. Tampoco se puede entender sin la estructura que soporta la sala del auditorio y por la que se ve atravesado, como también es atravesado por las líneas expresivas de movimiento que marcan los accesos del público a las diferentes plataformas de butacas.

Si se atiende a la sección del edificio de Gehry, se observa que la expresividad de la forma inferior de la sala de conciertos no ha configurado el espacio interior de accesos y foyer. Por el contrario, la sala de conciertos queda apoyada y embebida en una estructura continua de forjados y pilares convencionales. A lo sumo, se aprecia cierta inclinación del patio de butacas en el techo de la planta baja, no obstante, ésta continuidad de la forma inferior de la sala, se ve fragmentada en diferentes episodios, diferentes espacios de distribución y acceso a las salas en diferentes plantas, que desdibujan su forma y sobre todo, su procedencia, tal y como se ve en la sección longitudinal del edificio. F31



Tal es la indiferencia con la que Gehry utiliza imágenes desvinculadas de la realidad constructiva desde la que se generaron, que hasta incluso llega a utilizar ciertos pseudopilares que tienen como referencia la imagen expresiva del interior del edificio de Scharoun, pilares inclinados del edificio de Berlín, tornapuntas soportando la gran sala de conciertos en el espacio Foyer. Se insiste de nuevo por tanto en un Gehry tendente a inclinarse al recurso de la imagen, siendo justos con el revestimiento escultórico con el que se envuelve la estructura, y en concreto los pilares a los que nos referimos. A pesar de que puede tratar de imitar el expresionismo en su imagen, nada más lejos de la realidad en la que éste se constituye. Ni siquiera se corresponde la situación de los pilares del Walt Disney Concert Hall a la situación de aquellos pilares de Scharoun, ya que éstos se sitúan fuera de la proyección vertical de la sala de conciertos, no están debajo y soportándola como aquellos, sino que se sitúan en el extremo, límite del edificio. Las paredes inclinadas que éstos soportan, no son tanto la “panza” inferior de la sala de conciertos como ocurría en el caso de Scharoun, cuanto la fachada exterior del edificio, es decir, las formas del edificio que desde el exterior Gehry ha moldeado. F32/F33

Realmente el modelado exterior, ajeno a la formalización del interior del edificio, ha primado en el caso de Gehry. Si observamos la planta de cubiertas F35, la expresividad no está determinada tanto por la forma de la sala de conciertos y su configuración, tal y como ocurría en el edificio de Scharoun, cuanto debido a todos los elementos que la están rodeando, a modo de cáscaras que la revisten y que constituyen propiamente la imagen exterior del edificio. Velas hinchadas, proas

F24/F25. Imágenes de la escuela en Lünen.

vanguardias XLI Tomo. Summa Artis, Historia General del Arte. Espasa Calpe, Madrid 1996.

BITOMSKY, Hartmut. Hans Scharoun. Arquitectura imaginaria. Arquia/ documental 9. (repetido también en el epígrafe correspondiente a los videos)

TUÑÓN, Emilio. Artículo: “Del Constructor del Mundo a la Ecología Artificial”. Publicado en la revista “Pasajes, arquitectura y crítica”. Número 1. año 1998.

BLUNDELL JONES, Peter. Hugo Häring. The Organic versus the Geometric. Edition Axel Menges. Stuttgart/London 1999. Printing and binding: Daehan Printing & Publishing.

GARCÍA ROIG, José Manuel. Tres arquitectos alemanes. Bruno Taut / Hugo Häring / Martin Wagner. Universidad de Valladolid 2004.

Frank Gehry

VAN BRUGGEN, Coosje. Frank O. Gehry. El museo Guggenheim Bilbao. Departamento de publicaciones Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao.

VVAA. Guggenheim Bilbao. Frank Gehry, un museo americano y vasco. Revista arquitectura Viva. nº 55. Julio-Agosto 1997.

