

El Whitney museum en Manhattan.

Como abstracción Manhattan tiene un lugar en la mente de todos. Manhattan representa: oportunidades, sueños, el poder del capital, el glamour... pero también la pobreza, la desesperación, la frustración; todo depende de la visión del mundo de la persona que piense en ello. Manhattan es un concepto. También existe. Al andar por sus calles, el visitante se somete a las normas que imponen sus rascacielos. El ojo se agota de hacer la distinción entre lo vertical y lo horizontal. Lo que podría alejarse horizontalmente en la distancia, se aleja, en su lugar, hacia arriba, formando un ángulo indeterminado con el cielo.

Las fachadas de los rascacielos abandonan la idea de edificio-objeto ante la imposibilidad de ser percibido en un único golpe de vista, para ofrecer un continuum de texturas que el ojo recoge y recorta en tapiz urbano. Un tapiz cuadrículado de anuncios publicitarios, escaparates, puertas y ventanas, sobretodo ventanas ... La densidad de la población que trabaja en Central Manhattan deja poco espacio para entrever. Para encontrar espacio hay que *mirar hacia arriba*.

El gesto de levantar la cabeza para acompañar con la vista el desarrollo de los desmedidos edificios, requiere tener la perspectiva suficiente para contemplarlos, retroceder hasta encontrar esa distancia necesaria. Al pasear por la Avenida Madison, los transeúntes atentos no tardan en reparar en el gesto del Whitney. El edificio se retrasa generando una concavidad. Dicha concavidad tiene dos componentes: una horizontal y una vertical. Por un lado, el retranqueo horizontal de la fachada provoca su pérdida de alineación a la Avenida Madison, generando tres líneas de sombra que constituyen un umbral que anuncia desde lejos la inquietante presencia del edificio. Por otro, el foso excavado respecto a la cota cero de la calle genera un patio exterior deprimido. Sobre dicho vacío se tiende una pasarela de acceso que conecta puntualmente calle y edificio.

¿Qué debe ser un museo, un museo en Manhattan?  
Es más fácil decir primero qué es lo que no  
debe parecer. No debe parecer un negocio o un  
edificio de oficinas, no debe parecer un  
lugar luminoso de espectáculo. Debe  
transformar la vitalidad de la calle en la  
sinceridad y profundidad del arte?

Marcel Breuer,  
"Comments at the Presentation of the Whitney  
Museum Project"

Imaginemos que sólo se hubiera dado la componente horizontal del movimiento; el plano del suelo de la gran avenida se deformaría bajo el umbral, los peatones invadirían ese espacio regalado a la calle para cobijarse un día de lluvia o, simplemente, para atajar hacia la anunciada calle 75, pues el retranqueo de la fachada permite también desmaterializar la esquina urbana. En cualquier caso, la consecuencia de tal movimiento hubiera sido la invitación a la entrada masiva al edificio. Una entrada-reclamo fácilmente permeable, adecuada para un centro comercial.

Sin embargo, el programa de un museo necesita una distancia capaz de transformar el ajetreo de la calle en el silencio contemplativo de la obra de arte. Una distancia física pero también mental. La distancia física se logra generando **un espacio intermedio**; la mental se refiere al grado de conciencia en el acto de atravesarlo. El edificio restringe su entrada a un único punto de acceso, el peatón debe decidir entrar en el museo e ir a buscar el puente, lo cual dosifica la afluencia al edificio.



El hecho de que el puente tenga su propia estructura que descansa sobre el lecho del foso, en lugar de apoyarse entre la calle y el edificio, permite hacer la lectura de este espacio intermedio como un espacio con autonomía propia; no es un espacio subordinado a la calle ni al edificio, sino un espacio independiente con límites y entidad propia.

El paramento de vidrio que separa el espacio interior del vestíbulo podría leerse como un gran hueco en la fachada; ventana cuyo antepecho y dintel interrumpen la continuidad del pavimento y del forjado definiendo un límite claro entre interior y exterior. Cuando el visitante, tras atravesar el puente, ve su propio reflejo superpuesto a la parcial transparencia del muro de vidrio, toma conciencia del acto de entrar. Transparencia y reflejo se alían en una complicidad donde interior y exterior se interpenetran(1).

Si de día es el reflejo del paramento de vidrio lo que segrega(2), de noche es la textura luminosa del techo lo que explica esa voluntad de ruptura(3).

