

CAPITULO IV - CONCLUSION

IV.1 -CONSIDERACIONES GENERALES

En los Capítulos anteriores hemos hecho un recorrido por lo efímero y, analizado, aquellos elementos que hacen de la Arquitectura algo en transformación: los componentes efímeros.

Podemos finalmente recoger todo ello y preguntarnos si es o no aplicable, a ejemplos concretos de la Arquitectura actual. Quisiera poder demostrar que así es, y que a más componentes efímeros existentes en este o aquel proyecto, más se identifica con ésta. En pocas palabras, la Arquitectura contemporánea se puede diferenciar básicamente por su capacidad de transformación en comparación con Arquitecturas precedentes.

Bien ya sea por la aplicación exhaustiva de la tecnología, ya sea por el aprovechamiento más racional de las energías, ya sea por la sensibilidad hacia aspectos relacionados con los cinco sentidos, aparecen cada vez con más fuerza obras con una característica común: su transformabilidad o por decirlo con las palabras de esta Tesis, con más componentes efímeros.

Para intentar hacer más creíbles las conclusiones, voy a organizar este último Capítulo, comenzando en primer lugar un relato más o menos utópico-futurista, para ayudar a entender con más precisión el límite de esta capacidad de transformación, de tal manera de crear un marco más concreto para poder relacionar, comparar y situar el desarrollo de la Arquitectura última en relación a la adopción de los componentes efímeros. Luego hago una comparación de éste, con las posibilidades actuales de su aproximación a la realidad.

A continuación hablaré de ciertos casos en que se denota un mayor dinamismo en la Arquitectura actual, como son la manipulación de las



LAMINA XVIII

El Prado Tecnológico como la Arquitectura efímera llevada a su extremo, la práctica desaparición de ésta, la invisibilidad de la materia arquitectónica y el lugar donde nuestros sueños son posibles: El Prado Tecnológico.

fachadas, y el de los edificios, con ejemplos de Jean Nouvel y Herzog & de Meuron.

El siguiente apartado lo dedico a la Light Construction, exposición del MOMA que ha venido a Barcelona y que sugiere y refuerza algunos puntos fundamentales de mi Tesis.

A partir de aquí se desarrollan unos ejemplos y proyectos de algunos arquitectos en que la introducción de componentes efímeros en su arquitectura, o la movilidad de ésta es muy importante: Toyo Ito, Tadao Ando, Steven Holl, Zaha M. Hadid, el arriba citado Jean Nouvel y otros. También en otros aspectos, pero no por ello menos importantes, estudiaremos algunas obras de Alvaro Siza y Luis Barragán.

En el último apartado haré una pequeña incursión en la necesidad de un nuevo análisis de la Arquitectura, para poder analizar, todos estos componentes inmateriales, sutiles y cambiantes que actúan sobre ella. Ya que se hace necesaria una definición más amplia, para poder entender el espacio arquitectónico desde variables tan complejas como el sonido, la luz, las sombras, el color, el agua, el fuego, el aire, el olor y sabor.

IV.1.1 - EL PRADO TECNOLÓGICO

Este relato denominado *El Prado Tecnológico*, pretende acercarnos al hecho arquitectónico desde su transformabilidad mediante la formalización imaginaria de un espacio que reúne las condiciones de una vivienda-hogar, o de las actividades que normalmente en ella se desarrollan, en un espacio y un tiempo indeterminado. Sin embargo, para poner un punto de partida comprensible, lo sitúo en un prado.

Este espacio imaginario en un terreno y un tiempo indeterminado, lo imagino situado, para hacerlo más patente en un prado.

Este aparentemente no varía de los demás, sin embargo, albergaría todo lo que una actividad humana diaria necesitara, es decir: la vivienda.

Imagino la protección respecto a los elementos meteorológicos como la lluvia y la nieve, mediante unos sistemas de neutralización de la lluvia en sus elementos más simples, hidrógeno y nitrógeno, para su reaprovechamiento, convirtiéndose en un paraguas invisible del espacio protegido.

La luz sería fruto de la captación solar en avanzados sistemas que por la noche irradiaría con el flujo y potencia necesaria hacia el lugar que deseáramos. La vegetación estaría controlada de manera que nos proporcionara sombra en los momentos necesario y estaría reforzada por sistemas de paneles móviles controlados electrónicamente, que irían cambiando de orientación dependiendo del sol y su inclinación para absorber la variación del ángulo de incidencia de los rayos de éste.

Toda la información estaría concentrada en grandes pantallas que informarían a deseo del ocupante de cualquier lugar de cualquier información que existiera y posibilitaría así mismo, la comunicación con otros puntos tanto a nivel laboral como de ocio, algo así como un artefacto que unificaría lo que ahora tenemos como televisión, cine, teléfono, fax, ordenador, radio, música, etc. Evidentemente, estas pantallas se podrían hacer desaparecer, en pequeñas ranuras del suelo.

Las necesidades propias con sus residuos correspondientes se reconvertirían mediante filtraje y tratamiento posterior en abono, enriquecimiento de la tierra o energía; de una manera inmediata.

La temperatura sería regulada después de un exhaustivo control y lectura de todas las variables atmosféricas, para poder producir una serie de

contrapartidas ambientales, y conseguir el confort adecuado, me los imagino como unos elementos de una forma cilíndrica que proporcionarían frío, calor, humedad, aire, etc.

Los diferentes ámbitos de este espacio estarían personalizados o caracterizados por un especial olor. Olor que relacionaría o facilitaría nuestra actividad concreta, es decir, en la zona del dormitorio debería tener unos efluvios relajantes que nos facilitaran el sueño, en el resto del espacio debería ser un olor vital y estimulante, etc.

Me imagino “el prado” inundado de música, ésta en el sentido de reflejar los espacios que deseáramos. Más solemne si queremos determinar un gran espacio, y más dinámica si ejercemos una actividad que exija mucho movimiento. Si por el contrario simplemente deambulamos, serían los mismos sonidos naturales potenciados artificialmente, para estar integrados en el ambiente que nos rodea. Así podríamos disfrutar de todo tipo de sonidos, desde el sonido de pequeños riachuelos y saltos de agua hasta los que se producen al chocar el viento en diferentes superficies vegetales. Así mismo, los sonidos emitidos por los diferentes artilugios artificiales, deberían responder a tonalidades, en una especie de musicalidad abstracta pero agradable.

Los límites de este prado serían los límites mentales que el propietario quisiera o pudiera, en función solamente de la propiedad vecina, claro está, porque todos los elementos que configurarían su hogar serían móviles, inteligentes, autoregulables y “obedientes” en el sentido de su manipulación mental.

Al mismo tiempo, la realidad virtual desarrollada hasta sus límites permitiría recrear cualquier espacio con cualquier estilo, característica o material que deseáramos.

vidas en la actualidad, aunque estén en un estado primitivo de su desarrollo. Este relato me ayuda a dar la idea de la desaparición del concepto fijo, inmóvil, sólido y material de la Arquitectura actual y llevar hasta los últimos límites la idea de los componentes efímeros, que de alguna manera habrían perdido su sentido al ser la arquitectura inmaterial, absolutamente efímera en el sentido de absoluta y continua transformación.

Parece lógico pensar que si la tendencia de la transparencia dada por los nuevos materiales, como hemos visto antes (el vidrio) nos permiten conseguir unas determinadas características o efectos como reflectantes, espejos, etc. y que esto sigue evolucionando, no parece extraño pensar que cada vez más, en los paramentos, por ejemplo se irán incorporando materiales que reúnan este tipo de características y eliminando aquellos más inertes, macizos y de apariencia más sólida.

...TRANSPARENCIA

Así mismo, también la inclusión de la luz artificial con sistemas sofisticados de matización y regulación, se está convirtiendo en algo habitual en los nuevos espacios. (Ver Capítulo III.3.2.2 - Vidrio).

El color, utilizado sin temor y con unos criterios incluso psicológicos y compositivos de la Arquitectura, no puede quedarse en este punto, por lo que también nos hace pensar que es un proceso de inclusión como elemento proyectual irreversible y cada vez más presente.

...COLOR

El agua, habitualmente ha estado más relacionada con los jardines y grandes palacios, también ha cobrado una nueva importancia en la Arquitectura moderna desde mediados de siglo, como parte integrante del proyecto, no ya sólo como simple duplicación o utilizada como fuente.

...AGUA

El uso de energías alternativas, nos facilitará enormemente la ya vieja utopía de la casa autosuficiente, con el aprovechamiento de la energía solar para usos energéticos y sanitarios, ya en funcionamiento actualmente. El uso del viento con nuevos molinos altamente tecnificados y otros.

