

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Levedad, una propuesta de arquitectura

Autor: Álvaro Moreno Hernández, arquitecto
Director: Ignacio Vicens y Hualde, doctor arquitecto
Año: 2015



Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de 20 .

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de de 20 .
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos los que habéis animado esta aventura.

En primer lugar a mi director de tesis, Ignacio Vicens, sin cuya dirección, entusiasmo y confianza nunca hubiera sido posible, y a mi tutor, José Antonio Ramos, siempre atento a desvanecer cada problema que surgía.

También quiero agradecer a Jean-Philippe Bonilli su atención y hospitalidad durante mi estancia para consultar los archivos de *Les Immatériaux* en el Servicio de Archivos del CNAC Georges Pompidou, y a Sonia Descamps las facilidades para la consulta del archivo Rem Koolhaas depositado en la Bibliothèque Kandinsky.

A la Biblioteca E.T.S.A.M., a Blanca y a Susana, por la ayuda que siempre me han prestado para acceder a cualquier documentación, incluso tratándose de fondos en bibliotecas extranjeras.

A amigos, compañeros y profesores, de dentro y fuera del departamento, que generosamente con sus comentarios y su tiempo, me han ayudado y orientado en la tarea de investigar.

A Blanca y a Rosario, que consiguieron hacer de los trámites algo liviano.

Especialmente a Ana, compañera de fatigas en la escuela, el doctorado y el estudio.

Con cariño a mis hermanos, Gonzalo y José Manuel, por sus críticas, ánimo, sentido común y apoyo inquebrantable.

Por último, y a quienes dedico esta tesis, a mis padres y a Mar, que siempre ha tenido la paciencia y el cariño junto al comentario oportuno y preciso.

RESUMEN

Lightness fue un término muy popular en el panorama arquitectónico a mediados de los años 90. Contribuyó decisivamente a ello la exposición que, en 1995, el MoMA de Nueva York dedicó a una serie de arquitecturas agrupadas bajo el título *Light Construction*.

Aunque fue el evento más conocido por la institución que lo albergaba, no fue el único que se ocupó entonces de ese aspecto de la arquitectura. En paralelo, durante el otoño de 1995, la Universidad de Columbia dedicó un seminario a la reflexión sobre el vidrio en la arquitectura, desde la modernidad hasta nuestros días. El seminario se denominó *The Culture of Glass* y la profesora fue Joan Ockman. Un año antes, la serie de eventos promovidos por ANY fijaba su atención en el tema de la levedad, y le dedicaba en exclusiva el número 5 de su revista *ANY Magazine* bajo el título *Lightness*.

Estos tres acercamientos -aunque complementarios- parecían solamente rodear el centro de una propuesta arquitectónica que se intuía vinculada a la levedad.

Una vista atrás permite descubrir dos elementos más que amplían el marco de esta búsqueda aportando las miradas de uno de los maestros españoles sobre el estado actual de la arquitectura y de un filósofo que se embarca nada menos que en arriesgar a crear un espacio postmoderno.

La primera de estas miradas atañe al ámbito universitario. Se trata de la conferencia del profesor Sáenz de Oíza para inaugurar el curso académico 1991-92 en la E.T.S.A.M.

La segunda, más lejana en el tiempo, pero fundamental para comprender la idea que se propone sobre la levedad, es la manifestación *Les Immatériaux*, celebrada en 1985 en el Centre Georges Pompidou de París y comisariada por J.F.Lyotard.

Estos cinco eventos delimitan un marco de referencia temporal y conceptual en el que es posible caracterizar y diferenciar un concepto de levedad propio de la arquitectura contemporánea.

La búsqueda de este concepto, de lo que lo hace propio de esta época, ayudará a diferenciarlo de las aproximaciones a la levedad en arquitecturas pasadas, fundamentalmente de la modernidad clásica y la postmodernidad. También permitirá aflorar el pensamiento sobre la arquitectura en relación con la obra de arte, no como objeto estético, sino como objeto que pone en cuestión nuestra mirada y nuestro conocimiento del mundo. Por tanto, alejado de *estilos* o meras *soluciones técnicas*.

El campo de la levedad ya no se reduce a la oposición entre lo ligero y lo pesado, como podría corresponder a una interpretación moderna, sino que adquiere otros matices relacionados con

la vista, el equilibrio o el movimiento de un cuerpo que se convierte en intermediario de la experiencia.

La búsqueda de esta forma de levedad en arquitecturas construidas nos ayudará a entender los aspectos que la caracterizan y que siempre se enlazan bajo la forma de un trabajo sutil sobre el soporte de la arquitectura, cuestionando lo que entendíamos por estable.

ABSTRACT

Lightness was a popular term in the architectural scene in the mid nineties. The exhibition that MoMa in New York devoted to a number of architectures gathered under the title *Light Construction*, in 1995, was a decisive contribution to it.

Although it was the best known event thanks to the institution that hosted it, it was not the only one that dealt with that aspect of architecture. In parallel, during the autumn of 1995, Columbia University dedicated a seminar to the reflection about glass in architecture, from modernity up to now. The seminar was called *The Culture of Glass* and the professor was Joan Ockman. A year earlier, the series of events promoted by *ANY* focused on the subject of lightness, and the number 5 of the magazine *ANY Magazine* was exclusively dedicated to it under the title *Lightness*.

These three approaches –although complementary- only seemed to surround the core of an architectural proposal that appeared to be linked to lightness.

A look back allows for discovering two more elements that broaden the framework of this search contributing the views of one of the Spanish masters on the current architecture status and a philosopher who gets involved in no less than to create a postmodern space.

The first of these views concerns university scope. It is the lecture by Professor Sáenz de Oíza to inaugurate the academic year 1991-92 at the E.T.S.A.M.

The second, far off in time, but critical to understand the proposal initially guessed, is the manifestation *Les Immatériaux*, held in 1985 at the Centre Georges Pompidou in Paris and curated by J.F.Lyotard.

These five events define a temporal and conceptual reference framework in which it is possible to characterize and differentiate a lightness concept belonging to contemporary architecture.

The search of this concept, of what may have related to present time, helps to differentiate it from the approaches to the lightness in past architectures, mainly of classical modernism and postmodernism. It will also allow for emerging the thinking about architecture in relation to the work of art, not as an aesthetic object, but as an object that question our view and our knowledge of the world. Therefore, far from styles or mere technical solutions.

The field of lightness is no longer limited to the opposition between light and heavy, as may correspond to a modern interpretation, but acquires other nuances related to sight, balance or movement of a body that becomes an intermediary of experience.

The search for this kind of lightness in built architecture will help us to understand, by the way shown, the aspects that define it and that are always linked: the subtle work on the architectural support that leads us to question ourselves about what we understand as stable.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	v
RESUMEN	vii
ABSTRACT	ix
ÍNDICE	xi
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Levedad, una propuesta de arquitectura	1
1.2. Metodología	3
1.2.1.El estudio de los eventos, el marco de referencia	3
1.2.2.El análisis de las obras, elementos portadores	5
1.3. Estado de la cuestión	6
2. EL ORIGEN: CONFERENCIA INAUGURAL DE OÍZA	13
2.1. El objeto técnico y el hecho profundo	14
2.2. <i>Lightness</i> como libro de texto	19
2.3. La construcción inteligente (y liviana)	24
3. HACIA ADELANTE (I): ANY LIGHTNESS / IGNASI DE SOLÁ-MORALES	28
3.1. ANY 5 lightness	30
3.1.1.A Concept	30
3.1.1.1. <i>Constructions</i>	37
3.1.2.Gravities, gravitational	41
3.2. Ignasi de Solá-Morales	53
3.2.1. Arquitectura débil	55
3.2.2. Arquitectura líquida	60
3.2.3. Arquitectura de los inmateriales	65
3.3. Préstamos a la arquitectura	68
4. HACIA ADELANTE (II): LIGHT CONSTRUCTION / THE CULTURE OF GLASS	70
4.1. Light Construction	71
4.1.1. Light	73
4.1.2. Construction	87
4.2. The Culture of Glass	93
4.2.1. <i>The mirror stage</i>	96
4.2.2.Arquitectura en modo subversión	104
4.3. Consideraciones	111
5. VISTA ATRÁS: LES IMMATÉRIAUX	114

5.1. <i>Les Immatériaux</i> , una manifestación	116
5.1.1.Seminario en París, " <i>Architectures, Sciences, Philosophies</i> "	118
5.1.2.Seminario en Londres, " <i>A Question of Postmodernity: The Philosophical Dimension of the Postmodern Debate</i> "	121
5.2. ¿Por qué " <i>Les Immatériaux</i> "?	126
5.3. Cinco preguntas que componen "la" cuestión	129
5.4. Figuras atrapadas en la red	135
5.4.1.El lenguaje	138
5.4.2.El tiempo	141
5.4.3." <i>Infra-Mince</i> "	142
5.4.4.El cuerpo	144
5.5. Desde <i>Les Immatériaux</i>	149
6. LEVEDAD, CONCLUSIONES	150
7. EDIFICIOS PORTADORES	154
7.1. La arquitectura y <i>Les Immatériaux</i> . La cuestión del soporte	154
7.1.1. El montaje de la exposición. La arquitectura de <i>Les Immatériaux</i>	155
7.1.2.La arquitectura en <i>Les Immatériaux</i>	160
7.1.3.El soporte	168
7.2. Maison à Bordeaux by OMA. El ágil salto para Monsieur Lemoine	169
7.2.1.Estructura y objeto	170
7.2.2.Cerramiento y paisaje	176
7.2.3.Cuerpo y alma	183
7.3. Vidrios curvos, vidrios planos, vidrios espaciados	184
7.3.1.Rooftop Urban Park Project for DIA vs.Toledo Glass Pavilion	185
7.3.1.1. Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube	185
7.3.1.2. Toledo Glass Pavilion	189
8. CONCLUSIONES	196
9. ANEJO DE DOCUMENTACIÓN	201
9.1. Transcripción de la conferencia inaugural de curso 1991-92 impartida por Francisco J. Sáenz de Oíza en la E.T.S.A.M.	201
 BIBLIOGRAFÍA	 213
 REFERENCIAS IMÁGENES	 224

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Levedad, una propuesta de arquitectura.

En la última década del siglo XX, el campo de la arquitectura fue propicio para las miradas retrospectivas en busca de un sentido que sugiriera una orientación para su desarrollo futuro. Estas miradas se dirigieron tanto a la propia disciplina como a otros campos afines.

Se trata de unos años en los que no sólo se cambiaría de milenio sino que, además, se concluía un siglo que comenzó con la revolución de las vanguardias.

Si bien esta tensión pudo provocar que la época se prestase a reflexiones que acentuaban el componente mítico por la comparación con estas vanguardias o el sentimiento de incertidumbre ante el cambio en el calendario, este estudio las toma como dato que evidencia la situación arquitectónica en ese determinado momento y que permite plantear una forma de hacer arquitectura propia de finales del siglo XX asociada a la levedad.

La elección de este término se relaciona directamente con la primera de las seis propuestas sobre las que Italo Calvino centró su atención en 1985, y busca el reflejo de ese interés en el ámbito de la arquitectura.

En esa propuesta se establece la correspondencia entre el término inglés “lightness” y el castellano “levedad”.

Parece adecuado adoptar esta traducción también dentro del contexto arquitectónico por su referencia tanto al ánimo (sutilidad-delicacy¹) como a las cosas (ligereza-lightness), a la persona y a los objetos.

Esta Tesis tratará, por tanto, de **caracterizar, identificar y diferenciar** la forma en que se presenta la levedad en la arquitectura en esta época concreta y que permite hablar de ella como una propuesta². Para ello se recurre al estudio de determinados eventos y al análisis de una serie de obras; a través de ello se obtendrá conciencia de este modo de intervención en la práctica arquitectónica.

En este doble camino, la selección de eventos permite mostrar la trascendencia que tuvo la levedad como término arquitectónico a mediados de los años noventa, identificándola como elemento singular en algunos casos o como una presencia tangencial en otros.

¹ (COLLINS DICTIONARY [en línea], 2015) como sinónimo de lightness asociado al trato, propio de las personas.

² (DICCIONARIO RAE [en línea], 2015) Propuesta: 1.- Proposición o idea que se manifiesta y ofrece a alguien para un fin. // Proponer: 1.- Manifestar con razones algo para conocimiento de alguien, o para inducirle a adoptarlo.

Como muestra de la relevancia mediática que se le otorgó se presenta en primer lugar, por su discurso y referencias construidas, la exposición *Light Construction*, celebrada en 1995 en el MoMA de Nueva York.

La pretendida equivalencia que se explicita en el prefacio del catálogo de la exposición, entre ésta y la primera Exposición Internacional dedicada a la Arquitectura Moderna³, identifica a la construcción ligera en los 90 como un vector de cambio que merece ser estudiado y cuestionado.

La coincidencia en el tiempo, en el tema y prácticamente en los organizadores o participantes hace que la investigación se detenga en otros acontecimientos -que se producen o promueven desde Estados Unidos y concretamente, Nueva York- y los convierta también en objeto de estudio. Es el caso del ciclo ANY -promovido por Peter Eisenman y que alcanza su ecuador en esa fecha- y el semestre dedicado en la Universidad de Columbia al estudio del vidrio en el seminario *The Culture of Glass*, a cargo de Joan Ockman.