En el interior, al otro lado del vidrio, el edificio tiende una pasarela para acoger al visitante. El cambio de sección potencia la discontinuidad. En apenas doce metros, el visitante atraviesa tres situaciones distintas. En primer lugar, es acogido por un dosel de hormigón que avanza sobre la acera transformando el puente en puerta. Una puerta de escala humana. A continuación, el repliegue de la fachada se convierte en un dintel de escala urbana. Finalmente, el visitante atraviesa la pasarela interior, un túnel de hormigón. El resultado es una secuencia de contrastes de luz y sombra que potencian el efecto de esa distancia mental necesaria(4).

Qué debe ser un museo, un museo en Manhattan?,Cuál es su relación con el paisaje de Nueva York?

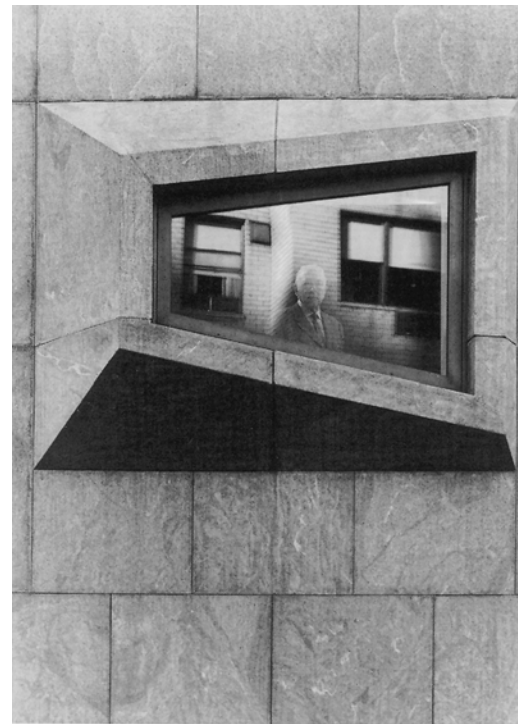
La primera parte de la pregunta atiende al concepto de uso. La segunda hace una matización sobre el lugar. Programa y lugar, son preguntas a las que el arquitecto responde a la vez.

El programa requería un espacio intermedio. Breuer escoge como mecanismo para generarlo el *setback* característico de los rascacielos. El hecho de invertir el *setback* transforma algo habitual en Nueva York, en un dispositivo que genera la **extrañeza** necesaria para llamar la atención del transeúnte sobre el edificio-museo, pero a la vez la **familiaridad** suficiente para reconocerlo en Manhattan(5). A partir de aquí esta ambigua actitud del edificio se manifestará en todas las decisiones de proyecto. El edificio se integra en el lugar por **contraste**, en un diálogo de contrarios.

El Whitney es desde su uso un lugar donde contemplar la obra de arte, pero también un lugar desde el cual mirar Manhattan. La decisión de hundir el patio, fuerza en el visitante el acto de levantar la cabeza para lanzar la mirada hacia al cielo recortado por el *skyline*. Vista que queda enmarcada por el perfil retranqueado del edificio.

Frente al espacio museístico alejado de la calle, el momento de descanso en el restaurante y el vestíbulo permite esa relación con el exterior filtrada a través del espacio intermedio. También las escasas ventanas del edificio, liberadas de los requisitos de iluminación y ventilación natural (funciones controladas mecánicamente para un óptimo funcionamiento del edificio como museo) están pensadas desde el interior como un descanso para la mirada. El propio detalle de la sección de la ventana abocinada explica esa dirección de salida. No es el exterior el que inunda el espacio interior, sino la mirada del espectador quien va a buscar el alivio exterior. Cada sala de exposiciones tiene una ventana para permitir esta posibilidad.

El tamaño y el orden aparentemente aleatorios que se percibe en la composición de fachada, responde a la escala y la disposición en planta del espacio interior. Las ventanas de la fachada lateral, son más pequeñas respondiendo al tamaño y la altura simple(3,83m) de las salas. Se trata de salas con otro carácter.



1.



2.



3.



5.