...AIRE

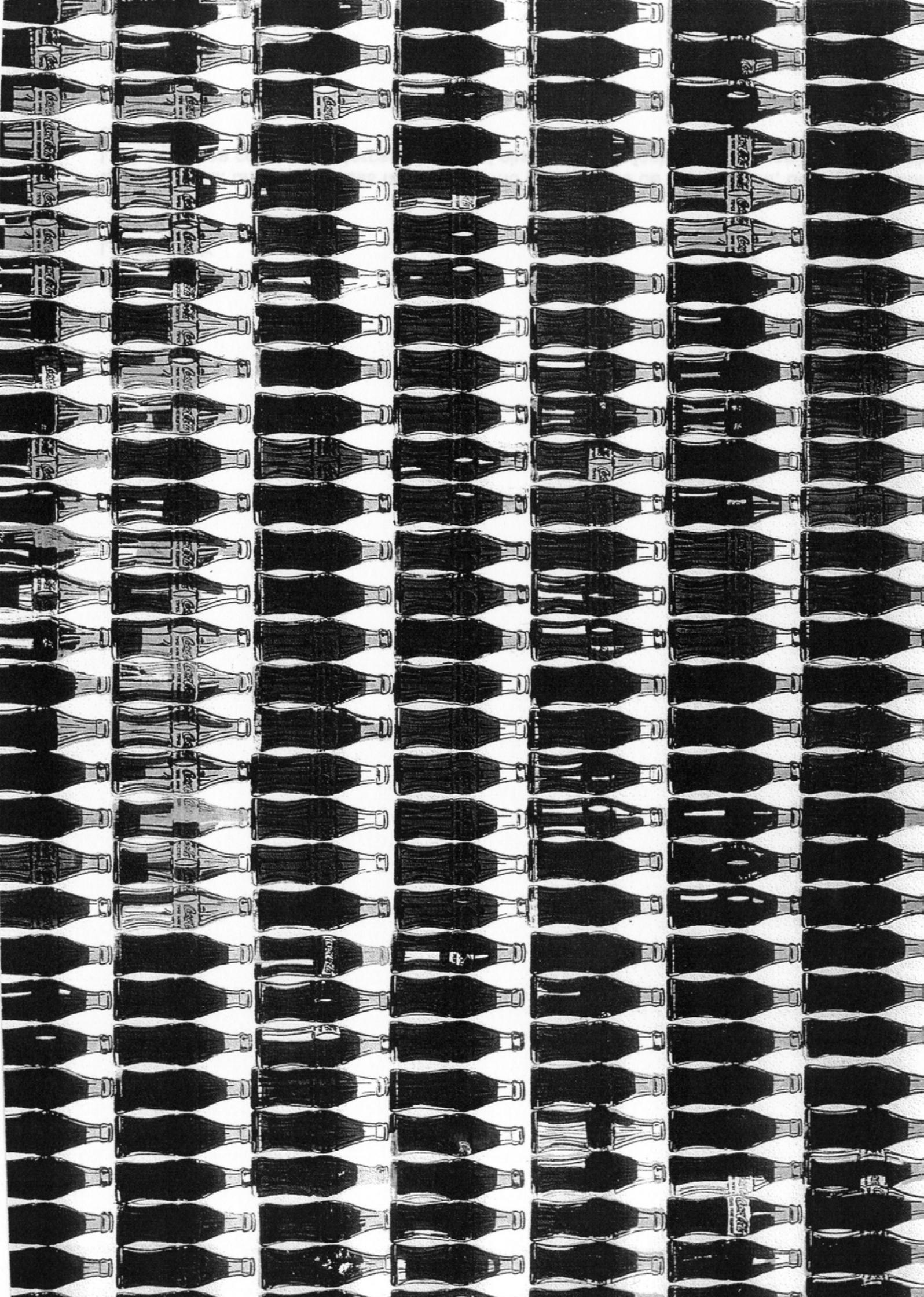
Los nuevos sistemas de eliminación de residuos mediante tubos con la creación de vacío que los transportan hasta centrales que los reconvierten en energía y los retornan para su uso en las viviendas.

Qué decir de la vegetación cada vez más incorporada en todos los niveles de la proyectación arquitectónica. Las cualidades termico-ambientales de por ejemplo, los jardines en las cubiertas, ya se utiliza en algunos lugares en Alemania; y, no ya las terrazas jardín de Le Corbusier, sino auténticas fachadas-jardín, como el proyecto de Tous y Fargas de la Banca Catalana aquí, en Barcelona, o también macroproyectos como el último rascacielos del británico Norman Foster en Alemania, donde se combinan a diferentes alturas varios tipos diferentes de jardines, para el disfrute y solaz de los empleados y para dotar al interior de unas matizaciones de luz, algo así como una Babilonia del siglo XX. Es el momento que la vegetación toma parte determinante en el proyecto, no como mero adorno, pero sí como un elemento más de la propia Arquitectura.

... VEGETACION

Finalmente, percepciones más sutiles como los olores, empiezan a desarrollarse como algo a incorporar dentro de nuestras viviendas. La utilización de aromas mediante frascos conectados a la corriente, para ir perfumando un determinado ambiente, se ha convertido en un todavía primitivo primer paso, hacia la cualificación e identificación de espacios y actividades mediante olores adecuados a su uso. No parece que esto este muy lejos en el tiempo.

...OLOR



LAMINA XIX

Las fachadas: un ejemplo. Las fachadas como paramentos de información, de comunicación. La fachada en constante intercambio con el ciudadano. La fachada móvil, en transformación efímera.

No se puede negar que la irrupción de la tecnología en todos los ámbitos de nuestra existencia, está transformando la sociedad y más aún la electrónica, informática, etc. Esta invasión de artilugios electrónicos y de nuevas comunicaciones debido a la aparición de las denominadas "autopistas de la información", han convertido al hogar, la vivienda en un posible centro no sólo de comunicación con el exterior, sino de lugar de trabajo. Esto recupera en parte la importancia de la vivienda y la incorporación de las tecnologías más avanzadas en su seno. Tecnologías que sirven, entre otras cosas, de barreras invisibles contra la intrusión: detectores de presencia, de volumen, etc.; también con sistemas de protección contra incendios, regulación de temperatura, control automático de las partes móviles del hogar como persianas, toldos, puertas, etc.

... TECNOLOGIA

Qué debemos imaginar, que no pueda ocurrir en estos próximos años para convertir la vivienda/ciudad en algo tan móvil, transformable y en continua evolución, tan lejos de una visión estática y mucho más cerca del "prado tecnológico" descrito antes. En donde he desarrollado, de alguna manera al límite estos conceptos, para poder canalizar con más soltura la Tesis, tomando ejemplos de la Arquitectura actual, pero con un límite más lejano en el tiempo.

IV.1.2 - LAS FACHADAS: UN EJEMPLO

Un claro ejemplo de la aplicación, de las ideas de transformación continua, parece que se está desarrollando a nivel de las fachadas y de la luz. En un artículo aparecido en el número 295 de la revista ARQUITECTURA del Colegio de Arquitectos de Madrid, nos habla de "Las cajas parlantes", como edificios en que se les ha dotado de capacidad de comunicación:

..." Desde muy distintos enfoques se debate la capacidad de significar que hoy en día tienen el programa y el cerramiento, la posible relación entre la

pérdida de significado de la forma arquitectónica y la implantación de contenedores susceptibles de convertir sus fachadas en soportes de comunicación o la factibilidad de pensar en otra Arquitectura, dadas las nuevas y futuras posibilidades mediáticas del cerramiento y la evolución técnica de sus soluciones.”...

Está claro que el papel de la fachada, sobre todo a nivel de edificios con una representatividad o una función pública importante, han de convertir la superficie de sus fachadas en algo más que una solución, más o menos acertada climáticamente y estéticamente, en algo que nos hable de su importancia, de su necesidad de comunicación con el público y con la ciudad.

El simbolismo perdido del movimiento moderno, sería ahora recuperado con una Arquitectura capaz de utilizar sus paramentos verticales y simples superficies vidriadas en otras llenas de mensajes con una imagen absolutamente efímera, en el sentido de que éstos, los mensajes, varíen continuamente. Como hiciera en las propuestas de los artistas como: Bruce Nauman (Vices and Virtues, Instalación permanente) en sus mensajes a nivel urbano en San Diego, California. (Ver Capítulo II).

Son arquitectos como Jean Nouvel & E. Cattani y Herzog & de Meuron que han incorporado estas nuevas ideas en sus proyectos y empiezan a abrir un camino, que creo sin retorno, que es el de la continua transformabilidad de la fachada arquitectónica y la desaparición del lenguaje tradicional, si como tradicional entendemos la proporción de huecos y macizos, las aberturas, etc.

El movimiento moderno introdujo en su día las fachadas de vidrio como característica específica de los nuevos materiales. El máximo exponente de ello y de la arquitectura neoplástica Mies van der Rohe, dibujó su famoso rascacielos de vidrio (1920-1921); e incorporó en algunas perspectivas de interiores, cuadros y collages (Casa Los Tres Patios, 1934 con una

composición de Georges Braque), premonitorios de otra manera de entender los cerramientos.

...” Los ensayos relativos a los reflejos sobre una maqueta en cristal, llevaron al autor a desarrollar una planta con curvaturas. Las curvas convexas de los paramentos de vidrio se adaptaron a las condiciones de alumbrado a los locales, al efecto de los volúmenes desde la calle y al juego de reflejos. Los dos proyectos de rascacielos de vidrio fueron ensayos destinados a examinar las posibilidades de técnicas y materiales y a tener algo equilibrado.”...