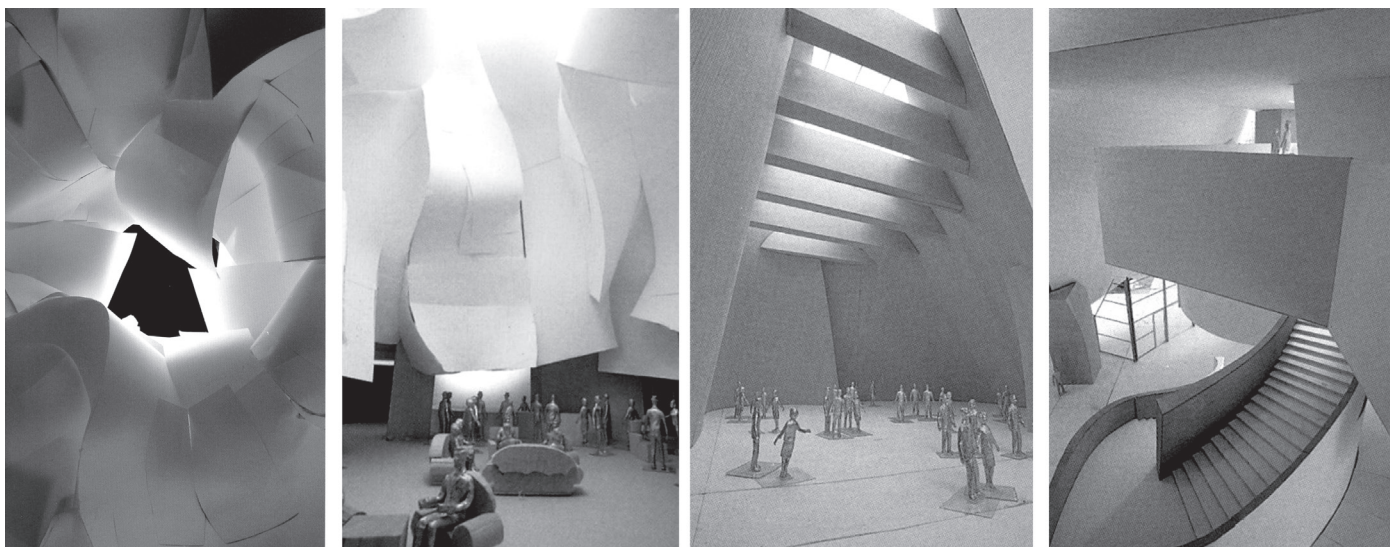
RAGHEB, J. Fiona y VV.AA. Frank Gehry, arquitecto. Traducción de Itziar Elegezabal. Catálogo de la exposición organizada por Mildred Friedman y J. Fiona Ragheb. Guggenheim Museum, Nueva York, Mayo- Septiembre 2001. Museo Guggenheim Bilbao Octubre 2001 - Febrero 2002.

COLOMINA, Beatriz. “Una conversación con Frank Gehry. (I) El Proceso del Proyecto” y “(II) De la A a la Z”. Artículo publicado en: VVAA. De la A a la Z. Frank Gehry. Revista El Croquis. nº 117. Madrid, 2003.

LAVIN, Irving. “Decantarse por el Barroco. Frank Gehry y los paños plegados postmodernos” extracto del estudio “Decantarse por el Barroco: Observaciones sobre el Pliegue Postmoderno”. Artículo publicado en: VVAA. De la A a la Z. Frank Gehry. Revista El Croquis. nº 117. Madrid 2003.

POLLACK, Sidney. Apuntes de Frank Gehry. Film producido por MIRAGE ENTERPRISES, THIRTEEN/WNET NEW YORK’S AMERICAN MASTERS y LM MEDIA GMBH. Distribuido por CAMEO MEDIA S.L. (repetido también en el epígrafe correspondiente a los videos)

FRIEDMAN, Mildred y VV.AA. Gehry Talks. Architecture + process. Rizzoli International Publications, Inc, New York 1999.



de barco, conchas y caparzones, que cubren con una formalización bien diferente de la que se construye la sala de conciertos interior, condicionada ésta por el uso, acústica, etc. F34/.../F37