Parece que los espacios de galería amplios y abiertos con particiones móviles deben ser cuidados, pues de otra manera la impresión general sería demasiado aséptica, para alejar el carácter de arte. Para evitar este peligro el peligro de -el arte para un museo de arte- sugerimos para las galerías materiales bastante poco sofisticados, cercanos a la tierra: techos de hormigón texturado y rugosos; suelos de láminas de pizarra; muros cubiertos de lienzo. Además, el diseño incluye un número más pequeño de habitaciones fijas, con decoración y amueblamiento definidos. Pintura y escultura pueden mostrarse en los perímetros interiores de forma similar a una casa o a un lugar de reunión, o una oficina o un edificio público, teatro, restaurante, escuela.

"Como en una casa" la mesa se sitúa estratégicamente contra el antepecho bajo la ventana. Todos los elementos de la estancia cobran un carácter más doméstico, incluso el pavimento de pizarra se reemplaza por una moqueta más cálida(6).

Frente a estas ventanas domésticas, la gran sala de exposiciones a doble altura(5,25 m) adecuada al formato de la obra de arte contemporánea, cuenta con una enorme ventana. Dicha ventana asume un marco trapezoidal para neutralizar el efecto de cuadro-ventana capaz de competir con las obras expuestas en sala(7).

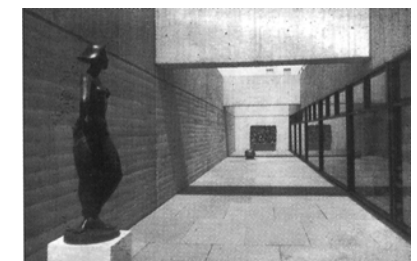
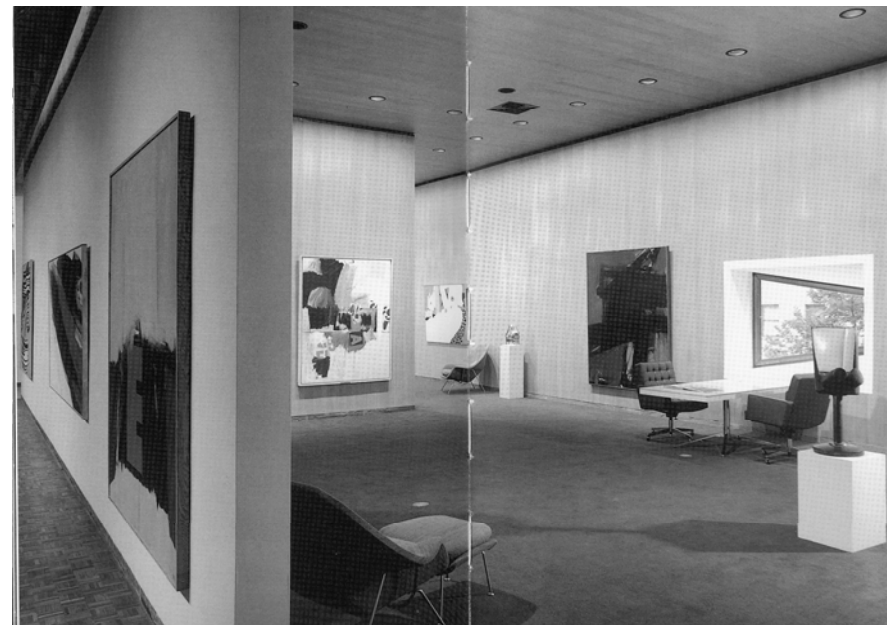
La organización de la planta responde al carácter diferente de las calles de tan distinta jerarquía. Una única ventana de gran escala se asoma a la Avenida Madison frente a las ventanas más domésticas de la calle 75.

Si observamos el edificio desde la esquina las ventanas dan en su conjunto una lectura muy unitaria, potenciando su percepción como edificio-objeto. Si examinamos la deformación de las ventanas veremos que todas dan la espalda a la medianera para dirigir la mirada tangencial sobre la esquina; desde el espacio interior, el edificio también se lee como una pieza autónoma.