Sin embargo una nueva evolución se ha producido desde aquellas primeras Arquitecturas vidriadas y J. Nouvel llega a decir, refiriéndose esta vez a Le Corbusier:

*...” Pero hoy en día ya no tenemos ganas de ver edificios Neocorbuserianos, aunque estén bien realizados, aunque sean muy hábiles, esto es ya histórico. Es tan ridículo como hacer Neogótico. Todo esto para decir que los criterios de modernidad han evolucionado de manera transversal y global, tanto para lo que es un coche, un edificio o una ciudad. La complejidad está en la manera que las cosas están hechas. A menudo se encuentra al nivel de una microescala, está en el interface. Es aquí donde se sitúa el concepto de capo en el sentido que lo utiliza Virilio. Podríamos casi decir que la Arquitectura hoy está constituida por dos cerramientos. Son dos capots: uno interno, otro externo. Entre uno y otro suceden toda una serie de cosas. **Es el interface. Es toda la complejidad. La naturaleza de las pieles, de las texturas, de los materiales; las distintas materias, las perforaciones, la manera en que todo esto está ensamblado. Es todo lo que empieza a crear una Arquitectura que por cierto resulta ser bastante orgánica no a lo Wright sino a la manera de Boeing. Son auténticos animales.”...***

Y continua:

*...” Aunque soy un admirador del Beaubourg, pienso que es un edificio arcaico. Hoy sabemos que todas estas nociones de construcción, de complejidad, deben ser revisadas, pasadas por un tamiz crítico. Es necesario tener una buena razón para colocar la estructura en el exterior. En general es absurdo desde puntos de vista pragmáticos, tendemos más bien a situar la estructura en el interior, a dar al edificio un aspecto liso, a hacerlo más compacto, **para así resolver mejor la calidad de la piel.”...***

Aquí Jean Nouvel, reivindica la piel exterior para poder utilizarla de una manera más exhaustiva, lejos de su corsé estructural y, en su edificio del Instituto del Mundo Árabe, en París dice respecto a su móvil fachada:

...” El IMA, por ejemplo, es un edificio que ayuda a afirmar lo que constituye su carácter fundamental: geometría y luz. Es su fachada, a través de la cual penetra la luz, la que cualifica todo el edificio. A menudo se ha querido ver en esta fachada un aspecto meramente anecdótico, cuando hubiese preferido que se leyera en ella lo esencial: El esfuerzo que me supuso convencer a la contrata para que realizara esos diafragmas en lugar de colocar una persiana electrónica. Un muro como este tiene mucha más importancia que el detalle. El muro cualifica el conjunto. Todo el problema se resuelve en un interface de 8 cm. ¿Que por qué esta espectacularidad? ¿Se trata de una provocación?, me han preguntado. No, no es eso. Es que ¡ Salimos de una época tan triste!, ¡Me han aburrido tanto!. La Arquitectura ha aburrido tanto a la gente!. ¿Te das cuenta de lo que se ha realizado en el ámbito de la vivienda social? ¿En las zonas industriales? ¿Todo lo que se nos ha echado encima en medio siglo?”...

Aquí llama aburrido a la Arquitectura inmóvil, sin matices, sin ningún tipo de adjetivo en sus paramentos exteriores, de alguna manera reivindica la transformabilidad y dice:

...” No tengo nada en contra de una arquitectura fácil. Hay efectos fáciles, en arte, un espejo es un efecto fácil. Una luz de color puede ser un efecto fácil, pero es un placer. Podemos utilizarlo bien o mal, pero esta arquitectura de paneles prefabricados, sin sentido, sin ninguna característica espectacular, sin ninguna característica de identificación, sin ninguna sensación de materia, de luz.”... “Creo mucho en estas variaciones. La arquitectura es esencialmente un gran tema de variaciones. ¡ Es un tema tan transversal, tan ligado a la humanidad! Es por ello que todas estas soluciones tipológicas restrictivas que tienden a disminuir todas estas diferencias con el fin de simplificarlo todo y encasillarlo en códigos son insoportables.”...

En este aspecto, sus proyectos tienen una gran dosis de comunicación y de movilidad, desprendiéndose de cualquier corsé tipológico y dotándolos de unas cualidades efímeras sorprendentes. En un caso muy espectacular, el espacio principal del proyecto de las galerías Lafayette en Berlín (1991), se convierte en un auténtico escaparate móvil de marcas comerciales:

...” Los dos grandes cono-espejos del espacio central se convierten en fascinantes, a merced de los temas de las diferentes campañas de promoción con los mensajes y las imágenes recorriendo las superficies, y todo bajo el proceso inverso de la anamorfosis, donde las imágenes más precisas se deforman e invaden el conjunto de espejos curvos.”...

Otros arquitectos que utilizan los paramentos como elementos de comunicación en sus proyectos, amén de otro tipo de incorporaciones efímeras, son Herzog & de Meuron, que también han investigado los aspectos de la movilidad de la piel exterior, adquiriendo ésta un papel *preeminente pero discreto* (Jaume Valor). Este arquitecto, dice al respecto:

...” Alguno de sus proyectos recientes cambian el aspecto de esa piel externa ya que no pueden cambiar de forma. Sus cerramientos se convierten en soporte de luz, colores o mensajes cambiantes. No se trata de la escritura en sentido figurado (descodificar la arquitectura como si fuera un texto) sino de escrituras literales - de letras - como en el Centro Cultural de Blois (1991) donde franjas de carteles electrónicos forman mensajes referentes a los acontecimientos que se suceden en el interior del edificio. O en el proyecto para el concurso del museo del siglo XX en Munich (1992), formado por diversos edificios independientes en cuanto a su uso pero unitarios en cuanto a la forma encontrarse en el interior de una única envoltura de vidrio que “satisface los requerimientos térmicos, ópticos y acústicos pero que también puede incorporar superficies de cristal líquido comunicando imágenes y textos”. También podemos encontrar textos en el proyecto de ampliación de la sede Assurances Helvetia en Saint Gall (1989) usados como mecanismos de codificación en planta: un cambio de tipo de letra o el sentido de un párrafo hacen que el observador proyecte en su mente las dimensiones que escapan al dibujo plano. O en el proyecto para el concurso del centro de Berlín, donde las letras aparecen sobre los grandes volúmenes prismáticos variados que se proponen, sin aclarar su cometido pero poetizando literariamente la intención de recuperar la memoria urbana perdida.”...

De alguna forma las fachadas de Herzog & de Meuron en su fina y delgada relación interior exterior, incorporan otras ventajas, dando otro sentido a las fachadas vidriadas de los años 70-80, aquellos grandes muros-cortina de vidrio que reflejan, “sin sentido”, el cielo, la calle o la fachada más próxima, y desaparece como edificio, como forma. Mientras que en esta nueva apuesta que hacen H & M, introducen texto, que intenta comunicar con el

exterior, aunque sea difícil *saber con certeza si este se trata de un anuncio publicitario, del diálogo de una obra teatral que se representa en el interior o del programa de arte contemporáneo. Esta es una transformación de la fachada, que inquieta al espectador, con su mensaje ambiguo y que esconde tras sus textos una actividad que no reconocemos, a diferencia del muro-cortina que transparenta ingenuamente, por la noche, toda su actividad interior, modificando la forma del edificio. Como dicen H & M :*

..." La forma de una casa no es la que le da el arquitecto o el artista. Tampoco es el que le da el economista, el técnico o el especialista en estructuras. Es la forma que le da quien la mira..."(Como también dice Quetglas en su artículo "Arquitectura Parlante")(1).

H & M se colocan en el límite para mostrarnos esa piel una última vez antes de que desaparezca definitivamente, permitiendo la disolución del edificio en la ciudad, con todos los riesgos que ello comporta. Y lo hacen escribiendo sobre las paredes, con el sentido que esa frase tiene de escribir acerca-de-algo o encima-de-algo, escribiendo sin pretender sustituir ese algo por su escritura y dejando que la forma del edificio sea decidida por quien lo mira.

(1) *ARQUITECTURA PARLANTE*; José Quetglas.

Siempre he envidiado a quienes han conocido Arquitectura parlante. Sé que los hay, porque leo a veces escritos donde el autor afirma de una forma tan rotunda que no puede mentir: "Esto es lo que el edificio dice". Y a continuación, o previamente, cuenta lo que el edificio le ha dicho. A mi los edificios no me hablan. Será que les habré hecho algo, o que oigo mal, o que sé yo, pero nunca he oído hablar a un edificio. Aunque he notado que quienes escriben lo de "eso es lo que el edificio dice" suelen citar para contarlo palabras sacadas de las memorias escritas por los autores del proyecto - dichas por personas, por tanto, no por edificios - o palabras que se inventan ellos mismos, interpretando al edificio. (interpretando, también en el sentido del actor, que dice cuanto el personaje de la obra, tal la ninfa Eco, no puede decir).

Empiezo a sospechar que, con la Arquitectura parlante, suele suceder lo mismo que con aquel teatrillo de marionetas, donde el pícaro decía cuanto allí ocurría -, y según él, ocurre mucho -, pero donde el teatrillo sigue siempre tan vacío a nuestra vista como al principio de la función. Bromas aparte: creo que entre una Arquitectura y un semáforo hay una diferencia, y que en esa diferencia tiene su lugar propio el arte moderno. (Puede seguirse hasta el final la cita que parodio: también están quienes toman la Arquitectura por un semáforo, y quienes a los semáforos por Arquitectura). Los semáforos dicen algo, y están obligados a decirlo, sin interferencias ni ruidos - y sólo pueden hacerlo si se dirigen al espectador en un idioma que éste ya conoce, en un lenguaje establecido y asumido por ambas partes; la Arquitectura no: la Arquitectura, la obra de arte, no es una señal, no dice nada, es muda.

En la obsesión de la arquitectura moderna por la transparencia: cristal, espejo reflexión, que ya citara Mies van der Rohe, deviene la evolución posterior del significado de esta transparencia, que pierde su sentido literal. (Ver Light Construction). Al igual que la manipulación de la piel de las fachadas, depende en gran manera de los mensajes en ellas contenidos, en definitiva es la luz artificial conjuntamente con los materiales y la textura la que interviene en esta transformación de la piel exterior.

No está lejos el día en que se diseñen las ciudades para la noche, y no sólo los edificios con sus fachadas parlantes, sino también el territorio con sus luces, infraestructuras, etc.

Es decir, se intentará dar una imagen diurna y otra nocturna porque previsiblemente el día y la noche hayan perdido parte del significado o importancias actuales, las ciudades funcionan de día y de noche y se tendrá que dar una imagen coherente tanto en un caso como en el otro. Así las fachadas adquirirán un sentido y no serán estas, monstruos nocturnos o esa especie de maquillajes luminosos con los que se pretenden realzar algunas de ellas por su valor histórico, artístico,..