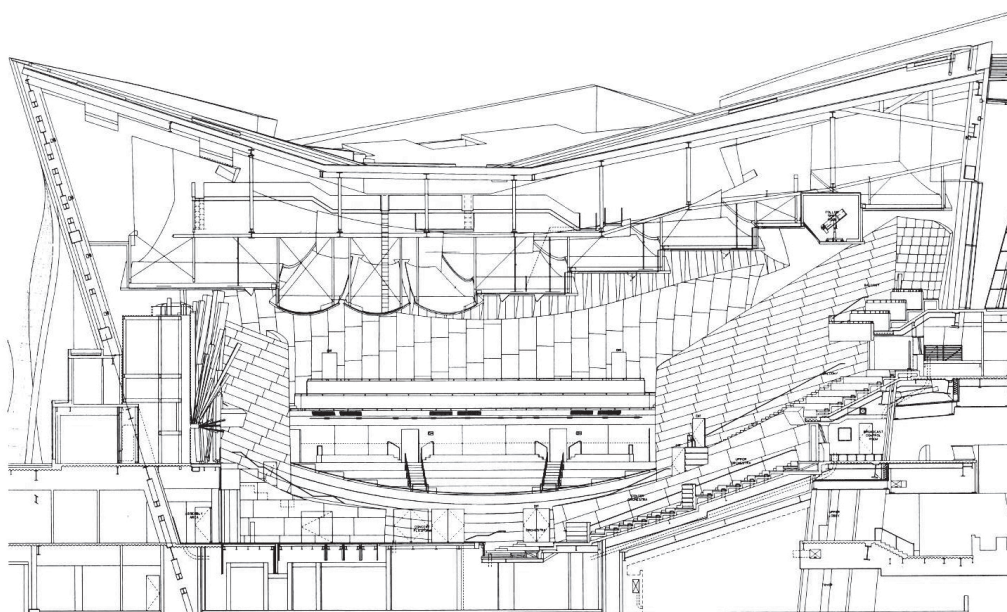
En lo que precisamente a la generación de la forma exterior se refiere, nos hemos extendido suficiente en el análisis de la obra de Scharoun. Más allá de las complejas operaciones que se han detectado, ésta forma es totalmente irregular en su contorno. Antes incluso de haber situado los elementos que pretenden romper la simetría, antes incluso de los elementos que surgen preocupándose exclusivamente por confundirnos, dicho de otro modo, enriquecer o complejizar la percepción que podemos tener de la forma exterior, ésta es reflejo directo del contorno irregular desde el que se ha configurado el interior. En el caso de Gehry por el contrario, la sala es totalmente

regular, más allá de la irregularidad escultórica de su forma exterior, su núcleo está formado por un rectángulo con uno de sus lados curvados. En el caso de la filarmónica de Scharoun, el protagonismo es el que corresponde a la sala de conciertos, tanto en planta como en su imagen exterior. En la planta del edificio de Gehry, como también en la imagen exterior, cualquier elemento auxiliar o de transición puede tener tanta importancia o más que la sala en la imagen final del edificio. Se trata de los elementos que, como también ocurre en el caso de Scharoun, configuran la transición entre los requerimientos interiores y exteriores.

En el edificio de Berlín, estos anexos —requerimientos del programa—, protuberancias que surgen de la parte inferior de la sala de conciertos, no son sino extensiones de la misma sala, contruidos según la propia geometría del núcleo del

F26/F27/F28/F29. Imágenes de maquetas y fotomontajes del interior del edificio de Gehry.

F30 Sección longitudinal del Disney Concert Hall.



que han nacido, se trata de las extremidades que el animal apoya al encontrarse con el suelo cuando se recuesta. (Ver plantas bajas, y proyección de la forma de planta baja en las plantas superiores F13). En el caso de Gehry, estos elementos cubren totalmente la forma de la sala interior y formalizan un exterior totalmente nuevo y diferente del mismo. Una imagen exterior en la que precisamente Gehry llega a formalizar una de sus más bellas expresiones escultóricas, frente a un Scharoun, que debido a la veracidad de la forma, incluso a la brutalidad con la que ésta se expresa y nace desde su propia coherencia, obtiene una arquitectura, que hasta incluso en ocasiones, se ha llegado a denominar como feísta. N10

Conclusión

Se ha podido ver como el proyecto de Scharoun nace de una expresión directa del interior y de los requerimientos y usos, expresión directa e inmediata que renuncia a la amabilidad de la forma exterior del edificio tratando de convencernos de la rotundidad de su postura ideológica. Si bien, un análisis más exhaustivo hace ver lo importante que fuera para Scharoun el emplazamiento, la mixtura de complejidad y contradicción N11 en la que se gesta la volumetría exterior. Es por ello que el edificio, más allá de teorías explicativas de la arquitectura, nace de la difícil unidad sintética entre parejas de contrarios, la cual pretende encontrar acuerdos entre los múltiples y hasta contradictorios condicionantes a los que la arquitectura debe responder.