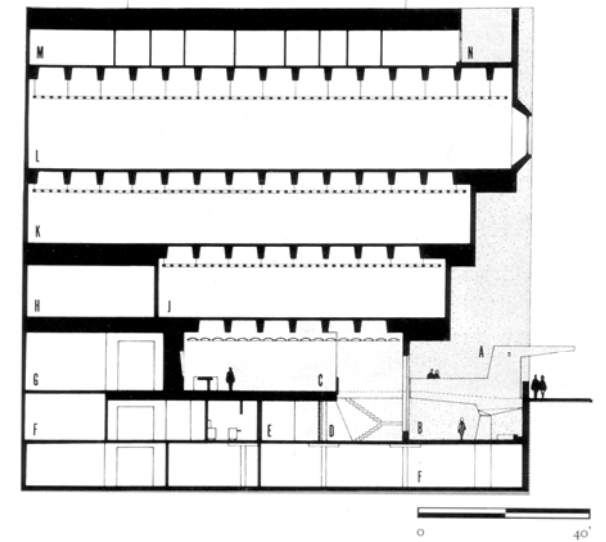
Volver a callejear. En las aceras, a unos centímetros por encima de la altura de las cabezas, se apilan las escaleras de incendios, aferradas, como anclas a las fachadas. Los depósitos de agua, están fuera, sobre las cubiertas de los antiguos edificios. La consecuencia es que se deja fuera lo que en otras partes acostumbra a estar dentro. Los grandes rascacielos de cristal, encendidos por la noche, demuestran el mismo principio y lo elevan al rango de la mitología: su iluminación interior se convierte en la característica dominante del medio exterior nocturno de toda la isla. Lo que uno esperaría que sucediera en el interior, aquí sucede en el exterior. Frente a la transparencia nocturna, los rascacielos durante el día reflejan lo que tienen enfrente negando lo que está detrás. No hay *interioridad*.

El Whitney niega su interior tras la tectónica volumetría. Las tres líneas de sombra que generan la fachada retranqueada no explican las nueve plantas del edificio, de las cuales cinco son de uso público y cuatro privadas.

El programa desaparece tras los muros de granito. El retranqueo de la cubierta del edificio, permite generar un patio en la última planta donde se ubican las oficinas. Programa que satisface así su necesidad de iluminación y ventilación natural, a la vez que consigue un espacio de aislamiento adecuado para la concentración del trabajo. El mismo mecanismo que generaba el patio de escala urbana en las cotas inferiores del edificio, genera en este nivel de uso privado un patio más doméstico(8).



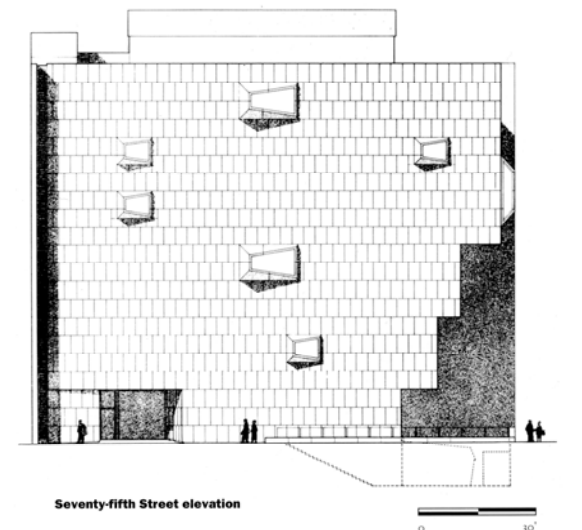
7.



Section cut east-west

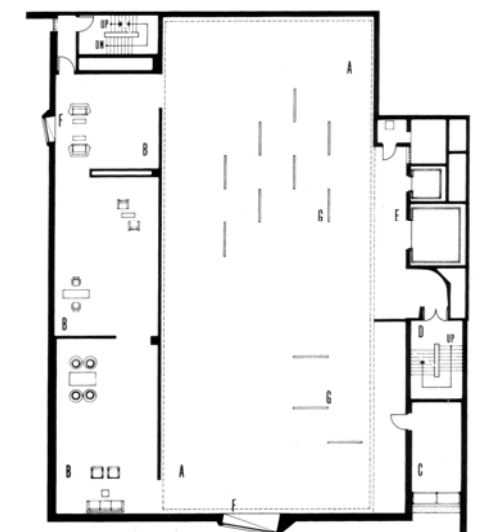
- |                      |                         |                         |
|----------------------|-------------------------|-------------------------|
| A. ENTRANCE BRIDGE   | G. LOADING DOCK         | L. FOURTH FLOOR GALLERY |
| B. SCULPTURE COURT   | H. AUDITORIUM           | M. OFFICES              |
| C. LOBBY             | J. SECOND FLOOR GALLERY | N. ROOF TERRACE         |
| D. SCULPTURE GALLERY | K. THIRD FLOOR GALLERY  |                         |
| E. CAFETERIA         |                         |                         |
| F. PAINTING STORAGE  |                         |                         |

6.