Las fachadas se convertirán en paneles abstractos de energía cambiantes según la hora del día y la noche con multitud de mensajes, ya sean de propaganda, comunicación u otros, y es de esperar que la luz y el color ocuparán parte substancial de estas y de toda la Arquitectura.

Sin embargo, esta supuesta visión futurista si se quiere, ya está tomando carta de naturaleza a manos de los arquitectos que hemos visto más arriba como J. Nouvel en Francia, Herzog & de Meuron, y otros como N.Foster en

Muda de una mudez especial: porque es una mudez que nos obliga a nosotros a hablar, que nos impulsa a interpretar - en un lenguaje inesperado, del que ignorábamos nuestra propia capacidad para pronunciarlo, un lenguaje que se inaugura en los impulsos de nuestra garganta, a cada pausa de nuestra escritura, con cada comprobación de nuestra percepción de la obra.

Toda obra de arte es una máquina de locuacidad, - de nuestra locuacidad, no suya. ¿Hemos perdido algo con eso?. ¿Debemos lamentar los felices tiempos de Sixto V, de Luis



LAMINA XX

Light Construction. Todo una pleyare de arquitectos trabajando en una misma dirección: la livianidad, la transparencia, la transformación.

XIV, de Solimán, cuando la Arquitectura sí hablaba, es decir, cuando, previa a la obra, fuera nuestro, estaba ya acordado un dispositivo ideológico - lo llaman "belleza" - capaz de imponer al espectador el contenido de la obra?

Hay quienes lo prefieren. Pero pensad que tampoco son las fuentes romanas, los parterres versallescos, los rascacielos de espejo deslumbrante quienes hablan, sino el Rey. Es su mensaje lo que oímos, es su voz petrificada: tampoco en este caso habla el edificio.

Tenemos que escoger. O Arquitectura parlante, que sólo puede hablar el lenguaje del dominio - porque todo lenguaje establecido, aprendido, vinculante, es el lenguaje del Rey, porque cada vez que creemos hablar nosotros, si lo hacemos en un idioma establecido, es lo establecido que habla a través nuestro -, o Arquitectura muda, que nos incita al titubeo de unas primeras palabras, balbuceadas, que vamos apenas comprendiendo al ir las pronunciando - ¿pero no es así todo cuanto llega a valer la pena en nuestra vida?. Se trata de escoger entre el Rey y nosotros.

Inglaterra, Toyo Ito en Japón, Rem Koolhaas en Holanda, Steven Holl en Estados Unidos, etc. Todos ellos tienen obras en donde la transformación tiene un papel importantísimo, a saber: el edificio de la Fundación Cartier en París, o el Instituto Arabe, los dos citados anteriormente, el Centro Cultural de Nimes, de Norman Foster junto a la Maison Carrer, son claros ejemplos de la aplicación de la transformación, teniendo muchos de ellos la luz y la transparencia como elemento fundamental, pero no único. Pensemos en los proyectos citados anteriormente de Steven Holl en los que agua, luz, color y sonido toman un papel tan importante. (Ver Capítulo III).

O los proyectos de Toyo Ito, quizás los más representativos en la aplicación de algunos de los componentes efímeros y que merecen capítulo aparte.

IV.1.3 - LIGHT CONSTRUCTION. TRANSPARENCIA Y LIGEREZA EN LA ARQUITECTURA DE LOS 90

..." Según mi punto de vista, la ligereza está relacionada con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el azar."...

Italo Calvino

Este título hace referencia a una exposición original del Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), ahora presentada en Barcelona, en el recién inaugurado MACBA. La investigación que estoy llevando a cabo, estaba muy avanzada cuando pude visitar dicha exposición. La sorpresa por un lado y la ilusión por otro fue grande por cuanto algunas de las reflexiones y ejemplos eran exactamente los mismos en la exposición y en mi Tesis.

La light construction está planteada en términos de ligereza, luminosidad y desmaterialización, como su término inglés indica: light = ligero, light = luz. Es de alguna manera un intento de aglutinar Arquitecturas de aquí y de allá que reúnen una serie de coincidencias, o como dice el responsable de ésta: de su energía.

En la memoria se explica desde los difíciles comienzos del uso del vidrio desde el Crystal Palace (Ver Capítulo III.3.2.2) pasando por los comentarios de Hilberseimer, hasta la idea de la transparencia literal y fundamental relatada por Rowe y Slutzky en el ensayo *"Transparencia: Literal y Fenomenal"* (1955-1956) (... *"Se puede establecer una distinción básica, la transparencia puede ser una cualidad inherente de la substancia - como una reja de alambre o un muro-cortina de vidrio - o puede ser una cualidad inherente de la organización... una transparencia fenomenal o aparente."*...), donde se explica la transparencia fenomenal como una abstracción que se desprende de la manipulación formal de la fachada arquitectónica observada frontalmente en oposición a la transparencia literal más directa que adscriben a la arquitectura del muro-cortina de los racionalistas modernos.

Como trasfondo científico, en la memoria de la Exposición se permite Terence Riley una explicación de electrodinámica cuántica, de la capacidad de reflexión de los vidrios para explicar el fenómeno de la transparencia:

... "Los materiales transparentes y traslúcidos dejan pasar un cierto número de fotones (partículas de luz) y reflejan parcialmente otros. Esta actividad en la superficie de la ventana transparente se produce mediante una reflexión

*de al menos el 16 % de las partículas de luz que rebotan, lo que provoca reflejos visibles y a menudo de una luminiscencia palpable. La doble capa de vidrio que proponen muchos aspectos analizados, incrementa el potencial de la superficie vidriada para proyectar fotones: el 10 % de los fotones que atraviesan la capa exterior son reflejados por la capa interior; y todavía hay otros que rebotan en las dos capas. El físico Richard Feynman describe la dinámica de la luz que atraviesa las superficies transparentes como una **dilación**. La similitud entre este término y la "demora en el vidrio" de Duchamp establece un sorprendente ligazón entre el lenguaje de la física y del arte."...*

También ven en las obras recientes reflejos, artilugios en movimiento, sucesivas capas de finos materiales que conforman fachadas como si de velos se tratara, que nos hacen intuir sin ver. Como en el ensayo de Jean Starobinski *El Velo de Popea*, en donde se examina la relación entre Popea y sus admiradores, donde a ella se le ocurre ocultar su belleza bajo una máscara.

En este contexto, la luz deviene un tema fundamental, tanto la natural como la artificial, en el sentido de la inclusión de ésta como un elemento más de la Arquitectura.

Se proyectan edificios desde su visión nocturna, como el proyecto propuesto por Zaha M. Hadid, Teatro de la ópera de Cardiff Bay (1994). Así mismo, se comentan las amébricas formas de las fachadas del proyecto de Rem Koolhaas en su Biblioteca de París.

*..." Las fachadas de la Biblioteca de Koolhaas no transmiten únicamente la ombríbola presencia de las formas del interior, sino que también reconoce las formas amorfas del exterior, **sobre todo las nubes, el perfil de las cuales se reproduce interminablemente en las fachadas de París de sus barrios periféricos. ... La nube es un símbolo apropiado para la nueva definición de transparencia: traslúcido pero denso, substancial pero sin una forma definida, eternamente situado entre el observador y el horizonte lejano. Koolhaas describe las fachadas de la biblioteca: transparentes, a veces translúcidas, a veces opacas; misteriosas, reveladoras o mudas... casi naturales - como un eclipse, como una nube nocturna -"***...

Utilización de la imagen, de la tecnología para dotar a los edificios de una movilidad, transformabilidad, o en una sola palabra: efemeridad, en el sentido que se le ha dado en esta Tesis.