Esta investigación propone añadir dos eventos más a esta relación: la manifestación *Les Immatériaux* celebrada la década anterior (1985) en el Centre National d'Art et de Culture (CNAC) Georges Pompidou de París junto con la lección inaugural de curso en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (E.T.S.A.M.) en 1991 a cargo de Francisco Javier Sáenz de Oíza.

La primera, por la orientación que defendió su comisario J.F.Lyotard como contrapunto y soporte que posibilita para el estudio una reescritura del marco de referencia desde el que formular de nuevo preguntas; la segunda, por la concisión y las sugerencias al tratar el tema de la levedad en un ámbito académico para la arquitectura, citando la mencionada ponencia de Italo Calvino.

Una vez fijados estos hitos como marcas en el campo de estudio, la verificación o no de las preguntas que se planteen acerca de la levedad se realiza por otra vía, sobre el material específico de la arquitectura: las obras construidas o proyectadas -contaminadas de realidad, de lo concreto-, que inspiraron estos eventos o se vieron reflejadas en ellos.

Son estas piezas las que, en paralelo a las propuestas teóricas e incluso con perfecta autonomía unas de otras, se pueden leer como "palabras sueltas" que "junto a otras palabras sueltas de otros arquitectos", alientan un modo de hacer arquitectura propio de su tiempo, "porque no demasiadas veces nos dejan decir a los arquitectos, las palabras nuevas y distintas, que pueden aportar a la historia de la arquitectura (...) nuevos caminos a la aventura de crear nuevas imágenes"⁴.

³ Prefacio al catálogo de la exposición, Glenn D. Lowry. (Riley, Lowry, & Dixon, 1995, pág. 6)

⁴ Javier Carvajal, a propósito de sus viviendas en la calle Montesquenza, Madrid. Placa conmemorativa en bronce en la fachada. Recogido en (Carvajal, 2000, pág. 92). Lo que entonces se decía del material hormigón, ahora se propone decir de la levedad.

En este sentido, el estudio toma prestado el término "edificio portador"⁵ asociándolo a estas arquitecturas con la intención de mostrar, desde su análisis, el modo ejemplar en que la levedad se hace presente en ellas como propuesta.

1.2. Metodología

La Tesis centra el estudio en diversos eventos desarrollados en los últimos quince años del siglo XX y en el análisis de una serie de obras que se consideran relevantes para ejemplificar el objeto de la tesis.

1.2.1. El estudio de los eventos, el marco de referencia:

Los eventos, considerados cronológicamente, son los siguientes:

- 1985, exposición *Les Immatériaux*, CNAC Georges Pompidou, París.
- 1991, apertura de curso académico a cargo de FJSOíza, E.T.S.A.M., Madrid.
- 1994, ecuador ciclo *ANY*, publicación de nº5 *Lightness*, Nueva York.
- 1995, seminario *The Culture of Glass*, Universidad de Columbia, Nueva York.
- 1995, exposición *Light Construction*, MoMA, Nueva York.

En una línea de tiempo, el primer y el último evento son dos exposiciones, que se celebran en dos de los museos más influyentes para la cultura occidental (CNAC Georges Pompidou y MoMA), enclavados en las capitales culturales de Europa (París) y América (Nueva York).

Como indica Anna María Guasch, "para la posmodernidad, las exposiciones son lo que en la definición y afianzamiento de las vanguardias históricas, desde el futurismo al surrealismo, fueron los manifiestos y lo que para las neovanguardias generadas después de la Segunda Guerra Mundial representaron las proclamas de historiadores y, particularmente, de críticos" (Guasch, y otros, 2000, pág. 5).

Haciendo una traslación desde el arte a la arquitectura, esta consideración permite acotar el ámbito en el que se desarrolla la investigación: por una parte, se genera una tensión entre las exposiciones contrastando sus proclamas, la acción de su comisariado y el reflejo de todo ello en las obras estudiadas; por otra, se establece una horquilla temporal, relativamente cómoda y abarcable, al proponerse estudiar una década, lo que permite ubicar nuevas referencias que sugiriera el estudio.

Los tres acontecimientos restantes, cuya elección se justifica por el interés de su contenido y las relaciones que establecen con el resto de objetos estudiados/convocados, quedan así englobados.

⁵ "portador en el sentido de que transporta la noción de arquitectura de un siglo al siguiente." (Smithson & Smithson, 2001, pág. 18)

En el semestre de otoño de 1995, en paralelo a la exposición *Light Construction*, se desarrolla el seminario *The Culture of Glass*, dirigido por Joan Ockman en la Universidad de Columbia, Nueva York.

Su utilidad como complemento a la exposición se pone de manifiesto en el plan de curso al proponerse explorar los significados múltiples del vidrio en las culturas moderna y postmoderna, desde la Revolución Industrial hasta el presente, recurriendo a fuentes arquitectónicas, artísticas y literarias.

Un año antes de la exposición en el MoMA, en 1994, se publica el número 5 de la revista ANY, cuyo título *Lightness* anticipa en un año el tema de dicha exposición, aunque abordándolo desde otro enfoque.

Esta publicación forma parte del programa que la Corporación Anyone (ANY) ⁶ organizó durante la última década del siglo XX con el objetivo de estudiar la situación de la arquitectura al final del milenio desde un planteamiento interdisciplinar. La coincidencia temporal y temática supone un indicio más del interés que el tema de levedad despertó entonces.

La última referencia que se presenta, la conferencia de apertura del Curso Académico 1991-1992 en la E.T.S.A.M. a cargo de Francisco Javier Sáenz de Oíza, se considera decisiva en el planteamiento de la investigación por orientarla desde el punto de vista de un arquitecto (un maestro), trasladando directamente estas preocupaciones teóricas a un conocimiento práctico relacionado con el ser del arquitecto (según explica en su conferencia).

Además, el profesor Oíza se adelanta en cuatro años (o bien los demás se demoran ese mismo tiempo) al señalar el tema de la levedad como capital en el futuro de la arquitectura.

Presentar cronológicamente estos hitos como objeto de estudio no persigue establecer necesariamente un vínculo lineal ni deductivo entre todos ellos, que sólo pudo existir parcialmente⁷.

Sin embargo, ponerlos en relación permite comprenderlos unidos por la idea de levedad. Las diferentes facetas que muestran enriquecen esta idea y la confronta con su tiempo.

La ausencia de recursos fácilmente accesibles para documentar algunas de estos eventos supone la consulta directa a las fuentes.

Así, se visita y consulta el archivo del Centro Pompidou para estudiar la documentación original de la exposición *Les Immatériaux*. Se valora el interés tanto del contenido como del montaje de

⁶ Aunque se trata con más detalle en un capítulo posterior, se puede consultar información en su sitio web oficial. (ANYONE CORPORATION, 2015)

⁷ Como se expondrá en el capítulo 4, el seminario en la Universidad de Columbia supone una reacción o un complemento a la exposición del MoMA y tanto su comisario, Terence Riley, como la directora del seminario, Joan Ockman, estaban al tanto de la programación de ANY, puesto que ambos colaboraron con artículos sobre el tema en la revista de ANY entre los años 1994 y 1995.

la exposición, del discurso de su comisario J.F.Lyotard y de su apuesta por crear un *espacio postmoderno*.

Se visiona y transcribe la conferencia de apertura del Curso Académico 1991-1992 en la E.T.S.A.M. a cargo de F.J.S. de Oíza, archivada en las Bibliotecas de E.T.S.A.M. y COAM.

Se recurre al apoyo de la Biblioteca ETSAM para la solicitud de préstamo interbibliotecario y la petición de artículos a universidades extranjeras, en relación con una selección de artículos del nº5 de la revista, *Lightness*, y de otras publicaciones relacionadas con el ciclo de actividades de ANY.

En la exposición *Light Construction*, el interés se centra en presentar una serie de obras en torno a un discurso desarrollado por su comisario en el artículo principal del catálogo. Por ello las referencias de consulta son, junto a las obras de arquitectura seleccionadas, el catálogo, publicaciones y compilaciones de textos que, en torno a la exposición, se plantean como soporte teórico elaborado desde el MoMA.

Se consulta y digitaliza una copia de curso de la compilación de textos y programa de curso del seminario *The Culture of Glass*⁸, celebrado en la Universidad de Columbia, Nueva York.

En cuanto al resto de documentación, se ha consultado fundamentalmente en las bibliotecas de la E.T.S.A.M., Museo Nacional Reina Sofía y CNAC Georges Pompidou así como en documentación específica, adquirida durante el transcurso del estudio.

1.2.2. -El análisis de las obras, edificios portadores:

El apoyo teórico que aportan las referencias consultadas permite abordar, de forma orientada, el conocimiento de las obras elegidas:

Exposición "*Les Immatériaux*", Villa Lemoine, Pabellón de Vidrio y Two-way Mirror Cylinder Inside Cube.

Su elección se debe tanto a su relevancia como objetos arquitectónicos como a las relaciones que se pueden establecer entre ellos y las ideas derivadas del marco de referencia.

Por su interés como propuesta de arquitectura, se incluye en este análisis de obras el montaje de "*Les Immatériaux*", documentado a partir del archivo de la exposición en el CNAC Georges Pompidou.

La documentación sobre el resto de obras se ha recopilado de bibliografía especializada, aunque en el caso de la Villa Lemoine, se han consultado, además, los fondos de archivo de la Bibliothèque Kandinsky de París.

⁸ Se agradece especialmente al profesor Antonio Juárez, que cursó el seminario, el haber facilitado el ejemplar original del reader del curso que ha servido para este trabajo.

Se ha obtenido documentación original de la inauguración del pabellón Two-way Mirror Cylinder inside Cube para el DIA Center for the Arts New York, en la Biblioteca del Museo Nacional Reina Sofía.

Por último, las visitas a las obras construidas aportan nuevos datos, confirmando o poniendo en duda las intuiciones previas.

En este sentido se han visitado el Pabellón de Vidrio del Museo de Arte en Toledo, Ohio, y la Villa Lemoine en Floirac, Bordeaux⁹.

1.3. Estado de la cuestión

Este estudio se enfoca tomando la situación de final de siglo sólo como un dato más¹⁰, que permite identificar el tema que se plantea: la levedad y la relación particular que establece con la arquitectura.

Para ello se vuelven a visitar exposiciones, conferencias, textos y obras, indagando en la relación que se establece entre esta forma de hacer y el sustrato cultural contemporáneo.

De este modo se plantea un acercamiento personal que trata de identificar esta propuesta y trazar líneas de continuidad con las obras estudiadas.

Brevemente, a través de **cinco capítulos, cinco movimientos por el tiempo, el espacio y la cultura**, se plantea acotar el objeto de estudio de esta Tesis, que es caracterizar, diferenciar e identificar la levedad como propuesta de arquitectura.

Los cuatro primeros capítulos se ocupan de los eventos seleccionados. El estudio detallado de cada uno se centra tanto en aspectos concretos que se consideran relevantes en cuanto a la tesis propuesta como en cuestiones tangenciales que, en determinados casos, pueden establecer conexiones con ideas centrales de otros capítulos.

El último de los cinco capítulos propuestos se dedica al análisis de las obras seleccionadas con el objeto de hacer visible, o mostrar en primer plano, la forma de levedad que estas obras ejemplifican.

Estos cinco capítulos no tratan de ser equivalentes, como se podría pensar inicialmente al disponerlos “uno al lado del otro” en el discurso. El acercamiento a la levedad es desigual en ellos porque los eventos que actúan de soporte son de diferente naturaleza. Sin embargo, la

⁹ La visita al pabellón de SANAA se realizó el 21 de marzo de 2013 y a la Villa Lemoine, el 19 de septiembre de 2015, dentro de las Jornadas Europeas de Patrimonio, en que se abre al público bajo cita.

¹⁰ En el sentido de eliminar cualquier épica que pudiera desviar la atención del estudio al envolverlo en un aura mágica.

peculiaridad de cada uno ofrece puntos de vista complementarios, y esa variedad permite los matices en la aproximación.

1. EL ORIGEN: CONFERENCIA INAUGURAL DE OÍZA¹¹

El 2 de octubre de 1991, F.J. Sáenz de Oíza inauguraba el curso académico en la E.T.S.A.M. con una conferencia¹² en la que reflexionaba sobre la arquitectura inteligente¹³ tomando como excusa la definición de arquitectura Le Corbusier.

Como gran contador de historias, Oíza da vueltas en torno a la dualidad de la arquitectura (razón y emoción, técnica y poética...), rodeando con ejemplos y matices el núcleo de la cuestión, que es su entendimiento de la Arquitectura, desde su experiencia y su conocimiento, y porqué la Arquitectura siempre ha sido inteligente.

Con naturalidad fija los polos entre los que tratará de moverse esta investigación:

"[...] lo primero que deberíamos descubrir es, en qué medida, la durabilidad de la arquitectura, como hecho sustancial, humano, profundo y entrañable, conmovedor, y la (dijéramos) cotidianeidad de las técnicas, son compatibles en un mismo edificio para hacer que el uno no decaiga en función del otro."