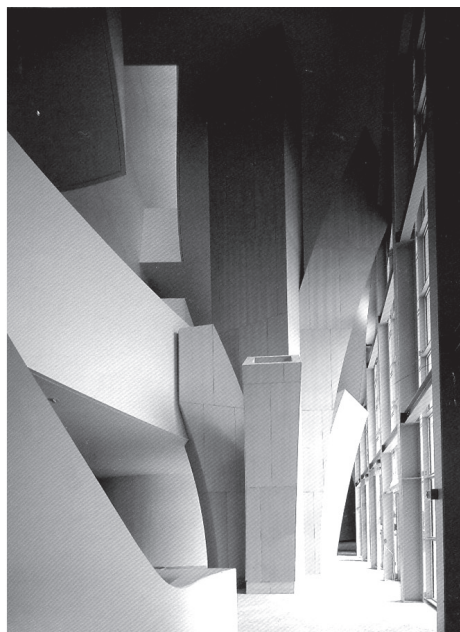
Gehry por el contrario y quizás debido a su condición postmoderna, responde de manera independiente, puntual y diversa a cada problema y

requerimiento que el edificio le plantea. Obtiene de esta forma una amalgama de situaciones, volúmenes y formas diversas que encuentran su unidad y cohesión en la pura imagen. Cesión a la imagen mediante la que logra una de las cotas más altas de belleza figurativa de la arquitectura del siglo XX. Belleza que a pesar de estar basada en la imagen a la que ha tendido la postmodernidad, alcanza cierta integridad unitaria en la legitimidad desde la que en su logro se nos ofrece, contradiciendo de este modo las posturas deconstructivistas fragmentarias contemporáneas a Gehry —como también a Scharoun contradijera las suyas. Se acerca por tanto Gehry, más allá del intento de las teorías de la deconstrucción, a cierta unidad de sentido a través de la pura figuratividad de la belleza de la forma en sí misma, de un modo que, salvando las distancias, podría llegar a hacernos recordar en cierto modo, a determinado interés de la arquitectura antigua.

Analizando las diferencias que median entre ambos arquitectos, buscando la motivación, singularidad fundamental que vincula la obra, la metodología, al arquitecto que la ha proyectado, observando ambas alternativas y determinación en la que cada una se nos ha presentado; nos sobreviene un atractivo vértigo de estar tocando con las puntas de los dedos aquello que es la creación humana, aquella en la que llegamos a palpar la singularidad íntegra, la autonomía de la obra arquitectónica y artística, próxima a lo trascendente aún en la mayor contingencia a la que cada opción desde sus decisiones de partida se ha visto obligada.

En lo que a nuestra disciplina concierne, al desentrañar los entresijos de diseño de estos dos proyectos, nos sobreviene un vértigo no muy di-