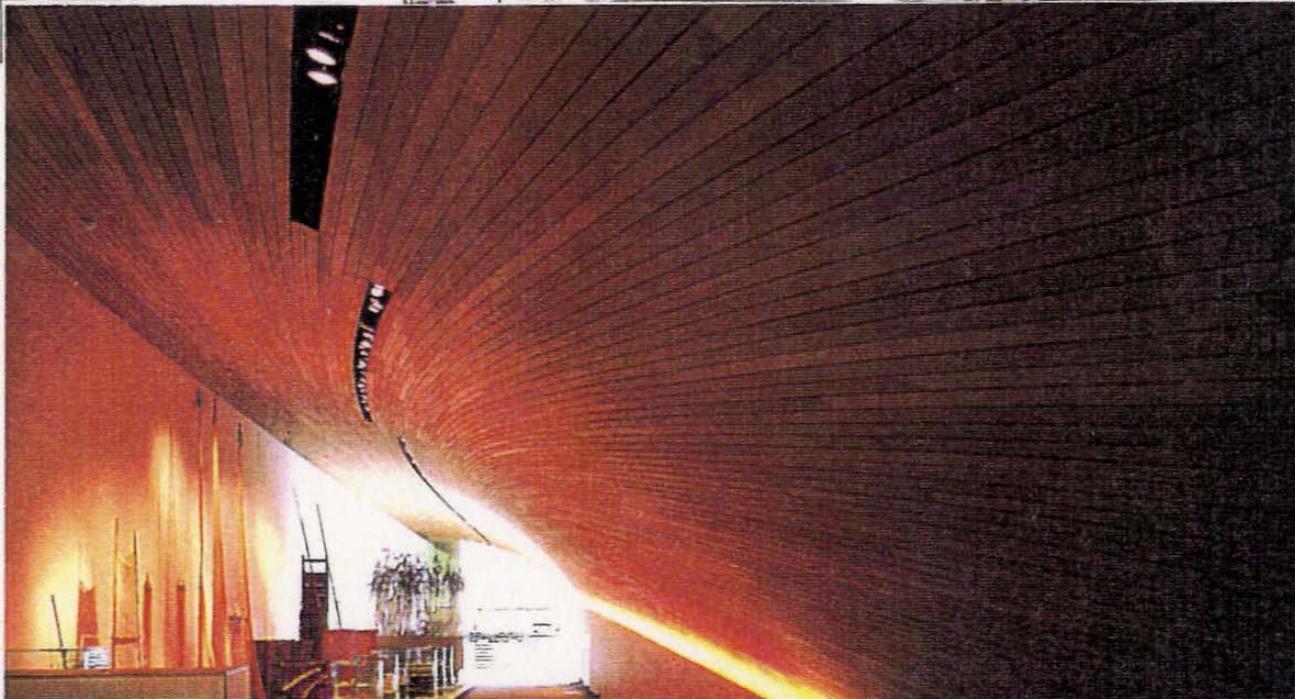
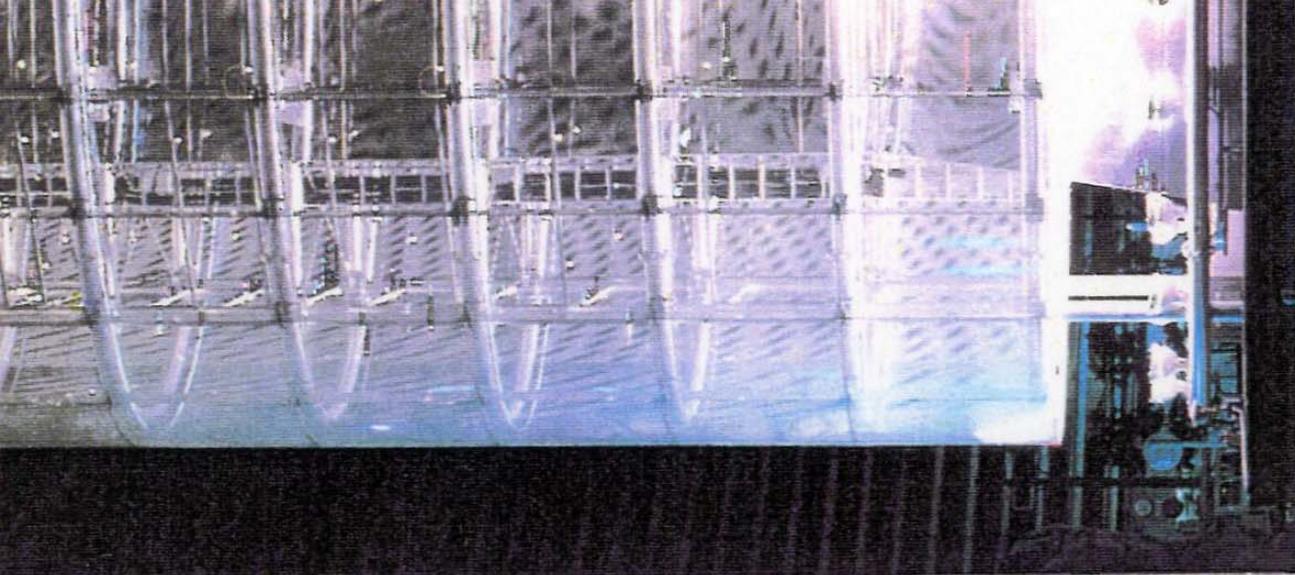
Llegados a este punto creo que puedo analizar todas estas características bajo la óptica de los componentes efímeros, ya que todas ellas se ajustan a la descripción que he formulado de los componentes efímeros y son aplicadas en mayor o menor medida en todos los ejemplos que se exponen en la Light Construction.

Casi podríamos decir que esta nueva manera de proyectar tiene muchos puntos de conexión con el Barroco, en el sentido de modificar, falsear, imprimir movimiento y hacer ver, pero ahora de una manera realmente radical y total: los medios a nuestro alcance nos permiten una variabilidad jamás imaginada.

Pero junto a la variabilidad, también la Arquitectura sensible, en el amplio sentido de la palabra y la aceptación de lo bello como algo recuperado y no vergonzante.

De la memoria de la Exposición:

...” Esta arquitectura reciente que confía en los sentidos y en el mundo que revelan los sentidos, se puede describir como una arquitectura bonita, una palabra que no se suele oír en los debates arquitectónicos. En conjunto los proyectos analizados producen una atracción que no disminuye cuando se le mira de cerca, lo que critican implícitamente el rechazo de Hilberseimer hacia la dimensión estética. También se alejan de las construcciones del postmodernismo, que, para inspirarse, ha de recurrir a una supremacía sofocante de las formas históricas y a una árida especulación filosófica. Respecto a esto Koolhaas escribe: Nuestra amalgama de conocimientos se puede caricaturizar: según Derrida, no podemos ser un TODO, según Baudrillard no podemos ser reales, según Virilio no podemos ser Alá - un repertorio muy inconveniente para una profesión que quiere ser TODO, REAL Y ALÁ.”...



IV.1.4 - ALGUNOS EJEMPLOS

A continuación recogeremos algunos ejemplos para ejemplizar la Tesis, algunos de ellos coinciden o están extraídos de la propia Light Construction y otros hacen referencia de Arquitecturas ya conocidas.

FUNDACION CARTIER DE ARTE CONTEMPORANEO

La Fundación Cartier de París, obra de Jean Nouvel, alberga las salas de exposiciones y las oficinas del creador internacional de joyería. El solar, situado al Boulevard Raspail en el centro histórico de la ciudad, lo ocupaba anteriormente una casa de principios del siglo XIX, rodeada por unos 4000 metros cuadrados de jardines con árboles centenarios. Uno de estos árboles, un cedro del Líbano, fue plantado por Chateaubriand, que fue uno de los ocupantes más ilustres. Más recientemente, fue la sede del centro Americano de París. El hecho de entender el carácter histórico del emplazamiento es crucial para comprender los elementos básicos del diseño. Los vecinos se quejaron de la pérdida del espacio al aire libre que implicaba construir un edificio que ocupara todo el solar, y se pidió al arquitecto que mantuviera el nuevo edificio dentro de los límites de la antigua edificación. Esta restricción obligó a que el edificio se organizara de manera vertical i no horizontalmente, que es lo que habría sido más lógico en un edificio de 10.490 m² de espacio útil.

La estructura de acero tiene 31 m. de altura y siete plantas de oficinas por encima de la sala de exposiciones de la planta baja. Las plantas se conectan con elementos de circulación interna y dos escaleras exteriores que flanquean el edificio. Por debajo de la planta baja hay ocho plantas más, en las cuales se alojan otras salas de exposición, los servicios de

administración y auxiliares y un aparcamiento para 123 coches, al cual se accede por unos ascensores que dan directamente a la calle.

El diseño de Nouvel no sólo representa una respuesta funcional a las restricciones impuestas por el entorno.

El éxito del proyecto es debido a la capacidad del arquitecto de neutralizar y explotar con eficacia estas limitaciones. En la parte frontal del límite del solar, un cerramiento parcialmente vidriado nos introduce en el lenguaje visual del proyecto y también constituye posiblemente una referencia al muro que rodeaba la casa para privatizarla del exterior. Desde la calle se ve el jardín, detrás la estructura y a través de la valla y las pantallas correderas de vidrio de la planta baja que hacen 3 x 8 metros. Nouvel no utiliza el vidrio para conseguir una transparencia absoluta, sino para explotar las cualidades físicas que le son inherentes y provocar una respuesta visual subjetiva: ***“Mediante tres superficies de vidrio paralelo, he creado una imagen ambigua; los visitantes se preguntan si han edificado el parque, se ha quedado encerrado dentro o si - por los reflejos que se producen - los árboles son dentro o fuera, si lo que ven al fondo es un reflejo o la realidad.”***

La ambigüedad que crea Nouvel en la planta baja también se percibe en todo el edificio, tanto en los planos verticales como en los horizontales. La luz se filtra en la sala de exposiciones de la planta baja a través de las pantallas de vidrio modelado de la cubierta. En las oficinas de las plantas superiores, la ciudad se entrevé por entre los tabiques de vidrio semi mate, las persianas ajustables semitransparentes y las láminas de metal perforado. Tanto en la Fundación Cartier como en el Centro del Mundo Árabe, Nouvel utiliza los materiales transparentes y traslúcidos de una manera muy diferente de la habitual en los edificios de oficinas que se construyen actualmente. Nouvel se siente más atraído por la “fantástica solidez” del vidrio, que no por su transparencia.

Con esta solidez, sus edificios ganan un nivel de complejidad visual extrema, una Arquitectura de luz y sombras, que a menudo ha estado asociada a la solidez de los edificios de piedra, como la antigua casa que la Fundación Cartier sustituye.

LA KUNSTHAUS BREGENZ

La Kunsthaus Bregenz del arquitecto suizo Peter Zumthor, actualmente en construcción, tiene la apariencia de un volumen cúbico, más bien enigmático, que sobresale ligeramente por entre los tejados del centro histórico de Bregenz. El proyecto de Zumthor, propone la construcción de un edificio separado en la nueva plaza que da al sur-oeste, en que se ubicarán los servicios administrativos del museo, una librería y una cafetería, y que permitirá que la Kunsthaus se utilice sólo para exponer obras de arte.