(Sáenz de Oíza, 1991)

El planteamiento de su ponencia, circular y contradictorio como a él le gusta decir, expone estos dos aspectos de la arquitectura: la arquitectura como hecho humano profundo y como objeto técnico. Uno ligado a lo durable, a lo entrañable, y el otro a lo variable, a lo cotidiano. Y también expone que estos dos aspectos estarán más disociados aún en las arquitecturas del futuro.

La importancia que esta conferencia tiene para el estudio proviene de enlazar en su discurso la referencia a la levedad tomada de Italo Calvino.

Citar a Calvino a través de Oíza implica acceder a esta fuente de forma indirecta, dando un rodeo de la mano de un arquitecto y en un entorno académico.¹⁴ Pero también permite servirse de sus reflexiones como forma de acercamiento a dicha propuesta.

Es en la disertación sobre la técnica o el objeto técnico cuando relaciona el tema de la levedad con la arquitectura, tomando precisamente la ponencia de Calvino:

¹¹ Si bien el origen del estudio fue la exposición de 1995 en el MoMA *Light Construction*, esta conferencia, localizada una vez avanzado el tema de investigación, se convierte, por contenido y orden cronológico, en el origen del relato que propone esta tesis.

¹² Conferencia transcrita en el anexo de documentación. (Sáenz de Oíza, 1991)

¹³ Deducido por la insistencia en el uso del adjetivo a lo largo de la conferencia.

¹⁴ (Calvino, 2007). Es interesante señalar que Oíza reseña este libro sólo dos años después de ser editado en español -es decir, cuatro años antes de lo que se haría en las exposiciones en EE.UU.-, y ya lo consideraba como "libro de texto" con anterioridad, cuando ejercía de profesor en la E.T.S.A.M. (la primera edición en italiano data de 1988).

"Y el tema de la levedad es capital. Y entonces ustedes descubren que la arquitectura cada vez tiene que ser más ligera, más aleatoria, más abierta, más liviana, para ser una arquitectura de futuro. [...] Y esto afecta al orden de la arquitectura como construcción de sistemas inteligentes. [...] hoy día, como la construcción se hace liviana, los sistemas técnicos se convierten en sistemas primordiales de la construcción."

(Sáenz de Oíza, 1991)

Sin embargo, el hecho técnico de la construcción es condición necesaria pero no suficiente para la consideración de arquitectura:

"un concepto de la arquitectura entendido como un proceso, dijéramos, de proyección del hombre sobre la realidad del mundo [...], da sentido a la habitación de la tierra, no tiene nada que ver con un proceso tecnológico [...] no basta, no basta partir del hecho técnico como fundante de la arquitectura, porque hay infinitos hechos más importantes."

(Sáenz de Oíza, 1991)

De lo expuesto surgen tres consideraciones:

Las dos primeras, relacionadas con el objeto de la arquitectura.

Por un lado, sobre la relación que existe entre hombre y técnica, habría que dirimir cuál es su carácter y de qué modo influye en la proyección del hombre sobre la realidad del mundo.

Por otro, se podría considerar en ese ámbito el proyecto oculto de la arquitectura, como el que transmite al proyecto las motivaciones profundas a través del pensamiento analógico. Cómo trasladar al proyecto de forma compatible la idea de durabilidad de la arquitectura con la cotidianeidad de las técnicas es un acto personal del arquitecto¹⁵.

La tercera consideración, que tiene que ver con la referencia al libro de Italo Calvino, es la siguiente: si Oíza consideraba ese libro como "libro de texto", ¿existiría algún paralelismo válido en arquitectura para los criterios que identifica en relación con la literatura?, ¿cómo afecta acercarse a este libro desde la referencia que Oíza establece en su conferencia?, ¿existiría alguna obra de arquitectura que reflejase la levedad con la misma intensidad que la reflejan las obras literarias que expone?.

Esta última pregunta trae a la memoria el concepto de "edificios portadores" empleado por Peter Smithson, al referirse a "portador en el sentido de que transporta la noción de arquitectura de un siglo al siguiente" (Smithson & Smithson, 2001, pág. 18). Con la levedad como noción de arquitectura que transportar, se seleccionarán las obras analizadas.

¹⁵ Jean Nouvel, dice: *"cuando esas ideas y esos parámetros se han mezclado, permanezco solo, en silencio, y utilizo la ensoñación para hacer una síntesis subjetiva. (...) En un cierto momento las cosas se concretan; quizá sea esta la parte más misteriosa del acto arquitectónico."* Más adelante en la entrevista, indica cómo combina este proceso con otro de *"emisión, corrección / reemisión, re corrección"*. Y añade, *"de esa manera nos acercamos, de modo asintomático, al resultado"*. (DÍAZ MORENO & GARCÍA GRINDA, Una conversación con Jean Nouvel, 2002, pág. 10)

2. HACIA ADELANTE (I): ANY LIGHTNESS / IGNASI DE SOLÀ-MORALES

Un año antes de producirse la clase de Oíza, se lanzaba desde Los Ángeles, con una orientación bien diferente, el evento ANY, corporación bajo la dirección de Peter Eisenman, con la ambición de exponer a lo largo de diez años el estado de la cuestión para la arquitectura en el cambio de milenio.

Cuatro años más tarde, entre 1994 y 1995, las palabras que promocionaron en el ámbito arquitectónico, al menos desde el punto de vista de la teoría o la exposición fueron "light" y "lightness" y sus traducciones como "ligereza" y "levedad".

En 1994, veía la luz el número 5 de la revista ANY titulado "Lightness" que introducía el concepto de levedad desde un punto de vista disciplinar aunque no tradicional. La dirección del número estaba a cargo de John Rajchman. Se daba así visibilidad a ese aspecto de la arquitectura en el ecuador del ciclo.

Colaboraciones de John Rajchman, Greg Lynn, Joan Ockman, Bernard Tschumi, Rosalind Krauss o Paul Virilio, dan una idea de la ambición del número y la apertura en el enfoque del tema, que se aborda por filósofos, críticos de arquitectura y arquitectos.

Dentro del proyecto editorial ANY *Writing Architecture series*, John Rajchman, publica *Constructions* en 1998. En esta compilación de textos propios incluye, bajo el epígrafe *lightness*, todos sus artículos publicados en la revista de 1994. Este epígrafe se une a otros siete más con la intención de que su yuxtaposición fuera lo suficientemente sugerente como para construir un nuevo espacio de conexiones, incluso una nueva arquitectura, según indica el editorial de contraportada.

Desde dentro de la organización, Ignasi de Solà-Morales ofrecía una línea de continuidad teórica que se plasmó en sus diez artículos ANY (Solà-Morales Rubió, 2009), aparte de otros libros y escritos en publicaciones del ciclo o ajenas.

Sus propuestas para una arquitectura débil (1996, referido a Vattimo), una arquitectura líquida (1997, adelantándose tres años a la Modernidad Líquida de Baumann) o una arquitectura de los inmateriales (2000, referido a la exposición de Lyotard) reflejan diferentes aspectos característicos de la arquitectura que explícitamente emparenta con diferentes líneas de pensamiento propias de su momento.

Es en estos artículos en los que se hace más evidente el interés por relacionar el pensamiento de la arquitectura con campos próximos pero no estrictamente disciplinares, como cuestionamiento de la acción del arquitecto o como soporte para la reflexión.

Según sugiere Gianni Vattimo, los arquitectos toman prestadas las palabras a los filósofos para enlazar su discurso. (Vattimo, Oñate, & Hernández de León, 2014)

3. HACIA ADELANTE (II): LIGHT CONSTRUCTION / THE CULTURE OF GLASS

En la escena internacional, la actividad con mayor relevancia, por el hecho de tener lugar en el MoMA de Nueva York, fue la exposición "Light Construction", que se celebró entre septiembre de 1995 y enero de 1996, mostrando 33 obras de diferente procedencia que hacían de la ligereza y la transparencia sus señas de identidad. Esto, según el comisario de la exposición Terence Riley, las vinculaba con la recuperación de intereses tomados de la primera modernidad:

"Influenced by aspects of our culture including electronic media and the computer, architects and artists are rethinking the interrelationships of architecture, visual perception and structure."

(Riley, Lowry, & Dixon, 1995, pág. 9)

Esta frase denota el acercamiento a la cuestión desde la propia disciplina.

En paralelo, Joan Ockman dirigió en la Universidad de Columbia de Nueva York el seminario "The Culture of Glass", en el que analizaba a lo largo de un semestre de otoño las implicaciones del vidrio como material de la modernidad y la postmodernidad.

El esquema de curso cuenta, en su tercera semana, con el artículo principal del catálogo de la exposición como texto de trabajo. Esta elección, junto con la visita programada con alumnos a la inauguración de la exposición, coloca a las arquitecturas expuestas y al criterio del curador bajo la mirada de la profesora Ockman.

Para la siguiente semana, el curso inicia un recorrido de varias semanas por diferentes etapas de la arquitectura con el sugerente enunciado de *"Each period of history dreams the next"*, para concluir bajo el título *"The mirror stage"*, mostrando los problemas entre arquitectura y usuario en la ciudad.

En esa última sesión, el texto de Joan Ockman sobre la película de Tati *Playtime* da con una de las claves de la crítica urbana a esta arquitectura cuando describe la llegada del grupo de turistas americanos a París: la nueva ciudad moderna se constituye como algo que ya no es un lugar¹⁶.

El acercamiento desde el vidrio como material a la realidad arquitectónica y la arquitectura que se produce, se plantea así contradictorio o problemático.

Ambos eventos muestran una dirección que tensa el entendimiento de la arquitectura según aspectos propios, ligados a ella, como son el material (vidrio) y sus relaciones con la arquitectura, la estructura y la forma en que se percibe.

¹⁶ *"The Americans arrive, literally out of the blue, in a place that is not a place, but rather a surreal purgatory of glass and metal, a glistening monochrome environment."* (Ockman, 1995, pág. 23)

4. VISTA ATRÁS: LES IMMATÉRIaux

Sin embargo, es preciso echar la vista atrás para encontrar un punto de apoyo que permita contrastar el contenido de estos intereses desde un ámbito cultural más amplio.

El acercamiento que propone Lyotard en 1985 con *Les Immatériaux* supone una enmienda a la totalidad a los puntos de vista establecidos en el debate sobre la postmodernidad:

Frente a una postmodernidad entendida como un período histórico, Lyotard la presenta como una actitud. Frente a la vinculación a la tradición -incluso de la modernidad- a través de un estilo o un lenguaje (que podría ser la postura postmoderna "oficial" en arquitectura), ofrece la ruptura, el olvido, para crear libre de la significación de la tradición o el material. Frente a la mezcla difusa de tendencias de la Transvanguardia (A.B.Oliva), reclama la reescritura de algunos de los aspectos de la modernidad como vía legítima. Frente a cualquier tipo de meta-discurso que trate de englobar una visión única, evidencia lo fragmentario como única posibilidad, la debilidad (con Vattimo), como mayor fuerza.

Este acercamiento, que es humanista, puesto que el centro sigue siendo el hombre, sin embargo encuentra a éste desplazado por la abrumadora prevalencia de las nuevas tecnologías y la relación que establece con ellas y el mundo.

Lyotard expuso más explícitamente la cuestión para la arquitectura en su comentario a la intervención de Frampton en el seminario "*A Question of Postmodernity: The Philosophical Dimension of the Postmodern Debate*" celebrado en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres ese mismo año.

Estas y otras cuestiones se ponen en cuestión con su exposición *Les Immatériaux*.

5. EDIFICIOS PORTADORES

Tras una aproximación al concepto de levedad, este apartado se extiende en el análisis de una serie de obras. Algunas pertenecen a la época estudiada o han formado parte de los eventos que se han citado, otras, más recientes pero cercanas a este marco temporal se incluyen por su relación especial con el tema tratado.

Las obras seleccionadas son la arquitectura de *Les Immatériaux*, la Villa Lemoine, el Pabellón de Vidrio en el Museo de Arte de Toledo y Two-Way Mirror Cylinder inside Cube .

Se agrupan por afinidades reveladas en el estudio en torno al material con el que se trabaja o la forma de hacerse presente la levedad.

Así, la arquitectura de *Les Immatériaux* (1985) plantea el trabajo sobre el soporte del mensaje, de la arquitectura desde la visión particular de un filósofo, J.F.Lyotard.

La Villa Lemoine (1994-1998) se analiza desde varios puntos de vista como un ejemplo claro de lo que Calvino consideraba una imagen emblemática de levedad: el salto del poeta Cavalcanti.

La transparencia producida por el vidrio se estudia en relación al uso que se hace de él en dos proyectos. En ellos se adivinan dos trabajos opuestos: el de quitar todo el peso a los materiales para conseguir una aparente suspensión, o el de conferir a cada uno un peso y una presencia medida para ofrecer una imagen diferente de levedad. De este modo se emparentan el Pabellón de Vidrio (2001-2006) y Two-way mirror cylinder inside cube (1991) con estas dos formas de manifestarse la levedad, también apuntadas por Calvino en su propuesta.