Seventy-fifth Street elevation

8.



Fourth Floor plan

- |   |                      |                       |
|---|----------------------|-----------------------|
| A. FLEXIBLE GALLERY WITH MOVABLE PARTITIONS | B. PERMANENT GALLERY | E. ELEVATORS          |
| C. RESTORATION LAB                          | D. STAIRWELL         | F. WINDOW             |
|   |                      | G. MOVABLE PARTITIONS |

El hormigón de las medianeras y el revestimiento de granito gris sin pulir acentúan el carácter tectónico y silencioso del edificio, frente al ruido de reflejos y brillos de las pieles ligeras de vidrio y metal pulido de los rascacielos. Podríamos decir que el edificio se calla, pero a la vez escucha... Los grandes paños de fachada maciza recogen la luz reflejada por las ventanas de los edificios vecinos, dibujando una textura cambiante a lo largo del día. Una vez más, la sorpresa y el contraste de un edificio macizo por un lado, pero también el ritmo de reflejos que recuerdan la densidad de ventanas típica del paisaje de Nueva York(9).

Tras la visita al interior del edificio, volvamos a salir ahora para elevarnos a vista de pájaro y entender el edificio en su situación urbana concreta. Del Nueva York genérico, a la esquina de la Avenida Madison con la calle 75. A una manzana de Central Park, entre la Quinta Avenida y Park Avenue.

La primera operación pasa por levantar dos medianeras de hormigón que garantizan su independencia respecto a la edificación colindante. La segunda consiste en perder las alineaciones retrasándose del plano de las fachadas. La medianera queda parcialmente vista. El edificio-objeto aparece como *figura* recortada sobre el *fondo* de la medianera(5).

La sección también genera mecanismos de autonomía al hundirse respecto a la cota de la calle. El sorprendente perfil de la franja de comunicaciones verticales (10) empieza a cobrar sentido cuando se piensa como una extensión de la medianera, como un grosor independiente a la espera de recibir la entrega del cuerpo principal del edificio. Esta franja no aparece revestida de granito gris sino que deja visto el hormigón como acabado de fachada. El alzado de la calle 75 deja una pequeña franja de separación que le permite ventilar la escalera de emergencia. El pavimento del patio también se separa del muro de contención de la calle dejando una franja para plantar.(11) El hecho es que el granito no se entrega nunca directamente contra las medianeras. También desde el tratamiento de los materiales se puede hacer la lectura del edificio-objeto. El detalle de la esquina explica la articulación y continuidad de las piezas de granito(12).

En la maqueta de Christo y Jeanne Claude de su propuesta para envolver el Whitney también explican ellos desde el material dicho grosor como algo independiente. El detalle del cambio de color del envolvente de la pasarela permite entenderla como un elemento auxiliar y autónomo de la obra(13).

Si bien el edificio genera desde la planta y la sección esos mecanismos de autonomía, no renuncia tampoco al diálogo con su entorno más próximo, por ejemplo el hecho de dar continuidad a la cornisa de la fachada de la calle Madison mediante la sombra provocada por el último retranqueo del edificio(14).

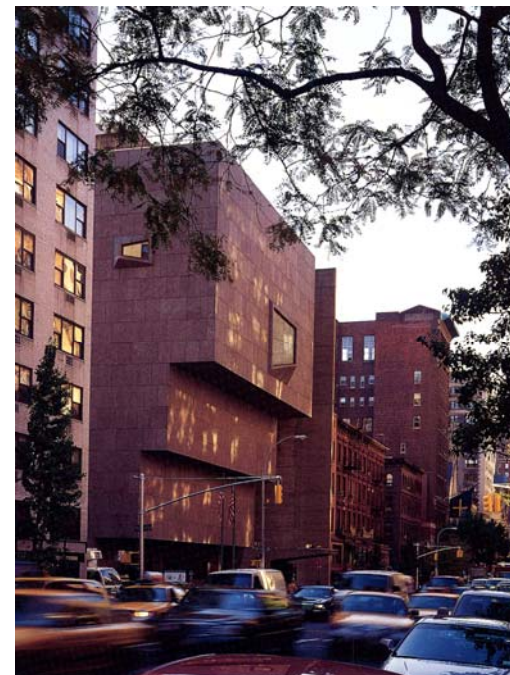
Si leyéramos los núcleos de comunicaciones como un vacío vertical sería posible interpretarlo como una extensión del vacío exterior.