Una membrana de vidrio glasé, que va desde el nivel del suelo hasta la cubierta, define el sencillo perfil del edificio. Los complejos espacios intersticiales están entrelazados entre esta membrana y las tres plantas de austeras salas. Tres paredes de hormigón macizas y asimétricas, que van desde el subterráneo -2 hasta la cubierta y que actúan como espinas dorsales, conforman la estructura. Sujetadas a estas espinas dorsales y flotando la una sobre la otra están las salas de exposición. Estos discretos volúmenes rectangulares - *"carcasas de hormigón"* , en palabras del arquitecto - están separados por un espacio de unos dos metros y medio entre el suelo de uno y el techo del que está inmediatamente debajo. Este vacío, hace que la luz se filtre hasta el centro del edificio y se disperse a través del techo vidrio mate de cada sala. Las espinas dorsales hacen la función de muros-pantalla. Detrás de estos hay unas pequeñas grietas por donde pasan las escaleras y los ascensores y montacargas. Las salas de

exposición quedan abiertas y ligeras, envueltas de una masa comparativamente densa.

El volumen interior del edificio está rodeado por una fachada semitransparente de paneles de vidrio mate que dejan circular el aire por 1,21 metro de ancho que separa la piel interior de la exterior. Además de conseguir los objetivos funcionales de mitigar la luz directa del sol y el aumento de temperatura en el interior, este discreto aislamiento, contribuye al sorprendente efecto visual del edificio: las sombras de los espacios interiores se revelan a través de las fachadas. Los elementos macizos de hormigón, también cumplen objetivos funcionales y estéticos: ya que la planta inferior del edificio queda por debajo del nivel freático del subsuelo, las aguas subterráneas alimentan a las bombas de calor, que impulsan el agua fría o caliente por las tuberías situadas en las paredes y suelos de las salas para controlar la temperatura.

En palabras del arquitecto: ...” El que en principio parezca una casa de cristal, no demasiado preocupada por cuestiones energéticas, en realidad es un edificio que además de cumplir su función, capta una gran cantidad de luz solar, garantiza una temperatura constante para proteger las obras de arte y, a la vez, lo consigue con muy poco gasto energético gracias a su tecnología climática alternativa.”...

DOS CASA CON PATIO

En este proyecto Rem Koolhaas utiliza un “vocabulario Miesiano” moderno pero trastoca las implicaciones de la claridad mediante la superposición de volúmenes y superficies reflectantes, transparentes y opacas. La doble casa, edificada sobre el terraplén de una autopista que no se llegó a construir, tiene dos niveles: un nivel inferior en el que se halla la entrada y un nivel superior para las zonas principales de la vivienda. Conocida también como una casa para dos amigos, el edificio consta de dos espacios

adyacentes pero sin comunicación, uno de ellos con planta convencional libre y patio interior, tal y como la había concebido Koolhaas en un principio. Esta parte interior, juntamente con un muro exento, definen los espacios de la casa: sala de estar al sur, comedor al norte, cocina al este, y al otro lado del muro, dormitorio, lavabo y despacho. El pavimento, de paneles de vidrio permite la iluminación del gimnasio sin ventana que hay en el nivel inferior.

La fachada que da la calle se unifica, subrayando la horizontalidad: en la parte superior de la fachada, mediante una franja de ventanas, que contrastan con el estuco opaco de la superficie inferior (la cual está arbitrariamente delimitada por áreas diagonales de color). Las paredes de soporte lateral, que forman una escalera al este y una fachada-lucernario al oeste, se proyectan por detrás del edificio, penetran en el terraplén y definen el espacio interior tanto al nivel de la calle como al del jardín. La fachada de una planta de altura que da al jardín es casi toda vidriada. **Los cuatro tipos diferentes de vidrio - transparente, glasé, teñido de verde y armado - tienen el objetivo de crear, como explica Koolhaas, "efectos de transparencia "visión", reflexión y diferentes grados de obstrucción". Estos efectos potenciales se identifican mediante la inserción de un patio rodeado de vidrio en el centro del espacio de la planta libre.**

El patio, que funciona como una fuente de luz e introduce los espacios exteriores al interior, sugiere una caja de vidrio moderna desplazada y girada; donde Mies habría colocado un núcleo de servicios sólido, Koolhaas ha puesto un vacío. La transparencia del patio (dos de las paredes, al abrirse, desaparecen), la retícula de la geometría (el modelo unitario de disposición de las ventanas) y la pared de aluminio ondulado con una abertura para la ventana, aumentan la sutil diversidad de las fachadas de la casa - la combinación de materiales vidriados en la fachada del jardín y sus configuraciones de opacidad y transparencia de las otras fachadas. Esta acumulación de discretos diseños culmina en una complejidad óptica en los

reflejos sobre las superficies de la fachada vidriada y el patio prismático se multiplican, se desvían o se interrumpen abruptamente.

El interior y el exterior se mezclan tan perceptivamente como efectivamente. Para reforzar aún más este aspecto, un pasillo entarimado enlaza la casa y el canal que hay al otro lado del jardín prolongando el vector de las franjas de colores de la entrada, como si quisiera empujar el camino hacia dentro, a través y hacia afuera.

CASA KYLE

En este proyecto de una casa situada en un barrio poco habitado de Houston, el arquitecto Joel Sanders de Nueva York se volvió a plantear la relación entre la casa de vidrio arquetipo del movimiento moderno y la cultura de los barrios residenciales de la América contemporánea. Las múltiples vistas que tiene la casa desde la sala de estar, recuerda los collages de la Casa Resor de Mies van der Rohe en la que la estructura enmarca las vistas lejanas. En la Casa Kyle, los constreñimientos del entorno suburbano deviene un horizonte con referencias propias: la cubierta de césped de la habitación principal de la planta inferior se inclina hacia arriba para esconder las casas del vecindario. De la misma manera, las vistas que se tienen hacia el sur de la sala de estar quedan bloqueadas por una cubierta reflectante que protege la piscina situada a lo largo de los límites de la finca. En efecto, el horizonte universal de Mies, es sustituido por un entorno más localizado: el cielo azul y el césped verde de los barrios residenciales.

El acceso a la casa, la planta de la cual refleja los límites de la finca, se sitúa al norte. Una escalera sube desde la entrada hasta el estudio de la planta superior. Aquí existe una pared que también hace referencia a los proyectos de viviendas de Mies: es una versión más expresiva y lineal del conjunto de elementos funcionales que Mies habría colocado en un volumen

macizo en el centro de la casa, dejando el cerramiento perimetral de vidrio libre de los aspectos más mundanos de la vida de una casa. El proyecto de Sanders expresa estas funciones mundanas de manera más explícita y, a su proyecto, le incluye estantes con monitores de vídeo, que considera como *“una infiltración de las herramientas necesarias para la vida moderna”*.

La presencia omnipresente de los monitores de vídeo por toda la casa no sólo sugiere las necesidades de la vida moderna, sino también sus ironías, como por ejemplo el antagonismo entre la idealización de la vida del campo y la realidad de los barrios residenciales americanos.

Las intenciones de Sanders son incluso más explícitas en la colocación de una pantalla de proyección giratoria en el jardín, entre la piscina y la planta inferior. La pantalla y las imágenes que en ella se proyectan, que se ven desde diversos ángulos de la casa, se mezclan con los “horizontes” artificiales y , consiguen, aún más, la confusión entre vistas reales y proyectadas.

CASA DEL PARAISO:

Primer premio en el concurso “La vivienda del 2000” convocado por el COAM.

Lo que distingue la Casa 2000 de sus precedentes, es que en aquellos el objetivo es formal: la creación de un ambiente que asombre a los visitantes con logros que parecen fuera del alcance del resto de los mortales. En la Casa 2000, por el contrario, se pretende la disolución de la forma y de los límites visuales, tratando de no exhibir los logros técnicos, que sólo sirven de soporte, para alcanzar la sensación de que la vida se desarrolla dentro de un marco “natural”.



LAMINA XXI

¿Cómo será la Arquitectura del mañana?, ¿Cómo se verá?, ¿Cómo se analizará?, ¿Será en función de un componente temporal?, ¿Vencerán las sensaciones de todo tipo a la realidad tangible?...

IV.1.5 - PARA UNA LECTURA DIFERENTE DEL HECHO ARQUITECTONICO

(Desde su percepción sensitiva y su continua transformación)

Este tipo de Arquitectura, en las que son tan importantes la percepción sensible y táctil (como dice Luis Fernández-Galiano) está pidiendo otro tipo de análisis, no sólo formal y visual. Es por ello que habrá que inventar unos nuevos términos o maneras de definir todo ese cúmulo de nuevas intervenciones arquitectónicas.

Si como dice Albert Viaplana, en su Tesis Doctoral: ...*“La historia de los premios es la historia de los jurados, mientras que la historia de la Arquitectura es la historia de las obras y no la de los historiadores.”*... podemos añadir que la historia de las obras es un conjunto de fenómenos que no sólo convergen en un proyecto arquitectónico, sino algo que va mucho más allá: su entorno, su ambiente y sus características específicas en el momento de su uso. Me explico: Pongamos por caso el famoso Coliseo Romano, ahora medio derruido por siglos de abandono, éste nos habla de su forma y su construcción pero poco más. Tenemos que imaginarnos los días en que lleno a rebosar por una lucha de gladiadores o un sacrificio de Cristianos, como el espacio “lleno del Coliseo”, con sus luces, su gente, su arena, incluso con su cubierta de toldo tensado como algunos historiadores relatan, resulta todo ello un espacio totalmente distinto, esta diferencia es la que lo distingue del hecho de la ruina, no es un problema de más o menos destrucción sino de todos esos componentes que cualifican el espacio. Si lo comparamos ahora con otra famosa ruina: El Teatro Romano de Nimes, éste por su propia capacidad de revivir obras de teatro y otros espectáculos, desaparece el concepto que tenemos de ruina, aunque su construcción pueda carecer de algunos de sus componentes (ver Capítulo II - Los Lugares del Espectáculo).