Fig. 1.1. Exposición *Les Immatériaux*. CNAC Georges Pompidou. (1985)

Fig. 1.2. Maison à Bordeaux by Rem Koolhaas. Maqueta de trabajo. (1994-98)



Fig. 1.3. Pabellón de Vidrio, Toledo, Ohio. SANAA, (2001-2006)

Fig. 1.4. Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon. Dan Graham. (1991)

2. EL ORÍGEN: CONFERENCIA INAUGURAL DE OÍZA

El primer movimiento, el origen de este estudio, se sitúa en un punto intermedio pero suficientemente significativo.

Intermedio, porque está fechado el 2 de octubre de 1991 dentro de un estudio que abarca aproximadamente una década, desde 1985 en adelante.

Suficientemente significativo, porque se refiere al acto de apertura de un curso académico. Como lección magistral, tan válida para una inauguración académica como para abrir la puerta a una investigación.

El 2 de octubre de 1991, F.J. Sáenz de Oíza inauguraba el curso académico en la E.T.S.A.M. con una conferencia¹ en la que compartía sus reflexiones con los estudiantes tomando como excusa la definición de arquitectura dada por Le Corbusier y haciendo mención expresa a la levedad defendida por Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*.

Como gran contador de historias, Oíza da vueltas en torno a la dualidad de la arquitectura (razón y emoción, técnica y poética...), rodeando con ejemplos y matices el núcleo de la cuestión, que es su entendimiento de la Arquitectura, desde su experiencia y su conocimiento, dejando entrever por qué la Arquitectura siempre ha sido inteligente².

En su exposición -que se adjunta transcrita en el anejo de documentación- la idea principal se fija con naturalidad en la siguiente frase:



Fig.2.1.
Francisco J. Sáenz de Oíza

"[...] lo primero que deberíamos descubrir es, en qué medida, la durabilidad de la arquitectura, como hecho sustancial, humano, profundo y entrañable, conmovedor, y la (dijéramos) cotidianeidad de las técnicas, son compatibles en un mismo edificio para hacer que el uno no decaiga en función del otro."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Y es esta frase la que contiene, de forma intuitiva, los extremos entre los que se plantea desarrollar esta investigación.

Clasificar siempre es útil como herramienta para conocer. El criterio con el que se efectúa la clasificación afecta al conocimiento que se puede obtener del objeto estudiado. Por eso, dividir cualquier cuestión entre dos extremos puede ser lo más acertado cuando estos extremos están

¹ Conferencia transcrita en el anexo de documentación. Todas las citas provienen de la transcripción de la conferencia aportada en el anexo salvo indicación en contra. (SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

² Aunque desconocido, el título de la conferencia pudo haber sido "la construcción inteligente de la arquitectura" o "arquitectura inteligente" por la recurrencia durante la conferencia al adjetivo "inteligente".

bien definidos y son complementarios, ya que permiten múltiples aproximaciones entre uno y otro. No se trata, por tanto, de establecer "verdades" opuestas y excluyentes sino de construir conocimiento a partir de "realidades" que se necesitan, que son complementarias. Es en ese mundo en el que Oíza sitúa la arquitectura.

Y estas aproximaciones no son un compromiso. No pueden serlo.

A la vez que Oíza presenta la arquitectura "como un proceso de proyección del hombre sobre la realidad del mundo" que "da sentido a la habitación de la tierra" y dice de ella que "no tiene nada que ver con un proceso tecnológico", reconoce que "frente a la arquitectura histórica en que los sistemas técnicos (...) no eran necesarios (...) hoy día, como la construcción se hace liviana, los sistemas técnicos se convierten en sistemas primordiales de la construcción." (SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Esta aparente contradicción no es tal, sino la tensión entre dos facetas complementarias y necesarias en la arquitectura, ambas perfectamente diferenciadas: por un lado, el hecho humano profundo, como él lo denomina, en relación con la arquitectura en cuanto proyección del hombre sobre la realidad del mundo y su permanencia en el tiempo y la memoria, su durabilidad; y por el otro, el hecho técnico, como lo cotidiano, lo efímero o fechable, y lo ligado a la construcción, al detalle, "porque en el detalle está la virtud de la arquitectura".

Y ambas con la necesidad de encontrar un equilibrio, una coherencia interna precisa para manifestar la arquitectura en cada ocasión.

2.1. El objeto técnico y el hecho profundo

El planteamiento de su ponencia, circular y contradictorio como a él le gusta decir, confronta esta doble apariencia de la arquitectura a la vez que vaticina que "posiblemente, las propuestas del futuro, disocien más de lo que parece estos dos aspectos."

Tal llamada de atención hace que merezca la pena seguir los dos planteamientos circulares con los que aborda la dualidad de objeto técnico y hecho profundo en su conferencia, tanto para esclarecer esa idea como para identificar posibles fallas que permitirían una posible disociación futura.

La primera de las circulaciones consiste en identificar los términos de los que habla.

Es al determinar la arquitectura como objeto técnico cuando surge por primera vez la referencia a Italo Calvino y su propuesta de levedad. Citar a Calvino a través de Oíza implica acceder a esta fuente de forma indirecta, dando un rodeo de la mano de un arquitecto y en un entorno académico. Esto permite servirse de sus reflexiones como forma de acercamiento a dicha propuesta.

"Y el tema de la levedad es capital. Y entonces ustedes descubren que la arquitectura cada vez tiene que ser más ligera, más aleatoria, más abierta, más liviana, para ser una arquitectura de futuro."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Una arquitectura para una nueva etapa en la propone la velocidad, rapidez y ligereza como vectores determinantes de una sociedad nueva.

La equivalencia constructiva de esta idea se hace en relación con la técnica, y para ejemplificarla se toma como referencia inicial la arquitectura de la masa, protectora, de piel pasiva, como prolongación de la tierra. Frente a ella, se contraponen la arquitectura que permite la tecnología actual, ligera y de piel activa, en la que el papel del acondicionamiento por los sistemas técnicos es cada vez más importante. Tan importante y de tanta repercusión económica en el conjunto de la construcción, que pudiera "hacer pensar a un ingeniero que, efectivamente, el campo de la arquitectura es su campo".

Pero no lo es, y Oíza lo explica con un nuevo rodeo.

Solapado a este movimiento en la dirección de la tecnología, de la eficiencia y de la construcción, expone otro con un interés diferente y decisivo. Un interés personal, una reflexión sobre su experiencia.

"Y ahora voy a hablar a ustedes de la "no necesidad" de la arquitectura como objeto que conozco."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Para complementar a lo "necesario, pero no suficiente", que es el pensamiento técnico, contraponen lo que no es necesidad sino condición de suficiencia, relacionándola con el hecho humano profundo que origina la arquitectura. Y en ese sentido, comparte el concepto de analogía de Jung según lo refiere Aldo Rossi.

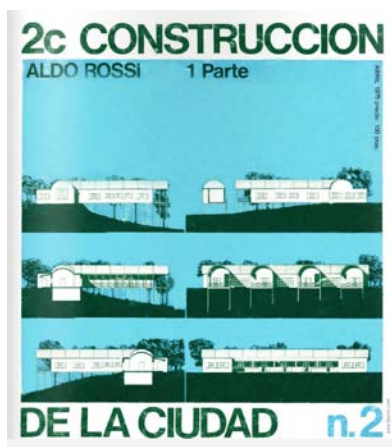


Fig.2.2. 2C Construcción de la ciudad n.2

"en la correspondencia entre Freud y Jung, éste define el concepto de la analogía del siguiente modo: "He explicado que el pensamiento "lógico" es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior en un discurso. El pensamiento "analógico", o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso, sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es "pensar con palabras". El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras."³ (SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

³ Cita tomada del artículo de Aldo Rossi *La arquitectura análoga en revista 2C Construcción de la Ciudad*, núm 2. pág 8. (ROSSI, 1975, pág. 8)

Oíza explica la cita, aclarando previamente que los dos pensamientos son necesarios porque no sólo hay uno en juego:

"(...) lo inexpresable, lo inefable, lo que no se puede decir, es lo importante de lo arquitectónico o de lo pictórico, es decir, del cuadro se pueden hablar muchas cosas, pero las que no se pueden decir y se pueden sentir, son las importantes que transforman la pintura, la música o la arquitectura."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Este pensamiento profundo equivaldría a un proyecto oculto de la arquitectura, lo que va más allá de lo necesario y es fundamental, pero que a la vez es imposible de transmitir utilizando exclusivamente un pensamiento lógico⁴.

Aldo Rossi, en su artículo *La ciudad análoga*, del que Oíza toma la nota del pensamiento analógico, aporta un nuevo concepto que la reflexión sobre ello le ha proporcionado para su conocimiento de la arquitectura: la consideración de la historia no como una cita, sino como una serie de "objetos de afecto".

"cada vez me parece más sugestivo y convincente el discurso sobre las cosas, estos objetos construidos o construibles, dibujos, maquetas, arquitecturas, acontecimientos. Pero no en el sentido de "vers une architecture" o de una nueva arquitectura. Sino objetos de siempre, fijos y rígidos, con la superposición de los significados. Heniles, establos, fábricas, oficinas, etc. Objetos de afecto que revelan problemas antiguos. Así estos objetos se colocan entre el elenco y la memoria".

(ROSSI, 1975, págs. 8-9)

Como objetos con un cierto misterio que se sustrae a las palabras. Como si la lección que se pudiera extraer de ellos residiera más en la reflexión que pudiera provocar que en los valores que se les tratasen de imponer desde una nueva forma de pensar o de hacer para incluirlos dentro de un sistema. Un interés mayor en lo semántico que en lo sintáctico.

Estos objetos de afecto introducen fragmentariamente el pasado, lo existente, los "problemas antiguos", en el discurso y activan el pensamiento analógico, pero no son los únicos que lo hacen.

Con la misma intensidad actúa lo que aún no es, el proyecto de querer llegar a ser.

Como dice Oíza, "*nuestras aspiraciones son tan importantes como nuestras necesidades.*"

Algo que coincide con las apreciaciones de Mies casi sesenta años antes al tratar la *Filosofía de la técnica*:

⁴ Es este sentido cobra especial importancia el trabajo del arquitecto como mediador, estableciendo claves comprensibles por todos los actores implicados en la arquitectura. En ocasiones, estas claves omiten la transmisión última de una idea o de un planteamiento, aunque programan su realización.

"¿Es siempre la necesidad la que todo lo configura? Pero por encima suyo, a menudo por delante suyo, la fantasía configura nuevas cosas, que no cubren las necesidades del momento, e incluso están en contradicción con ellas"
(NEUMEYER, 1995, pág. 440)

Esta primera aproximación abarca la dualidad de mundos sensibles y de formas de pensamiento que se asocian a ellos, así como los desencadenantes que los activan, todos en tiempo presente pero orientados tanto al pasado (como objetos de afecto), como al presente (necesidades) y al futuro (aspiraciones).

Si en este primer círculo se ha planteado identificar los dos tipos de pensamiento, el segundo se refiere a la producción. Y en él se señalan dos aspectos de la figura del arquitecto que opera con la dualidad de hechos que supone la arquitectura.

Por un lado, cuál es su misión y por otro cuál es su actuación.

Apoyándose en el texto de Le Corbusier "*Arquitectura: pura creación del espíritu*"⁵ identifica cuándo surge y en qué condiciones se disocia el papel del arquitecto del papel del ingeniero que pensaba que la arquitectura era su campo.



Fig. 2.3. Partenón en *Arquitectura: pura creación del espíritu*

Oíza cuenta cómo Le Corbusier hablaba de que "en arquitectura existe la gran estructura, la gran organización, y existe la moderatura, el decoro, la adecuación de esa estructura general a esa condición particular" y que, "cuando se acordaba del tema del decoro, era cuando se tocaba en raíz y sustancia el tema de la arquitectura." Por ello, se cuida con mimo el detalle, porque en él reside "la virtud de la arquitectura".

Es el arquitecto el encargado de mediar entre lo general y lo concreto. Tanto en la forma en la que lo planteaba entonces Le Corbusier como "invención pura, personal" (CORBUSIER, 1998, pág. 179) como en la que Toyo Ito, unos años después de esta conferencia, exponía en una entrevista sobre la disolución del papel del arquitecto (ÁBALOS & HERREROS, Toyo Ito: el tiempo ligero, 1995).

En ambos casos, la misión del arquitecto es la de ordenar, dar un sentido, no sólo la de organizar o adecuar para obtener una determinada finalidad parcial.

⁵ No lo cita explícitamente pero todas las referencias pertenecen a este capítulo de *Hacia una arquitectura*. (CORBUSIER, 1998, págs. 161-183)

Y si esto es así para pasar de la estructura al detalle, lo es también en los aspectos particulares de la construcción, de la producción material, lo cual obliga a entrenar un estado de lucidez ante la técnica.

Sobre su propia experiencia en cuanto a la convivencia entre los sistemas técnicos y los sistemas arquitectónicos, Oíza comenta:

"cada vez que yo he hecho -por ejemplo la Basílica de Aránzazu- un sistema de climatización incorporado a un sistema de arquitectura, lo he hecho yo, porque me ha costado muchos años aprender que los sistemas técnicos viven su vida de una manera y los sistemas arquitectónicos, profundos, viven su vida de otra."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

De nuevo, no es una apreciación lejana a la que hacía Rem Koolhaas ese mismo año 1991:

"es increíble que un elemento que significa un tercio de la sección de un edificio y que puede representar hasta un 50% del presupuesto resulte, en cierto modo, inaccesible para el arquitecto, no susceptible de pensamiento arquitectónico."