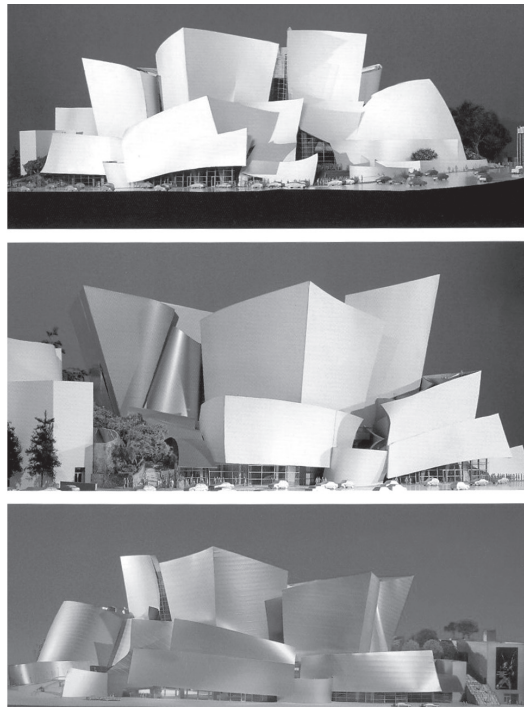
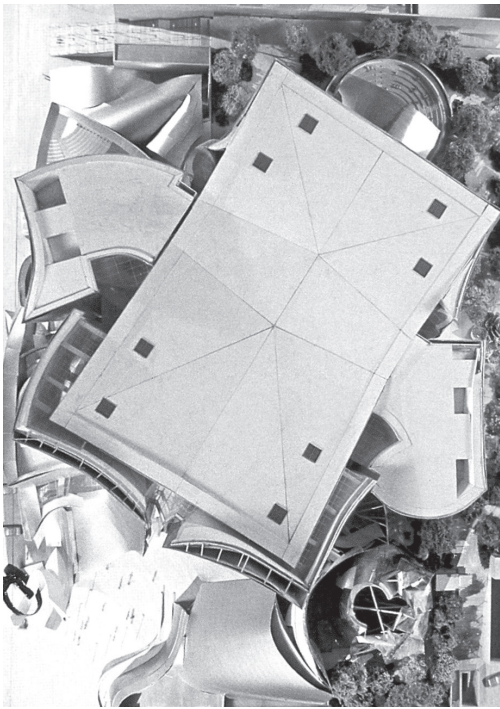
CAPITEL, Antón y VV.AA. "Análisis. Dos Museos: Gehry vs. Moneo". Revista PASAJES, Arquitectura y crítica. n° 1. Noviembre 1998.
THIELE, Marcello. "DER NEUE ZOHLLOHOF" Revista PASAJES, Arquitectura y crítica. n° 28. Junio 2001.
VARNELIS, Kazys. "Experience Music Project" Revista PASAJES, Arquitectura y crítica. n° 28. Junio 2001.
McMICHAEL REESE, Carol. "All Shiny and New: Walt Disney Concert Hall and the Rehabilitation of Downtown Los Angeles". Artículo en el libro: VV.AA. SYMPHONY HARRY ABRAMS In association with The Los Angeles Philharmonic, New York, 2003. En el libro aparecen escritos de: Rank gehry, Richard Koshalek, Dana Hutt, Michael Webb, Esa-Pekka Salonen. Imágenes de Grant Mudford.



N10 CAPITEL, Antón. "Mies contra Scharoun. Una representación dramática en el Kulturforum de Berlín". Revista PASAJES, Arquitectura y crítica. n° 5. Marzo de 1999.

N11 Parafraseando a Venturi.

F31/F32. Interior del Walt Disney Concert Hall.



F33/F34/F35/F36. Vistas de la maqueta del Disney Concert Hall. En la vista superior de la maqueta se observa la no correspondencia del volumen interior con el exterior.

F38/F39. Plantas del Walt Disney Concert Hall.

ferente al de encontrarnos ante el desafío de la arquitectura hoy. Expectantes de nuevas figuras que ofrezcan nuevas alternativas, que recojan en una síntesis propia hallazgos y recorridos históricos tan diversos como las opciones que pueden representar Scharoun y Gehry. Nuevas figuras que eviten el camino fácil de la banalidad postmoderna que rápidamente se desliza hacia la parcialidad de exaltar opciones sesgadas, metodologías incluso ajenas a la propia disciplina arquitectónica, ante la imposibilidad de creer y dar respuesta hoy al anhelo que en el fondo nos mueve por una unidad o significado. Nuevas síntesis que

lleguen a integrar hasta incluso opciones contrarias a los propios condicionantes y posiciones de partida —como parece que Scharoun pretende. O como podría ser el intento de Gehry, que aún en su condición postmoderna, pretende la integridad y unidad de una bella imagen a pesar de la diversidad de fragmentos y métodos desde la que se constituye. Síntesis por tanto que llegaran, de forma más radical que la propuesta del propio Gehry, llegar a convencernos de la totalidad que su opción representa a pesar de la inevitable diversidad en la que se nos ofrecen.

ENEKO BESA
Arquitecto Doctorando
Profesor en la Escuela de Arte y
Superior de Diseño de
Vitoria-Gasteiz.