No nos deberían interesar las explicaciones de la sucesión simple de los órdenes arquitectónicos de abajo a arriba, con la sensación conseguida o no de aligerar el pesado tambor elíptico de piedra, sino que ahora tendríamos que preguntar sobre el uso del edificio, sobre su iluminación, sobre la distribución del público (ver Capítulo II - Fiesta, Poder y Arquitectura, Antonio Bonet Correa, Gradas y Balcones) sobre sus recorridos etc. Sin embargo, este esfuerzo imaginativo sobre una ruina no deja de ser algo complejo, pero de todas formas sólo y únicamente tendremos perfecta conciencia de su forma, que es la única, pero certera herencia de la ruina.

Pues bien, cuando algún crítico analiza un edificio, un concurso, un premio, etc., da la sensación que analiza una ruina en el sentido de que sólo interesa su formalización, su funcionalidad y su adaptación al lugar, y porque no, su coste; pero nadie o casi nadie se pregunta que aspecto nocturno tendrá, cómo variará su espacio o su percepción a lo largo del día, de los meses, del año, qué textura será la más adecuada para la función del edificio, qué sombras o reflejos arrojará sobre la calle u otros edificios, etc. Estas circunstancias de orden digamos sensible son las que después caracterizarán definitivamente al edificio y harán que éste se asiente o no en su lugar.

Si alguien nos pregunta como es el pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona, se le puede responder: es un pequeño pabellón de acero, mármol, ónix y cristal con formas de una estética neoplasticista y constituye un auténtico hito en la Arquitectura, un punto y aparte de la estética de ésta.

Vale, de alguna manera tenemos una cierta idea de lo que puede ser, pero esto nunca será una descripción arquitectónica o espacial y en todo caso, deberíamos añadir a la pregunta anterior: qué tipo de sensaciones y experiencias visuales, táctiles, sonoras... tiene este pabellón al recorrerlo.

¿Que ocurre cuando se camina entre sus paredes traslúcidas, su estanque reflejado en las paredes, es fresco, caluroso, silencioso...?

Así podríamos continuar y a bien seguro que tendríamos una mucha mayor concreción de este edificio. Probablemente los profesionales, pudiéramos imaginar algunas de sus características, sólo con la primera descripción, pero con enormes variantes del original, de ahí la imposibilidad de una crítica a distancia o reducida en términos de "ruina arquitectónica", a que me refiero antes.

Si por el contrario nos detenemos en observar sus valores cambiantes, tendríamos una descripción que empezaría bien pronto por la mañana, cuando el sol empieza a despuntar y salpica las paredes de ónix y vidrio con un ángulo de incidencia de la luz muy horizontal y tamizado. A las 10:00 de la mañana el sol brillaría en altura y el agua del estanque haría rebotar sus claros reflejos en las paredes, la luz inundaría todo el pabellón y empezarían a aparecer sombras arrojadas.

En su zenit, a las 12:00 las sombras, ahora más pequeñas pero contundentes, inciden con fuerza en la planimetría del pabellón, han desaparecido las transparencias y todo tiene un fuerte contraste, no existen tamizaciones intermedias y se pierden algunas cualidades del color de los materiales. Entre las 2:00 y las 3:00 de la tarde, las sombras volverían a empezar a desparramarse y el pabellón se vuelve a transformar rápidamente. A media tarde, la intensidad de luz ha dejado paso a un claroscuro mucho más sutil en el que, según el periodo estacional, los tonos que vemos son verdaderamente fascinantes y los materiales perciben tonalidades y valores casi mágicos (ver fotografía Museo de Arte Frederick R. Weisman de Frank Ghery en Minneapolis, 1993). Se multiplican los tonos y se ha perdido parte de su definición precisa, el pabellón aparece con una calidad difícil de imaginar. Es otro pabellón.

Son las 21:00 horas y la luz artificial empieza a salpicar el paisaje urbano, el pabellón desaparece bajo la penumbra y empieza a autoiluminarse, con sus paredes traslúcidas que le confieren una transparencia y ligereza extraordinarias. La iluminación del estanque proporciona una superficie cambiante y en multitud de pequeños reflejos, los colores del ónix, mármol y otros, han vuelto a cambiar.

Con esta descripción, a pesar de haber solamente una percepción visual, podemos tener una mejor aproximación a la experiencia arquitectónica. Que decir si lo hiciéramos en los términos del paseo de sensaciones espaciales de la Introducción.

Se me puede objetar que siempre ha existido esta manera de transmitir la sensación del espacio de una modo digamos coloquial, siempre se le ha querido buscar a la Arquitectura unas percepciones más allá del puro análisis racional, compositivo, etc. Pero de lo que aquí se trata es que la Arquitectura de hoy en día está realmente diseñada o encaminada a la total transformación de su espacio, haciendo imposible una aproximación formal y espacial, en los términos que se ha venido analizando desde el Renacimiento. Considerando éste el comienzo de la Arquitectura entendida como arte riguroso, científico, etc.

Citando una vez más a Bruno Zevi, también él nos habla de las interpretaciones espaciales o arquitectónicas para entender y/o criticar el arte de la Arquitectura, así pues entresacamos del "*Saber ver la Arquitectura*" el Capítulo V:

De la interpretación espacial

Esta somera enumeración de las interpretaciones arquitectónicas demuestra que se dividen en tres grandes categorías:

- a) interpretaciones relativas al contenido;*
- b) interpretaciones fisio - psicológicas;*
- c) interpretaciones formalistas.*

Todos los autores adoptan prevalentemente una de estas tres interpretaciones, pero en todos ellos se encuentran observaciones que participan de los otros dos métodos. Es difícil encontrar una historia de la arquitectura que haga meramente relación al contenido o una historia puramente formalista.

La teoría de la visibilidad pura tiene todavía una importante función en la historia de la arquitectura, ligada desde siglos a una mentalidad positiva preponderante. Pero es evidente que sus defectos - ya enunciados en el campo de la pintura por los mejores críticos - **llegarían también a manifestarse en la arquitectura. Líneas, superficies, luz y sombras, masas y valores pictóricos, sólidos y vacíos y todas las demás sutiles especificaciones de símbolos visivos - a pesar de su inmensa utilidad propedéutica para liberar la crítica de los prejuicios tradicionales - no son suficientes para hacer comprender la profunda diferencia que existe entre dos obras de arte, y carecen además de algunos elementos necesarios para la caracterización. Dan lugar a categorías mucho menos exhaustivas, y por esto bastante más útiles que el binomio tradicional "clásico y romántico", "formal y pintoresco"; pero no expresan la historia ni, por ende, la realidad de la obra de arte.**

Los defectos de la crítica formalista se manifiestan con mayor relieve en la arquitectura que en las demás artes. Pues en pintura sería relativamente fácil para un crítico aplicarla con amplitud y, cuando advierta haber dicho cosas extremadamente parecidas en dos obras de arte bien dispares, procederá entonces a su caracterización tomando motivos de su contenido. La crítica de arte todavía se debate en la contienda contenido - forma, que se ha apaciguado en la crítica literaria por medio de un acuerdo dialéctico. Pero, si bien es fácil para los formalistas caracterizar una pintura valiéndose de una sutil y casi inadvertible argumentación referente al contenido al pasar a la arquitectura - arte, como se suele decir sin valores representativos, totalmente abstracto - la exigencia de la caracterización se hace más patente.

En este problema de contenido es necesario tomar una posición. **Si observamos todas las láminas de este libro, advertiremos un hecho muy extraño: con excepción del monumento a Víctor Manuel, Santa Sofía y el caso fortuito de algunas instantáneas del interior del Johnson Building, casi todas las fotografías restantes no comprenden figuras humanas. Estas casas, estas iglesias, hasta estas plazas, están desiertas, abandonadas, como si fuesen fantasmas inorgánicos, son, si se quiere "abstracciones". La sala Wladislavskj es un juego glacial de líneas y de superficies pictóricas, desprovisto de contenido. El templo de Minerva Médica tiene algo de humanidad quizás porque el fotógrafo se habrá cansado de repetir a la gente: "Márchense que tengo que hacer una fotografía". Por el contrario Westminster, Amiens, King's College Chapel**

parecen minerales gélidos, sobrevivientes de la destrucción del género humano a quienes están dedicadas aquellas sillas y aquellos espacios. No hay que sorprenderse de que así como en pintura se han buscado los valores táctiles, en arquitectura se hayan desarrollado las teorías antropomórficas y fisiopsicológicas en la desesperada tentativa de dar a las formas un contenido humano. En vista de que la belleza de un edificio era considerada completamente independiente de su valor social, nos hemos preguntado: ¿Pero, para quién es bello? Se ha respondido: Para los hombres. ¿Y porqué es bello para ellos?. Ya porque suscita armonías innatas como la escala musical, ya porque solicita simpatías corpóreas. Más todo esto se refiere a los volúmenes, a las masas de la construcción, a la decoración. ¿Y el espacio?.

GEOFFREY SCOTT

..." Así la arquitectura tiene mucho de común con la escultura, y más todavía con la música, pero tiene además su propio territorio, y proporciona un placer típico y propio. La arquitectura tiene el monopolio del espacio. Solamente ella, entre todas las artes, puede dar al espacio su valor pleno. Puede circundarnos con un vacío de tres dimensiones, y el placer que se obtenga de él es un don que solamente puede dar la arquitectura. La pintura puede pintar el espacio; la poesía, como la de Shelley, puede sugerir su imagen; la música puede darnos una sensación análoga, pero la arquitectura tiene que operar directamente con el espacio, lo emplea como un material y nos coloca en su centro.