(ZAERA POLO, 2005, pág. 21)

La relación con la técnica, por tanto, se demuestra problemática en aumento con el desarrollo tecnológico y el olvido del pensamiento profundo, que reclama Oíza en la conferencia, lo hace aún mayor.

Entendido así, su alegato final es significativo:

"(...) he querido hacerles ver que el hermoso discurso de la arquitectura, a través de la propia definición de arquitectura que da Le Corbusier, es un discurso que tiene un vector, un componente técnico fundamental -nunca un edificio que pase a la historia de la Arquitectura pasa si necesariamente no está bien construido, si no está bien "funcionado", si no cumple las razones de carácter funcional y de carácter, dijéramos técnico, para hacerlo como objeto de arquitectura-, pero no basta, no basta que sea un objeto funcional y técnico, para que sea un objeto de entrañable sentimiento de arquitectura, donde el hombre, con su contemplación se proyecta."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

El mensaje transmitido por Oíza es claro y también crítico.

Recoge lo mejor de la herencia de la modernidad que él ha podido experimentar y contrastar y critica con pesar el mayor de los errores que esa misma modernidad ha cometido sobre su herencia histórica:

"Hemos creado artificialmente la ciudad, que es la verdadera creación humana por excelencia" pero "realmente, el sueño de la ciudad que nos hemos inventado no vale porque simplemente es técnico."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

2.2. *Lightness* como libro de texto

La introducción previa ha sido necesaria para entender el contexto en el que Oíza presenta y comenta el libro de Italo Calvino. Como se anticipaba en el punto anterior, se hace referencia a él en relación con la técnica, y no lo hace de cualquier manera sino diciendo que lo había considerado como "libro de texto" cuando aún daba clase en la E.T.S.A.M.

El libro, *Seis propuestas para el próximo milenio* (CALVINO, 2007), recoge la colección de conferencias que Italo Calvino preparó en 1985 para ocupar la cátedra de las "Charles Elliot Norton Poetry Lectures" en la Universidad de Harvard y que nunca pudo impartir por su muerte ese mismo año.

Lo primero que destaca es la actualidad de la referencia⁶.

Lo segundo, que lo mencione sólo en relación con el aspecto técnico de la arquitectura.

Y sin embargo, no hay que confundir este libro con una de las "tecniquerías"⁷ que terminaban ocupando uno de los lugares altos (e inaccesibles) de su biblioteca.

Como se aclara en la nota preliminar del libro, el término "poetry" se refería a toda forma de comunicación poética, ya fuera literaria, musical o pictórica.

Por tanto, para llegar a considerarlo como libro de texto, claramente la arquitectura debía considerarse también "forma de comunicación poética" y, como tal, encargada de la transmisión con sus medios propios de cuánto hay de belleza (o de sentimiento profundo y entrañable, por emplear las palabras de Oíza) en la proyección del hombre sobre el mundo.

Así, al servirse de este libro para hablar de la técnica, lo que realmente se estaría desvelando sería el sentido de un determinado tipo de arquitectura. Aquella que se muestra constructivamente como un conjunto de pieles activas y sistemas de acondicionamiento del espacio pero que encuentra su fundamento en la ligereza, lo liviano, lo abierto y lo aleatorio como propuesta de futuro.

De forma cada vez más clara se agrupan unos términos alrededor de la lógica técnica mientras que otros lo hacen del lado del pensamiento analógico.

⁶ Hay que tener en cuenta que la primera edición fue publicada en mayo de 1988 por la editorial Garzanti de Milán y en 1989 por la editorial Siruela, en castellano, por lo que en la fecha de la conferencia, 1991, el libro era relativamente reciente. Si entonces ya lo consideraba como libro de texto, debió de acceder a él prácticamente desde su publicación.

⁷ término usado por Oíza al referirse a los libros técnicos de su biblioteca. En su conferencia *La actitud creadora* se refiere con más detalle a ese término: "*En este sentido puede despectivamente llamarse "tecniquería"-como decía Unamuno- a algo técnico a lo que se da una importancia absoluta.*" (SÁENZ DE OÍZA F. J., *La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica*, 2000, pág. 214)

Probablemente, el riesgo sobre la excesiva disociación de estos dos aspectos - del que Oíza alertaba al inicio de la conferencia- anticipase que el rápido desarrollo de la "construcción ligera" como opción técnica no fuera acompañado de un sentimiento profundo que la fundara.

Por este motivo, se considera necesario releer el libro de Calvino -y en concreto su ponencia sobre la levedad- en la clave de pensamiento expuesta por Oíza, para descubrir cuanto tiene de libro de texto entre sus sugerencias.

Comenzando por el título de la primera ponencia, en la edición española⁸ se traduce "lightness" por "levedad".

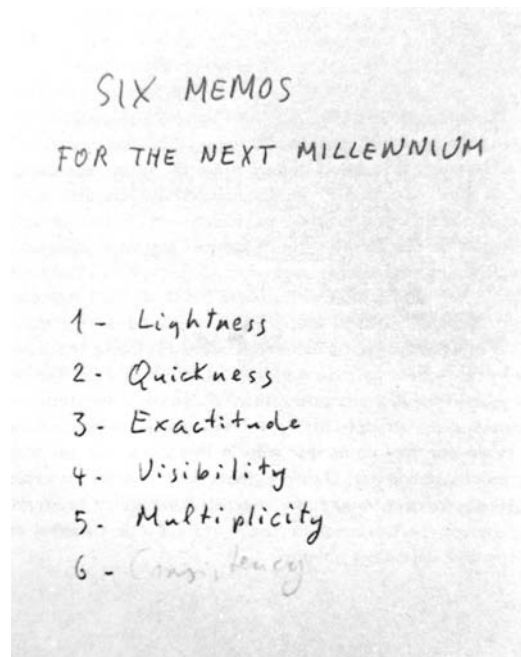


Fig.2.4. Seis propuestas. Listado. Italo Calvino.

Parece adecuado hacerlo así también en el contexto arquitectónico por su referencia tanto al ánimo (sutilidad-delicacy) como a las cosas (ligereza-lightness), a la persona y a los objetos. Las acepciones que se encuentran en diferentes diccionarios e idiomas se pueden agrupar en torno a estos extremos. Considerarlo así es útil para transitar por los textos y obras estudiadas.

La segunda directriz sería reconocer en la conclusión que ofrece Calvino el reflejo de la propuesta sobre la arquitectura como "proceso de proyección del hombre sobre la realidad del mundo" que establecía Oíza.

En efecto, Calvino reconduce todas las reflexiones que desgrana desde el inicio de su ponencia hacia una frase en la que reclama la "literatura como función existencial" y "la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir." (CALVINO, 2007, pág. 41)

Es complicado sustraerse al poder de las imágenes que evoca el texto para un arquitecto y también resistirse a asignar inmediatamente cualidades, características e incluso edificios o proyectos que se pudieran asimilar a cada una de ellas. Pero suspender momentáneamente este juicio (para no convertirlo en una sentencia) permite dejar reposar cada uno de los significados posibles de forma que adquieran la consistencia requerida.

En una de las recapitulaciones intermedias que realiza Calvino, basta sustituir las palabras "escritura" y "poeta" por "arquitectura" y "arquitecto" para obtener un consejo útil sobre cómo llevar a cabo esta tarea:

⁸ 1ª y 7ª Ediciones en español consultadas. (CALVINO, 2007)

"(...) la levedad es algo que se crea en la escritura, con los medios lingüísticos propios del poeta, independientemente de la doctrina del filósofo que el poeta declara profesar."
(CALVINO, 2007, pág. 25)

De modo que por un lado, estará la sugerencia que, desde la literatura (o desde la filosofía, el arte o la propia arquitectura), resonará en la idea o en algún detalle de alguna obra y, por el otro, la arquitectura concreta en la cual, mediante el uso de las herramientas propias de los arquitectos, se mostrará esa premisa.

Referencia y obra, ambas con una posibilidad de existencia independiente pero que, relacionadas, alumbran de manera singular la presencia del hombre en ellas.

Así, en el catálogo de la exposición *Light Construction* (MoMA 1995), se cita la levedad, en relación con el papel de la estructura, por su "precisión y determinación" para contraponerlo a la ambigüedad y la redundancia de la arquitectura deconstructivista (MoMA 1988).

Además, se vinculan explícitamente dos de las obras expuestas en *Light Construction* con citas concretas del texto de Italo Calvino. Según se explica, "their observations have numerous implications for understanding the aesthetics of the architecture presented here, as well as its broader cultural context" (RILEY, LOWRY, & DIXON, *Light Construction*, 1995, pág. 21).

Estas obras son la Torre de los Vientos, de Toyo Ito, y el aeropuerto de Kansai, de Richard Rogers.

De la primera se dice que "(1) it is to the highest degree light; (2) it is in motion; (3) it is a vector of information" (RILEY, LOWRY, & DIXON, *Light Construction*, 1995, pág. 21) y de la forma ondulada del edificio en el segundo, que es "to the highest degree light" (RILEY, LOWRY, & DIXON, *Light Construction*, 1995, pág. 24).

Si bien estas referencias son muy breves, y en cierto modo repetitivas aunque se apliquen a obras diferentes, se deben entender en su contexto: el artículo principal del catálogo a cargo del comisario de la exposición, en el que abundan las citas sugerentes y las relaciones a otros ámbitos e incluso de obras no seleccionadas para la exposición. La brevedad de la referencia y lo explícito de la condición de listado, puede confundir al lector de forma que piense que ha hallado una fórmula o una receta mediante la cual lograr una trasposición directa de la levedad a la arquitectura.

Por el contrario, en esta tesis, la consideración de Oíza sobre el libro de Calvino como libro de texto se interpreta como una invitación, una proposición que ayude a dirigir la mirada sobre algunas obras de arquitectura.

Como dice Luis Martínez Santamaría:

"no cambia la naturaleza de los materiales, como muchos arquitectos querrían. Lo subterráneo no se vuelve aéreo, lo pesado no se vuelve ligero, lo opaco no se vuelve

transparente, lo desconocido no se vuelve conocido, lo barato no se vuelve caro. Lo subterráneo, lo pesado, lo opaco, lo desconocido, lo barato se iluminan. Cambia el significado de los materiales. Porque la arquitectura, como construcción, no consiste en el apilamiento o exhibición de los materiales, sino en el exquisito camino que se hace necesario emprender para hacerlos visibles y significantes."

(MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, 2012)

Quizá, tras este rodeo, se esté ya en disposición de señalar alguna condición presente en la ponencia de Calvino que permita hacer visible algunas formas en las que se manifiesta la levedad.

En su ponencia habla de, al menos, tres acepciones de la levedad. De al menos tres formas diferentes de significarse según el contexto en el que aparece.

Dos de ellas, según indica, son

"dos vocaciones opuestas que se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas (...); la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones."

(CALVINO, 2007, pág. 30).

En relación con ello, habla de los personajes de las obras de Cavalcanti diciendo que "más que personajes humanos son suspiros, rayos luminosos, imágenes ópticas, y sobre todo esos impulsos o mensajes inmatereales que él llama "espíritus"." (CALVINO, 2007, pág. 27)

Interesa su referencia en este apartado por la equivalencia que puede surgir en torno a los pensamientos lógico y analógico que citaba Oíza. Gracias a sus personajes -en ellos, que se desplazan "entre alma sensitiva y alma intelectual, entre corazón y mente, entre ojos y voz"- Cavalcanti descompone cualquier tema complejo.

De nuevo, si se cambia "literatura" por "arquitectura", "lenguaje" por "obra" y los "personajes" de la trama fueran la "materia" con la que trabaja un arquitecto, se encontraría una enorme correspondencia con la arquitectura -y no sólo moderna-, que puede llevar a pensar, por ejemplo, en la rivalidad entre Borromini y Bernini, entre San Carlino y Sant'Andrea⁹, entre tomar partido por la austeridad y valerse de la escayola, la geometría y el color blanco como únicos materiales, logrando una atmósfera despojada, suspendida y casi abstracta, o hacerlo por la valoración de los materiales y su riqueza cromática para que la geometría acompañe cada movimiento y sugiera múltiples puntos de sosiego y divertimento para el alma en ascensión.

Y todo asociado "con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar" (CALVINO, 2007, pág. 31).

⁹ Se eligen estas obras en las que el trazado geométrico es fundamental para resaltar que la geometría no es una finalidad en sí misma, sino un medio. Un medio propio que emplea el arquitecto para que otras realidades se hagan presentes a través de la obra.