Breuer describe el edificio como una escultura, una masiva pirámide invertida. Después de esta lectura podría matizarse esta afirmación. Se trata de una escultura que no sale tanto de la construcción del lleno, sino de la excavación del perímetro virtual de la manzana neoyorquina; sugiriendo así **el vacío como instrumento de proyecto**.

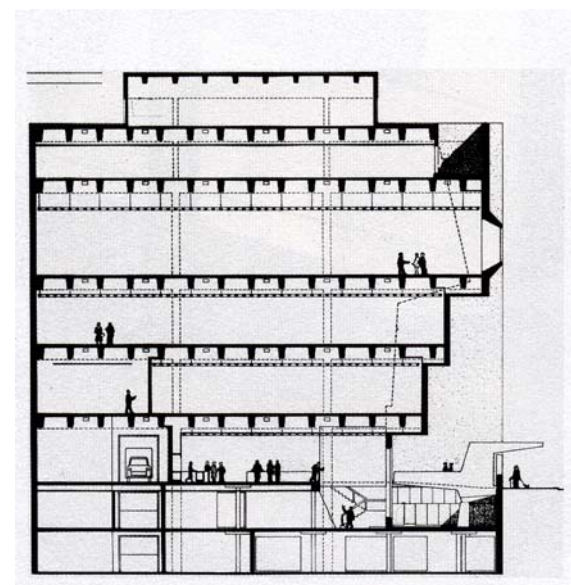
Marta Peris.



9



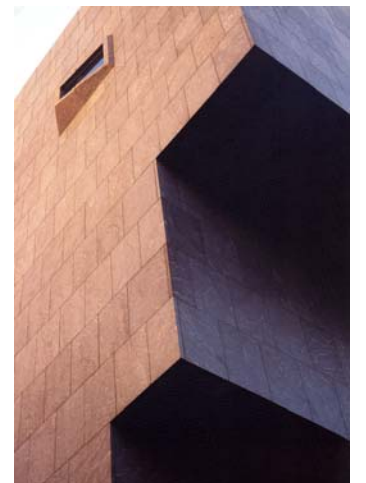
14



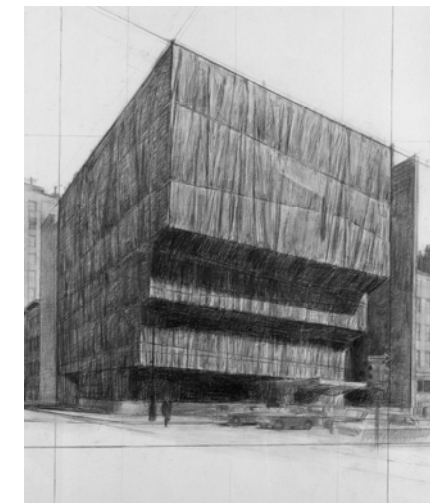
10.



11



12



13



#### **Indice de Fotografías.**

- 1: Marcel Breuer una ventana de la calle 75.
- 2: Pasarela de acceso vista desde el nivel de la calle.
- 3: Pasarela y patio de esculturas de noche.
- 4: Detalle de umbral de entrada.
- 5: Vista del *setback* hacia la Avenida Madison.
- 6: Gertrude Vanderbilt Whitney Gallery.
- 7: Interior cuarta planta.
- 8: Vistas desde el patio de cubierta hacia las oficinas.
- 9-14: Vistas desde la Avenida Madison.
- 11: Galería de Esculturas y Cafetería en nivel inferior.
- 12: Detalle de la esquina.
- 13: Dibujo y maqueta Christo y Jeanne Claude.

*Todas las fotografías en blanco y negro del Whitney Museum fueron tomadas por Ezra Stoller en 1966. Las fotografías en color del edificio son de Jeff Goldberg y se tomaron en 1999-2000.*

#### **Bibliografía.**

Ezra Stoller, *Whitney Museum of American Art*,  
Princeton Architectural Press, Building Blocks series, New York, 2000.