Es extraño cómo la crítica no ha sabido reconocer esta supremacía de la arquitectura en materia de valores espaciales. La tradición de la crítica tiene un sentido práctico. Nuestras mentes están, por hábito mental, fijadas sobre la materia tangible, y nosotros hablamos tan sólo de lo que hace trabajar nuestros instrumentos y detiene nuestro ojo; a la materia se le da forma, el espacio surge por sí mismo. El espacio es una "nada" - una pura negación de lo que es sólido - y por eso no lo consideramos.

Pero aunque podamos no prestarle atención, el espacio actúa sobre nosotros y puede dominar nuestro espíritu; una gran parte del placer que recibimos de la arquitectura - placer del cual parece que uno no pueda darse cuenta, o del cual no nos damos el trabajo de darnos cuenta - surge en la realidad del espacio. También, desde un punto de vista utilitario, el espacio es lógicamente nuestro fin, el delimitar un espacio es el fin del construir - cuando construimos no hacemos otra cosa que destacar una cantidad conveniente de espacio, cerrarlo y protegerlo -, y toda la arquitectura surge de esta necesidad. Pero estéticamente el espacio tiene una importancia aún mayor: el arquitecto lo modela como un escultor, por medio del espacio, suscita un determinado estado de ánimo en quienes "entran" en él.

¿Cual es su método? Una vez más el arquitecto recurre al movimiento: y éste es el carácter que tiene valor para nosotros, y que entra como tal en nuestra conciencia física. Instintivamente nos adaptamos a los espacios en que estamos, nos proyectamos en ellos, los llenamos idealmente con nuestros movimientos.

Entonces volvemos al principio: ¿Cuál es el contenido de la arquitectura?, ¿Cuál el del espacio?. En las fotografías no hay ningún contenido, pero lo hay en la realidad de la imaginación arquitectónica y en la realidad de los edificios: son los hombres que viven los espacios, las acciones que en ellos se exteriorizan, es la vida física, psicológica y espiritual que se desarrolla dentro de ellos. El contenido de la arquitectura es su contenido social.”...

Este contenido social que nos habla Zevi y que es parte substancial en la formalización del espacio, apunta en la misma línea, aunque de distinta naturaleza, de la que nos sugiere Luis Fernández-Galiano, cuando nos habla de las consideraciones energéticas en el sentido de su total y absoluta ausencia, en el análisis y la crítica arquitectónica. En sus propias palabras:

...” Cuando no es ignorada la irrupción de la energía en el universo de la arquitectura desbarata sus imágenes cristalinas, agita su perfil mudo y las instala definitivamente en el ámbito de los procesos y de la vida. La arquitectura se contempla entonces como transformación del ambiente material por seres vivos y cambiantes, continuamente modificada para adecuarse a las variaciones del uso y del entorno, en permanente degradación y reparación ante las agresiones del tiempo interminablemente gestándose y pereciendo.”...

Es un comentario sobre la transformación, sobre la efemeridad en el aspecto de la energía, pero aplicada a la Arquitectura. L.Fdez.-Galiano se queja de la crítica y el análisis arquitectónico por su “miopía” respecto a los temas no estrechamente vinculados con la imagen. A continuación, casi como si de una conversación se tratara entre uno y otro, continuo con las palabras de Zevi:

...”Los arquitectos se lamentan continuamente de los críticos que consideran a la arquitectura como un mero hecho plástico; más seguirían lamentándose si los críticos dando ciertamente un paso adelante mirasen a los espacios como se mira a una barranca o a un

desierto. Una gran parte del empeño del arquitecto se dedica a las funciones del edificio, otra a la técnica y una tercera al arte. ¿Queremos todavía distinguir - contra toda evidencia de la fenomenología y de la genética de la obra de arte - estos tres elementos, destacando su belleza y prescindiendo de la técnica y de la función?. Si esto es legítimo en filosofía, en el terreno de la crítica no tiene sentido, una vez aceptada la realidad de la coexistencia en la obra de arte de elementos poéticos y no poéticos. **Si centramos la atención sobre los espacios internos de la arquitectura del urbanismo, aparecerá manifiesta la indisolubilidad del problema social y del problema estético. ¿Es bella una autopista sin automóviles?, ¿Un salón de baile sin parejas que danzan?. El pesar, la sensación de dolor, hasta el horror que la interpretación fisiopsicológica atribuye a un leve desequilibrio de elementos plásticos en la decoración de un salón de baile, ¿ No sería bastante más grave si en él uno se sofocase en realidad y no se pudiera bailar holgadamente? ¿Existe en el juicio arquitectónico solución de continuidad en sentido general, entre factores sociales, efectos psicológicos y arte?...**

...Llegamos, pues a una primera conclusión. La interpretación espacial no es ninguna interpretación que cierre el camino a las demás, ya que no se desarrolla en su mismo plano. Es una super-interpretación o, si se quiere, una sub-interpretación; más exactamente, no es una interpretación específica como las otras, puesto que del espacio se pueden dar interpretaciones políticas, sociales, científicas, técnicas, fisiopsicológicas, musicales, geométricas y formalistas...

...La segunda conclusión deriva de la comprobación de que, en la arquitectura, contenido social, efecto psicológico y valores formales se materializan en el espacio. Interpretar el espacio significa, por tanto, incluir todas las realidades de un edificio. Toda interpretación que no parta del espacio, queda constringida a establecer que, por lo menos, uno de los aspectos antes enumerados de la arquitectura no tiene validez y debe ser descartado. Esto significa elegir a priori un sector en que fijar la atención. En particular, las interpretaciones volumétricas y decorativas, muy en auge todavía hoy excluyen de la crítica todo el contenido social de la arquitectura. Al llegar a este punto, no interesa establecer las relaciones de identidad o de diferenciación que existen entre contenido social, efectos psicológicos y valores formales. Quien razona sobre el hombre clasificándolo en categorías - intuitivo, lógico, práctico, ético - sin pasar después de la útil distinción teórica, a la unidad viviente y orgánica, a la intercomunicación entre estos elementos en cuya simbiosis se exalta la vitalidad humana y artística podrá contentarse con comprobar la identidad del objeto espacial en las tres clases interpretativas y continuar después en el campo elegido - social, técnico, fisio-psicológico, formalista - con la única precaución de no olvidar la jerarquía de los valores arquitectónicos, en nombre de la cual estas interpretaciones llegan a ser, ante todo, social - espacial, técnica - espacial, fisio-psicológica - espacial, formalista - espacial. Quien, por el contrario, se

interne en la más compleja indagación del hombre y de la arquitectura ya sabe que el punto de partida de una visión integrada, que abarque la arquitectura, es el de la interpretación espacial, y juzgará con el metro del espacio todo elemento incluido en el edificio.”...

Finalmente tendré que releer a J. M. Prada Poole que nos dice:

... La Arquitectura, al igual que el ser que alberga, el ser humano, y precisamente por constituir ella misma una secreción, una extensión, del organismo de este ser, posee cuerpo físico y cuerpo espiritual.

Por un lado sirve de soporte a relaciones afectivas, psicológicas, culturales, esotéricas, ... por otro mantiene y filtra relaciones físicas de todo tipo, visuales, kinestésicas, táctiles, sonoras, térmicas, de intercambio de fluidos y materias, etc.

Los profesionales de la Arquitectura unas veces nos ocupamos excesivamente de la parte física, funcional, otras centramos nuestra atención únicamente en la espiritual: metáforas, significados, lenguaje..., siguiendo los vaivenes de un invisible péndulo mental; pasando obsesivamente de un extremo al otro; hipertrofiando ora unos u otros aspectos puntales en detrimento de los demás. Pero muy rara vez mantenemos el necesario equilibrio entre todos los factores en una disciplina tan necesitada de equilibrio como es la Arquitectura.

En el momento actual, los arquitectos hemos centrado el objetivo del diseño arquitectónico, casi exclusivamente en la pura epidermis, en la envoltura, en la cáscara de una delicada y frágil crisálida, el hombre, sin observar que ésta, al abrigo de nuestras miradas ha ido creciendo y cambiando de necesidades y aspecto en su interior. Aunque este proceso haya sido muy lento, ocurre que tarde o temprano como sucede en la naturaleza, llega el momento en que el caparazón que contiene la crisálida es insuficiente y se rompe. La cáscara que servía de cobijo ya no encierra nada. Cuelga deshabitada de las ramas que una vez le sirvieron de protección: La ciudad vieja ha quedado obsoleta. La ciudad pensada para hoy, con los medios de hoy, ya no satisface las demandas de mañana, que en realidad son las demandas de ayer.”...

EPILOGO

La impartición de la enseñanza de la Arquitectura en esta Escuela, de la que formo parte en una minúscula facción, centra su temario en la realización de proyectos, la estructura, la historia, el dibujo, la construcción, las instalaciones y otros, pero los temas relativos a la percepción de la arquitectura como sensación espacial a través de los sentidos y mediante componentes ligados a la construcción inmaterial pero real del espacio, están camuflados o escondidos sin una definición específica o un temario coherente.

La incidencia de componentes como la luz, el sonido, el color, el agua, el fuego... como los desarrollados en esta Tesis, en la arquitectura, son factores conocidos pero no reconocidos o estudiados objetivamente. Yo propongo aquí la introducción de ellos como un temario a modo de eje de una asignatura o materia académica, que no sé si se debería denominar composición o algo parecido, para que se conozca y se estudie desde los primeros años de la Carrera. En el deseo que ningún alumno de esta Escuela tenga que volver a recorrer todo el largo camino hecho por mi en esta Tesis.