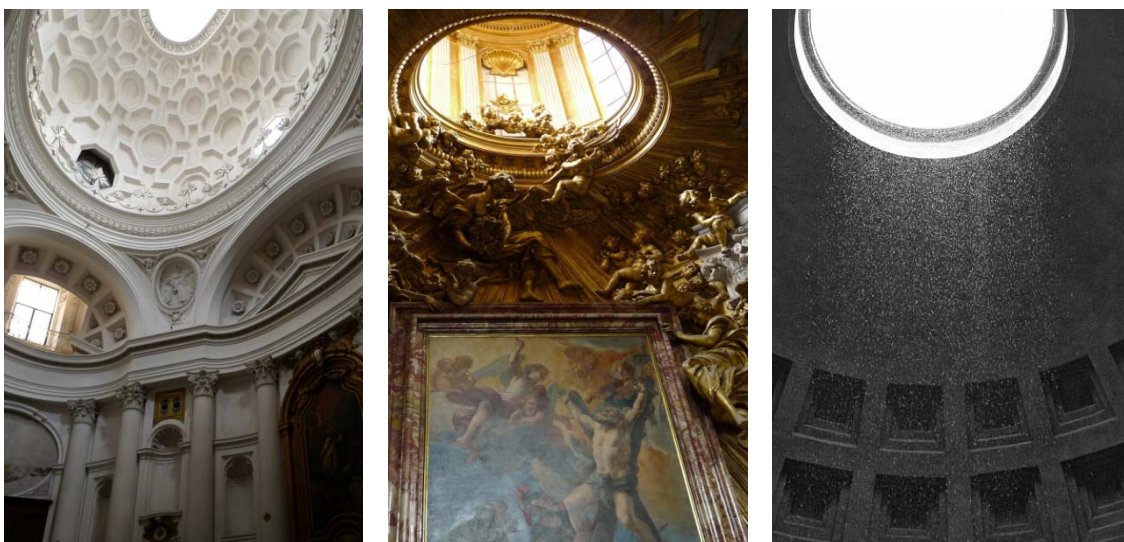


Fig. 2.5. San Carlino alle Quattro Fontane. Roma. Fig. 2.6. Sant'Andrea al Quirinale. Roma. Fig. 2.7. Panteón. Roma.

La tercera de las acepciones es la revelación de una imagen figurada de la levedad que cobra un valor emblemático. Con este apartado se refiere a las imágenes que ha expuesto en diferentes momentos: el salto ágil de Cavalcanti sobre el sarcófago en el cuento de Boccaccio o Don Quijote izado por los aires por una de las aspas del molino contra el que arremete.

Como bien dice, son "invenciones literarias que se imponen a la memoria más por su sugestión verbal que por las palabras". (CALVINO, 2007, pág. 32)

Son acciones memorables, que no surgen de la elaboración de un discurso como las dos anteriores. Son dichas de una vez, casi por intuición. Son otros los discursos que surgen después en torno a ellas.

Serían el Panteón y su óculo; la luz que, en su baile, alumbró y descubrió cada material según se fija en él; la lluvia, la nieve, los pétalos de rosa que celebran el resto de la naturaleza a través de su óculo o Chillida abrazado al aire aligerado por la luz.

Calvino ha reconocido en estas tres variantes, afines a su sensibilidad, el modo en el que se manifiesta la levedad.

Pero esta identificación no sería completa si no diera cuenta del porqué, del motivo que ha originado esa búsqueda. Esa razón última es una razón existencial, una reacción al peso de la vida.

Los ejemplos de arquitectura que se acaban de mostrar para acompañar a cada una de las formas de la levedad han sido intencionadamente escogidos entre arquitecturas pertenecientes a otros siglos y cuya finalidad es la trascendencia religiosa. En ellas la motivación puede resultar muy acorde con la liberación metafórica del peso de este mundo y su traducción material tendría que ver con el significado y el tratamiento de la luz.

A pesar de encontrarse fuera del campo de estudio, se han expuesto porque, parafraseando una cita anterior de Calvino -y trasponiendo términos lingüísticos a arquitectónicos-, la levedad es algo que se crea en la arquitectura, con los instrumentos de proyecto y los medios constructivos propios del arquitecto.

De modo que, aunque sin una finalidad trascendente y religiosa, las arquitecturas que se analizan en esta tesis también expresarán con sus medios cómo se liberan de diferentes tipos de peso para hacer presente una forma característica y contemporánea de la levedad.

Para evitar quedar atrapadas por aquello de lo que se pretenden liberar, Calvino sugiere un consejo: cambiar el enfoque, buscar en otro ámbito, no fugarse de la realidad sino analizarla desde otra óptica, otra lógica, con otros métodos de conocimiento y verificación.

Y plantea una actitud posible, que consiste en conectar la melancolía -"la tristeza que se aligera"- con el humor -"lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea"-, para mostrar la precariedad de lo existente, en el sentido de tomar conciencia de "lo poco que faltó" para que algo no fuera como lo conocemos o incluso para que algo que "apreciamos por su levedad, revele su propio peso insostenible." En definitiva, transitar en el límite.

2.3. La construcción inteligente (y liviana).

El recurso al humor se reconoce como un recurso de la inteligencia y es sólo la inteligencia, con su vivacidad y movilidad, la que puede escapar de sucumbir a esa condena. (CALVINO, 2007, pág. 23)

Tras el paseo por esta propuesta literaria y una primera presentación de obras, es preciso volver al ámbito de la arquitectura como disciplina para centrar la levedad en cuanto forma de construcción inteligente a la que aludía Oíza en su conferencia.

La referencia a la inteligencia era constante cuando abordaba el aspecto técnico de la arquitectura:

"[...] siempre la arquitectura ha sido inteligente [...]", "[...] la utilización inteligente de la construcción para el desarrollo de la arquitectura [...]", "[...] afecta al orden de la arquitectura como construcción de sistemas inteligentes [...]", "[...] manual de la casa perfecta, de la casa inteligente [...]".

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Pero la alusión determinante surgía cuando recordaba de nuevo que el hecho técnico no era suficiente por sí mismo:

"De manera que, si, efectivamente, la construcción dijéramos inteligente de la arquitectura sólo se aplica a la realidad técnica de la arquitectura, se está aplicando a una parte, y no la más importante del hecho constructivo."

(SÁENZ DE OÍZA F. J., Presentación del curso académico 91-92, 1991)

Sobre la diferencia entre hecho profundo arquitectónico y objeto técnico ya se han ocupado los puntos anteriores. En esta ocasión, corresponde reflexionar sobre la caracterización de "inteligente" aplicada a la construcción de la arquitectura, al hecho constructivo.

Cuando Oíza habla del "manual de la casa perfecta, de la casa inteligente" añade después: "o cómo ser feliz dentro de una casa que funciona, porque, a lo mejor, una casa que funciona bien, que tecnológicamente funciona bien, nos llena de infelicidad".

De modo que la inteligencia estaría dirigida a obtener la felicidad o, al menos, a evitar la infelicidad.

Como dice José Antonio Marina en *Presentación de la inteligencia*, el primer capítulo de su *Teoría de la inteligencia creadora*:

"últimamente, hemos comenzado a hablar de edificios inteligentes, automóviles inteligentes y hasta de cafeteras inteligentes. A este paso la inteligencia va a estar tan diseminada a nuestro alrededor, integrada con tanta eficacia en los objetos de uso, que nos permitirá la suprema listeza de volvernos estúpidos y disfrutar con ello."

(MARINA, 1993, pág. 15)

Y es que hay una inteligencia computacional e instrumental, encargada de "recibir una información, elaborarla y producir respuestas eficaces", directamente vinculada a la técnica y que se ha desarrollado exponencialmente con la informática.

Pero la inteligencia humana se distingue no por dar una respuesta automática a estas finalidades parciales sino por liberarse de este determinismo y así, inventar proyectos y mantenerlos. Marina asigna dos funciones esenciales a la inteligencia humana: crear la información e inventar los fines, lo que permite al hombre resolver problemas nuevos y ajustarlos flexiblemente a la realidad.

Como aconsejaba Calvino: no fugarse de la realidad sino analizarla desde otra óptica.

En esta tarea de resolver problemas nuevos, creados por la inteligencia para superar la realidad en bruto, tal como se presenta, se produce un espaciamento entre esa realidad y la realidad que puede ser. Se inventan posibilidades, se produce la creación. "*Nuestras aspiraciones son tan importantes como nuestras necesidades*," decía Oíza.

Estas posibilidades que se ofrecen al habitante de la casa, aunque lógicamente precisarán de un componente técnico, son las que según él apelan al pensamiento analógico.

El verdadero peligro del que avisaba en cuanto a la excesiva disociación entre objeto técnico y hecho humano profundo consistiría en la disociación entre estas dos inteligencias y en que la arquitectura discorra únicamente por los caminos de la inteligencia instrumental en su vertiente de construcción tecnológica.

Un buen reflejo que muestra la vinculación entre arquitectura y técnica en el momento en el que Oíza impartía su lección inaugural lo constituye la exposición de Ignasi de Solà-Morales al inicio de su artículo *High-Tech*:

"Una simple observación pone de manifiesto que, en los últimos años, una corriente arquitectónica acapara de nuevo la atención. Estamos viviendo el auge de la arquitectura llamada high-tech que actúa como alternativa "seria" frente a la banalidad ya desgastada del clasicismo posmodernista o del experimentalismo de laboratorio de los llamados deconstructivistas.

(...) en el maremágnum de la situación presente las arquitecturas que apuestan por el contenido de alta tecnología como su rasgo característico ganan día a día en aceptación y difusión (...)."

(SOLÀ-MORALES RUBIÓ, High tech. Funcionalismo o retórica., 1995, pág. 144)

Sin embargo, la relación entre técnica y arquitectura no es ni tan lineal ni tan sencilla ni tan novedosa. En el artículo se hace un repaso de esta relación en la que parece que "las nuevas tecnologías son el punto de partida de las nuevas arquitecturas" (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, High tech. Funcionalismo o retórica., 1995, pág. 144).

Si en un principio Le Corbusier¹⁰ plantea la problemática de la mediación con la técnica, más tarde, Richard B. Fuller presentaría la relación entre tecnología y arquitectura de modo literal, el grupo Archigram asumiría las incorporaciones del mundo de la tecnología de forma desinhibida y Reyner Banham revisaría cómo establecer una arquitectura que respondiese a las condiciones del mundo mecanizado contemporáneo.

Por contra, el desarrollo incontrolado de la producción provocaba las reacciones críticas del movimiento ecologista, así como las reflexiones de filósofos que, como Gianni Vattimo o J.F.Lyotard, consideran que ha fracasado la idea del proyecto moderno como el ideal de progreso indefinido de la ciencia y la tecnología y la consiguiente liberación del hombre a través de él.

Es en esta situación en la que surge la arquitectura llamada *high tech*, respondiendo positivamente a la relación con la técnica e incorporando en sus planteamientos respuestas a los valores que aportaban las posturas ecologistas o mediáticas, anteriormente críticas.

Y lo hace apelando al valor añadido de gestión y comunicación en un entorno ampliamente complejo mientras que se deja a la obra que muestre por sí misma la adaptación sintáctica de la tecnología a los elementos constructivos, detalles e incluso mobiliario.

Esto es lo que sucede en la arquitectura de Foster, de la que dice "no hay, en el panorama actual, nada tan elaborado ni tan coherente con el principio de adecuación entre nuevas tecnologías y nuevas arquitecturas." (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, High tech. Funcionalismo o retórica., 1995, pág. 160)

¹⁰ Que según se ha visto supeditaba el papel de la técnica al de la arquitectura, aunque lo considerase imprescindible, siempre desde una actitud positiva.

Sin embargo, como también indica Solá-Morales, "en muchos arquitectos la adicción a la continuidad del proyecto moderno no pasa de ser un inarticulado balbuceo de tópicos mecanicistas". (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, High tech. Funcionalismo o retórica., 1995, pág. 160)

Lo que se confirma así es que esta construcción tecnológicamente desarrollada, liviana, de pieles activas, a la que se refería Oíza, en muchos casos se ha convertido en un producto más. Un sistema constructivo que, para solventar el peligro de poder ser identificado acríticamente con la arquitectura, precisa de un fundamento más allá de la técnica.

La fácil especialización tecnológica de esas pieles o capas y su adición o superposición para lograr un acondicionamiento adecuado de la habitación para el hombre a base de sumar cualidades diferentes permitió arquitecturas cuya única justificación se encontraba en la exhibición de tales sistemas en nombre de una pretendida sostenibilidad.

La inteligencia aplicada a la arquitectura detecta este riesgo y busca un fundamento en lo que Oíza denominaba pensamiento analógico.

En este sentido es en el que la tesis investiga una forma de construcción inteligente (y liviana) de la arquitectura.

En los siguientes capítulos se revisarán tres momentos cercanos a esta reflexión en los que la levedad se presenta, desde puntos de vista diferentes, como el apoyo para una propuesta de arquitectura.

3. HACIA ADELANTE (I): ANY LIGHTNESS / IGNASI DE SOLÀ-MORALES

El primero de los momentos que se propone como objeto de estudio agrupa una colección de textos, artículos y personajes alrededor del fenómeno ANY que coinciden en torno al año 1994. El acercamiento que permiten es inicialmente teórico y centrado en conformar una idea, a pesar de la diversidad de aproximaciones.

Aunque se presenta como un desplazamiento adelante en el tiempo respecto de la conferencia impartida por Oíza, el origen de este movimiento es, en sólo unos meses, anterior a ella.

En mayo de 1991 comenzaba en Los Ángeles la gira mundial que durante diez años la Corporación ANYone (ANY) -y dentro de ella especialmente P.Eisenman, A.Isozaki e I.Solà-Morales- organizó con el objetivo de estudiar la situación de la arquitectura al final del milenio.

Tras el acrónimo ANY (Architecture New York) no sólo aparece el arquitecto y teórico Peter Eisenman, sino otros arquitectos -como Phillip Johnson, Phyllis Lambert, Arata Isozaki, o Rem Koolhaas-, filósofos -como John Rajchman-, críticos arquitectos -como Ignasi de Solà-Morales-, etc. que invitan a su vez en cada una de las actividades programadas, a otros arquitectos, filósofos, teóricos, o sociólogos con la intención de abrir el abanico de la interpretación sobre la arquitectura de ese momento.



Fig. 3.1. Foto de grupo participantes en el primer evento ANY. (DAVIDSON, y otros, 1991, págs. 4-5)

En la imagen se muestra una "foto de familia" de *Anyone*, la primera reunión de la serie en Los Ángeles, aún con la ausencia de algunos invitados importantes como Rafael Moneo, Daniel Libeskind, Jacques Derrida o Rosalind Krauss.¹

¹ En el siguiente capítulo se detallan algunas coincidencias de invitados o protagonistas en los eventos que se estudian en ambos capítulos. La pertenencia de todos ellos al ámbito de la cultura en EE.UU. (ANY, MoMA y Columbia University) hace inevitable las conexiones y la retroalimentación que se produce entre sus discursos. Este capítulo trata de mostrar la complementariedad de discursos tan similares.

En la introducción a la publicación de *Anybody*, la sexta de estas reuniones que teóricamente marcaba el ecuador del ciclo en 1996², su editora, Cynthia Davidson³, rememora el origen de la serie:

"Since the so-called end of modernism, architecture has been without a dominant ideology. The notions of the good society, progressive utopias, and the like have long been absent from architecture, and the postmodernism attempt to restore meaningful language culled from the pages of history faded as quickly as it appeared. The Anyone series recognizes this free-floating, ideologically unencumbered condition with its invocation of the indeterminate term any. This term provides a framework of undecidability through which to discuss deviations from prescribed ideologies or methodologies (...), the idea of Any provides a theoretical construct that challenges existing disciplinary boundaries and their terminologies. (...) each any word has served to introduce nonarchitectural questions into architecture, such as indeterminacy, multiculturalism, gender, and virtuality."
(DAVIDSON, y otros, 1997, pág. 9)

De modo que, si la opción de Oíza en su presentación de curso en la E.T.S.A.M. era la de una búsqueda personal aunque nunca solitaria, fundamentada en los aspectos inconmensurables de la arquitectura para construir una propuesta enraizada en lo profundo del hombre como ser y en lo extenso de las técnicas como manifestación de su habilidad para someter la naturaleza, este texto indica que la apuesta de arquitectos más jóvenes⁴, liderados por Peter Eisenman prácticamente en el mismo tiempo, pasa por servirse del lenguaje como recurso para introducir en el debate arquitectónico una serie de cuestiones no estrictamente disciplinares -consideradas por sus promotores de la máxima actualidad e interés-, con el convencimiento de superar la práctica anterior.

La adopción de diferentes palabras compartiendo una raíz común para justificar la elección de una serie de términos no es en sí novedosa⁵ pero resulta significativa de la diferente orientación que dirige su búsqueda. Si Oíza manifestaba tener presente a Bachelard, la influencia de Derrida y Deleuze en el pensamiento de Eisenman ha sido pública.

Y sin embargo, a pesar de la discrepancia en el enfoque, las influencias y los años de diferencia en tratarlo, el interés de ANY también se centra, dentro de su ciclo, en el tema de la levedad.

² (DAVIDSON, y otros, 1997, pág. 8) En nota de editor señala que marca el punto medio en la serie planeada de once conferencias Any. En realidad sólo se llevaron a cabo nueve (anyone, anywere, anyway, anyplace, anywise, anybody, anyhow, anymore, anything), por lo que el momento estudiado en torno a 1994 y años posteriores se aproxima al ecuador del ciclo.

³ A la vez esposa de Peter Eisenman, presidente de Anyone Corporation y presente en todas las actividades de Any, tal como señala Joan Ockman en su artículo ANYthing went, publicado en la revista Architecture en agosto de 2000. En la actualidad figura como directora de la corporación. www.anycorp.com visitada 28-07-2015.

⁴ Asisten Eisenman, Solà-Morales, etc. pero también invitados de una generación más joven, como Zaera Polo, Van Berkel o Greg Lynn.

⁵ Se presentará en el capítulo 5 la elección de Lyotard para *Les Immatériaux* (1985) sobre los términos derivados de la raíz "mat".

3.1. ANY 5 lightness

La actividad del fenómeno ANY no se limitó a la organización de las conferencias como espectáculo ambulante de arquitectura -actividad que Joan Ockman comparó con Archigram y su Ideas Circus de 1968-, sino que dispuso un ambicioso ⁶ programa de publicaciones que incluiría los volúmenes de las conferencias (Any books), una revista periódica (Any magazine) y una serie de libros (Writing Architecture series).

Como decía Cynthia Davidson en su artículo de apertura de los eventos Any, se había levantado tal expectativa en torno a la organización que la situaban como sucesora de la influyente *Oppositions* ⁷, ocupando su lugar en el mundo de la crítica arquitectónica.

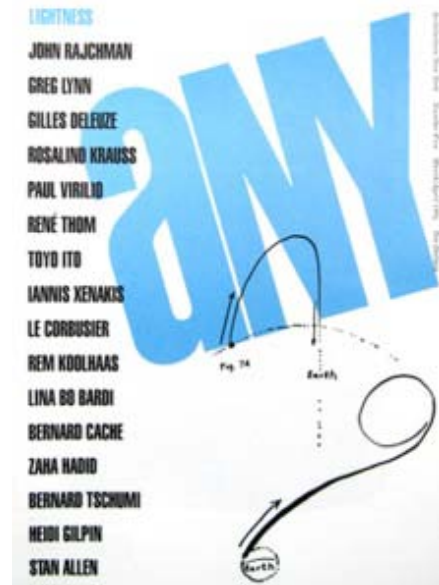


Fig. 3.2. ANY Magazine #5 *lightness*

En abril de 1994 se publica el número cinco de ANY Magazine con el título *lightness*.

Mientras que en el ciclo de conferencias la palabra que introducía el debate ese año era *anyplace*, bajo la dirección de John Rajchman como editor invitado, la revista centraba su atención en la levedad como aspecto relevante de la arquitectura.

El número, con varios artículos del propio Rajchman y colaboraciones de Greg Lynn, Joan Ockman, Bernard Tschumi, Rosalind Krauss o Paul Virilio, desvela la ambición y la apertura en el enfoque del tema.

3.1.1. A Concept.

El nombre completo del artículo es *Lightness: A concept in architecture*; está escrito por John Rajchman e inicia el número cinco de la revista ANY como artículo principal. (RAJCHMAN, *Lightness: a concept in architecture*, 1994)

En la edición de la revista se superponen al texto principal del artículo comentarios de Cynthia Davidson, en azul, así como observaciones del propio autor, en negro.

⁶ Calificado así por Joan Ockman en la crítica del evento completo que publica en la revista *Architecture* en el año 2000 (OCKMAN, *ANYthing Went*, 2000). En ella indica que, después de todo el evento, ANY ya reclamaba un lugar propio en la historia, habiendo creado su propia genealogía, su propio archivo (casi ninguna palabra quedó sin grabar) e incluso simulado su propia crítica a través del epistolario al final de cada volumen dedicado a las conferencias. En cada uno, los ponentes participantes escribían cartas dirigidas al evento (anybody, anyone, etc.) exponiendo una breve reflexión que podía ser tanto adulatoria como crítica sobre el mismo.

⁷ Peter Eisenman fue uno de los tres editores que la fundaron. (OPPOSITIONS, 2015)

Estas anotaciones al margen -aunque el espacio del margen se ha convertido en una segunda columna al editarlo-, ofrecen aperturas del sentido de lo expuesto en el texto.

Pero antes de entrar en ello, hay que detenerse en el título.

Referirse a "un concepto en arquitectura" tiene que ver, sin duda, con Jean Nouvel⁸.

De hecho, es el único arquitecto al que cita en el artículo a ese respecto, y esto proporciona un punto de contacto entre filósofo y arquitecto.

"A concept is never simple', Jean Nouvel says, taking up in architecture a phrase from Gilles Deleuze." (RAJCHMAN, *Lightness: a concept in architecture*, 1994, pág. 5)

En el fondo, esa confianza entre uno y otro a la hora de abordar el tema se produce por la cercanía y el interés de ambos por la figura de Deleuze.⁹ En efecto, Nouvel se refiere expresamente a Deleuze y su libro *¿Qué es la filosofía?*¹⁰ en relación con la noción de concepto:

"The idea that the notion of concept is reserved for philosophy led me to ask myself whether I had been guilty of misusing it. And then, when I saw there 'is no simple concept. Every concept has a number of components...it is a multiplicity'; when I read that a concept 'has an irregular outline defined by the number of its components, that every concept has a history, that every concept has a future, that each concept will be considered as the point of coincidence and condensation of its own components', I felt that I understood that this could equally well be applied to a purely architectural concept. That there could be a correspondence between the world of philosophy and the world of architecture." (ADAMS, 2000, pág. 12)



Fig. 3.3. Artículo John Rajchman, *Lightness: a concept in architecture*.

⁸ Como sugieren Cristina Díez Moreno y Efrén García Grinda en su artículo "El orden simbólico de la materia, la arquitectura de Jean Nouvel" publicado en *El Croquis* n.112/113. (DÍAZ MORENO & GARCÍA GRINDA, 2002, pág. 26) Aunque la referencia a la que enlazan esta intervención no corresponde al libro que se cita y no se ha conseguido localizar dicha intervención.

⁹ Sobre esta proximidad se ha consultado la ponencia de Tim Adams *Diagrams of Interface, or, Deleuze and Guattari's Legacy to Architects* presentada en 1996 al Simposio sobre Deleuze en la University of Western Australia. De Nouvel dice: "But Nouvel breathes the same air as Deleuze, lives and creates in the same milieu (...) When Nouvel uses concepts like territory, noology, percept, affect, chaos, and transversality, he has no need to refer to anyone else because he is speaking the same language as Deleuze and Guattari, the lingua franca of May'68." (ADAMS, 2000, pág. 12), mientras que a John Rajchman lo menciona como uno de los comentaristas que han elaborado ensayos útiles en relación con la importancia de Deleuze y Guattari para la arquitectura. (ADAMS, 2000, pág. 16)

¹⁰ (DELEUZE & GUATTARI, 1993, pág. 21)

En este artículo, el camino recorrido es el mismo, aunque el sentido es el contrario: no es el arquitecto el que busca un referente en el campo de la filosofía sino que es el filósofo el que se adentra más allá de lo que parece su propio campo¹¹ y se pregunta por la validez de considerar la levedad como un concepto en el campo específico de la arquitectura y en qué forma podría considerarse.

La tesis del artículo se plantea en el título y se desarrolla en sus cinco primeras frases:

" A Concept in Architecture.
 What is to introduce and try a new concept?
 To try it out in architecture?
 And through an architectural tabloid such as this one?
 And in particular, this concept -the concept of lightness.
 What is lightness as a concept?"
 (RAJCHMAN, Lightness: a concept in architecture, 1994, pág. 5)

Para poder establecer un elemento de comparación y así comprender mejor el sentido de lo expuesto en el artículo, veamos qué caracteriza la naturaleza de concepto que presenta Deleuze¹² y que recordaba Nouvel:

- un concepto nunca es simple. Siempre remite a otros conceptos, es materia de conexión; y no sólo en su historia -puesto que en su formación aparecerán las trazas de otros análogos-, ni en las conexiones actuales -que conforman su perímetro tal como se identifica en este momento-, sino en su futuro, su desarrollo -puesto que una reconfiguración de sus componentes obligará a recortar de forma diferente su perímetro estableciendo nuevas conexiones y reactivando su sentido.
- un concepto es consistente¹³. Su identidad se fundamenta en volver inseparables dentro de él los componentes heterogéneos que lo forman, que es lo que definiría su consistencia interna. Distintos, heterogéneos y no separables. Entre ellos se originan solapamientos, zonas de proximidad que pertenecen a varios componentes a la vez, en las que se hacen indiscernibles y por tanto, inseparables. Algo parecido sucede cuando un concepto interactúa con otro, se establecen entre los conceptos puentes que acentúan el plano de

¹¹ Sobre las "injerencias" de los filósofos en el campo de la arquitectura, la intención con la que se leen en esta tesis se apoya en Ortega y Gasset cuando habla de *El especialista y el filósofo* en relación con la conferencia de Darmstadt de 1951. En especial cuando dice "*La filosofía es siempre la invitación a una excursión vertical hacia abajo. La filosofía va siempre detrás de todo lo que hay ahí y debajo de todo lo que hay ahí. El proceso de las ciencias es progresar y avanzar. Pero la filosofía es una famosa anábasis, una retirada estratégica del hombre, un perpetuo retroceso.(...) el destino del filósofo es ir por detrás y por debajo de estos llamados "principios" (...), para verles la espalda y el asiento*". (ORTEGA Y GASSET, 1982, pág. 117)

¹² (DELEUZE & GUATTARI, 1993, págs. 25-26)

¹³ No se conoce, si es que existe, el borrador con el contenido de la última conferencia de Italo Calvino (Consistencia). La consistencia ya la mencionó Oíza (la consistencia o la coherencia) y, a propósito de Deleuze, se desarrolle con más detalle.

relación. "Las zonas y los puentes son las juntas del concepto". (DELEUZE & GUATTARI, 1993, pág. 25)

- un concepto es un punto de intensidad. Es un punto de acumulación singular en el que sus componentes adquieren la condición de rasgo intensivo.

De este modo Deleuze caracteriza lo que es un concepto y lo define en dos tiempos:

"un concepto es una heterogénesis, es decir una ordenación de sus componentes por zonas de proximidad.(...) El concepto es incorpóreo, aunque se encarne o se efectúe en los cuerpos. (...) el concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa. Es un Acontecimiento puro."

(DELEUZE & GUATTARI, 1993, pág. 26)

Esta última apreciación lo dota de una finalidad propia que consiste en manifestar la intensidad que se indicaba como tercera característica. Al manifestarla, el concepto se convierte en acontecimiento, en alumbrar el entendimiento de un modo especial por la singular relación de los componentes que toman parte de él. Es un instante de una intensidad sin medida.

Esta noción de concepto se resiste por un lado, a la reducción a lo mínimo representativo -la esencia clásica-, y por el otro a una descripción acumulativa de características -propias de un cientifismo analítico. Con ello, reivindica como característica la asociación intensa de sus componentes.

Lejos queda la enajenación de las interpretaciones de concepto y acontecimiento que Deleuze achaca a las disciplinas de la comunicación, que se apoderaron de ambas palabras y decían (como el ingeniero al que se refería Oíza en su conferencia) "es asunto nuestro, ese es nuestro campo".

Para la mercadotecnia "el concepto se ha convertido en el conjunto de las presentaciones de un producto (histórico, científico, sexual, pragmático...) y el acontecimiento en la exposición que escenifica las presentaciones diversas y el "intercambio de ideas" al que supuestamente da lugar. Los acontecimientos por sí solos son exposiciones, y los conceptos por sí solos, productos que se pueden vender." (DELEUZE & GUATTARI, 1993, pág. 16)

Toda esta aproximación con la que Deleuze caracteriza al concepto ha sido precisa porque los conceptos sólo salen del caos "circunscribiendo un universo que los explique" (DELEUZE & GUATTARI, 1993, pág. 21).

Lo que diferencia a Rajchman y a Nouvel es la especificidad que se produce al concretar estos aspectos en la arquitectura, ya sea a través de un proyecto, una obra o un escrito. Mientras que Rajchman se refiere en sus artículos a los componentes del concepto realmente como a actitudes con las que abordar el proyecto o la obra, Nouvel encarna esas actitudes como arquitecto y remite el concepto a referencias concretas de escritos, materiales, cine u otro tipo de obras que se tornan únicas en un proyecto.

Los tres componentes, las tres actitudes, que para Rajchman conformarían el concepto de levedad serían el diseño, la función y la libertad.

El acto de nombrarlos es la primera medida para acotar el universo en el que, para él, se desarrolla la levedad. Los nexos que después traza entre ellos, débiles en un principio, alcanzarán la máxima consistencia e intensidad al materializarse en una arquitectura. En efecto, si esto no se produjera, su propuesta sólo sería un recetario de las posibilidades aisladas que podrían derivarse de cada uno de esos tres aspectos.

Por eso precisamente, concluye el artículo articulándolos:

"What does it then mean to try out a concept like lightness in architecture? Let's say that it is to question of the kinds of uses to which it can be put and to which it gives rise: the free experimentations it helps to make possible."

(RAJCHMAN, *Lightness: a concept in architecture*, 1994, pág. 7)

Pero veamos cómo caracteriza a cada uno de ellos (puesto que cada uno tiene una historia -un pasado-, un presente, y un futuro que se adivina, en torno a la levedad) y cómo los relaciona entre sí (qué existe en esas zonas de proximidad).

Asocia el **diseño** con la experimentación como vehículo de transmisión de ideas. Hacer presente el concepto a través del diseño, para Rajchman, significa hacerlo de forma arriesgada, de la forma más libre y experimental, liberada de cualidades pasadas y presentes, de forma original, posibilitando arquitecturas que aún no han llegado, libres de fronteras o marcas que anclen a un territorio, que hagan parecer a la tierra ligera¹⁴.

En este sentido apela a la actividad de Rem Koolhaas y su creación de la sensación de levedad de diferentes maneras, como liberarse de las constricciones de la estructura resistente (Concurso Biblioteca de Francia), aparentar una situación de vuelo o flotación (Villa Dall'Ava), de ausencia completa de peso entre un edificio y su cerramiento (Biblioteca de Jussieu) o de manipular la topografía desde una concepción flexible del programa que libera de la lectura del suelo como base (movimiento en rampa del Kunsthal de Rotterdam).

Y también se refiere a la búsqueda de la flexibilidad y a la actitud nómada de algunos proyectos de Toyo Ito. La relación que la tecnología -en especial las nuevas tecnologías electrónicas- puede establecer con el hombre y la liberación de la concepción tipológica del contexto por medio de la concepción topológica de singularidad y variación continua.

¹⁴ Esta cita se toma de "Del espíritu de la pesadez", de Nietzsche, en Así habló Zaratrústa: *"Quien algún día enseñe a los hombres a volar, ese habrá cambiado de sitio todos los mojones; para él los propios mojones volarán por el aire y él bautizará de nuevo a la tierra, llamándola "La Ligera".(120/206)* y se desarrolla con mayor extensión en el artículo *"The Earth is called Light"* que se comenta en el punto 3.1.1.1.Construcciones de este estudio.

Cuando se refiere a la **función**, habla del concepto como campo gravitacional, con diferentes fuerzas de atracción entre características o estrategias, que se reconfiguran de nuevas formas y que sirven para desplazar a la práctica establecida, estimulando al pensamiento a ir en otras direcciones o invitando a cada uno a pensar de otro modo.¹⁵

Este "pensar de otro modo", al que se refería Calvino y que representa aquí la función como componente del concepto, sería el "atractor" en ese campo gravitacional y el responsable de abordar de nuevo problemas en los que respuestas anteriores habían aportado soluciones que hoy vuelven a ser cuestionadas.¹⁶

En relación con la levedad, la asociación con la arquitectura dentro de un sistema clásico, jerárquico, de pensamiento, tenía que ver con la luz y un impulso ascendente, trascendente; se trabajaba con el material en función de la luz, ocultando apoyos, el origen de la luz, etc. para transmitir la ausencia de gravedad y un sentido trascendente.

Aunque más que a esta acepción clásica de la levedad, Rajchman se refiere explícitamente a las más cercanas en el tiempo, las que nacieron con la modernidad y evolucionaron con la postmodernidad.

Con la modernidad, la ligereza o la levedad se asignaron principalmente a la función de romper radicalmente con el peso de la fábrica tradicional y el contexto por medio del vidrio y la transparencia.

En la postmodernidad, las aproximaciones se multiplicaron como consecuencia de las relaciones entre arquitectura, observador, usuario, entorno, medio, etc. La multiplicidad de acercamientos y la relatividad de la importancia que se podía conceder a unos u otros hacía que la levedad expresara la desaparición del enraizamiento en un lugar, el territorio, o la proximidad con una nueva ciudad global tecnológica del capitalismo postindustrial, o la falta de peso de un lenguaje basado en la cita.

Frente a estas aproximaciones, Rajchman propone pensar de forma diferente los términos en los que se ha concebido la inmaterialidad y así descubrir nuevas funciones. Imaginar una levedad compatible con la materia.

Repensar la levedad supondría imaginar algún otro tipo de espacio diferente al espacio clásico - que define la gravedad en relación con la vertical-, como una forma de liberación del espacio tradicional que soporta las cargas. Este espacio no desaparece, pero la gravedad ya no se mide en esa clave, sino en la de la velocidad y la posibilidad de movimiento.

¹⁵ En este punto es en el que cita a Jean Nouvel, como se indicó al principio de la explicación.

¹⁶ Como decía Deleuze *"incluso en filosofía sólo se crean conceptos en función de los problemas que se consideran mal vistos o mal planteados (pedagogía del concepto)"*. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, pág. 22)

Por último, al tratar la **libertad** como componente de la levedad, de nuevo aparece Rem Koolhaas como referente y, de nuevo, se refiere a una actitud, que esta vez engloba a las dos anteriores: la experimentación sobre la diferencia. Al declarar Koolhaas que toda su búsqueda se centra en encontrar libertades, libertad de la estructura, de la tipología, de la ideología, Rajchman reivindica la levedad como experimentación y posibilidad para un espacio más libre, a salvo de las innecesarias cargas de la tradición.¹⁷

Ya no se ve más la libertad (o el espacio libre) como un escape de la materialidad a otro mundo más elevado sino como una liberación de otros espacios libres en este - un aligeramiento para el que uno necesita un tipo especial de herramientas conceptuales¹⁸, como sería la levedad.

Del análisis de todos estos puntos, se hace visible el esfuerzo que hace Rajchman por convocar, dentro de las limitaciones de un artículo, a las actitudes que para él pueden dar forma a cada uno de los componentes del concepto.

La ventaja de Nouvel es que, como arquitecto, encarna este conjunto de actitudes. Por tanto, su trabajo consiste en escoger, guiado por esa actitud, cada una de las referencias en relación a cada proyecto. Y estas referencias concretas¹⁹ son las que dan forma a un concepto en cada obra.

Si Rajchman alcanzaba la multiplicidad y la consistencia en el planteamiento, Nouvel añade la intensidad personal que enhebra de forma indisoluble cada uno de los componentes en torno al proyecto que él puede realizar como arquitecto.

Rajchman recurre a referencias y elementos propios de la arquitectura o de la filosofía para dar cuerpo a sus reflexiones, Nouvel lo hace a ideas tanto relativas a la arquitectura como de origen externo y éstas, sin embargo, al ser convocadas en estas condiciones, se convierten en ideas específicas para el proyecto, adquieren sentido en relación con las demás a la vez que mantienen su propia identidad.

Cabría hacer una última consideración sobre las reflexiones o comentarios al margen que se recogen en el artículo a cargo tanto de la editora Cynthia Davidson como del propio John Rajchman.

¹⁷ Esta visión optimista sobre la libertad en la propia actuación de Koolhaas corresponde a la entrevista concedida a El Croquis y reseñada en su número 53. Unos años más tarde, la segunda parte de la entrevista, también realizada por Alejandro Zaera y publicada en el número 73, ofrece la cara más realista tras los años de la crisis y de la caída de proyectos de referencia como el ZKM. Parece que con fuerza se hace presente la apreciación de Calvino al hablar de la novela de Milan Kundera La insoportable levedad del ser: "su novela nos demuestra cómo en la vida todo lo que elegimos y apreciamos por su levedad no tarda en revelar su propio peso insostenible." (CALVINO, 2007, pág. 23)

¹⁸ En el mismo artículo aparece la referencia a Bernard Tschumi, que concibe los conceptos como herramientas que se ajustan unas con otras en un caja.

¹⁹ Como las referencias a la diversidad tipológica, el cine de Wim Wenders y poemas checos sobre los ángeles para generar la fachada del Zlaty Andel en Praga. (DÍAZ MORENO & GARCÍA GRINDA, 2002, pág. 26)

En la primera de ellas se contesta a una de las preguntas lanzadas al principio del artículo ("¿Y mediante un tabloide de arquitectura como ANY?"). Lejos de suponer una confrontación por el uso del término tabloide, por las connotaciones de amarillismo o sensacionalismo que se pudieran derivar, Cynthia Davidson lo toma a favor para diferenciar el ámbito de la revista tanto del mundo académico (en el que el peso de la prueba puede lastrar las sugerencias que se deriven del concepto expuesto) como del mundo de vanguardia tradicional (en el que el movimiento se restringe en el sentido unidireccional que impone un manifiesto). El carácter de esta propuesta es el que permite articular un espacio en común (una zona de proximidad o un puente según sea el caso) entre diferentes disciplinas.

El resto de comentarios de Cynthia Davidson -en los que se incluyen referencias a Italo Calvino y su ponencia Lightness o a Milan Kundera y su famosa novela-, sirven para enmarcar de forma general el artículo como un cambio de la concepción de la dialéctica entre lo ligero y lo pesado o incluso un intento de vincular ese cambio con un eslogan, en un intento de acercar el debate al campo de las sentencias atribuidas a maestros de la arquitectura:

"(...) the concept of lightness provides a model for rethinking the architectural project. But lightness as a concept is not about light structures; it is about a new attitude toward the grounding of structure."

"He (Italo Calvino) writes, "I have come to consider lightness a value rather than a defect". Thus could Mies van der Rohe's statement "Less is more" be reinterpreted as lightness is more?".

(RAJCHMAN, Lightness: a concept in architecture, 1994, págs. 6-7)

3.1.1.1. "Constructions"

Dentro del proyecto editorial ANY "Writing Architecture series", se publica en 1998 "Constructions", de John Rajchman con prólogo de Paul Virilio. (RAJCHMAN, Constructions, 1998)

La publicación, que se forma como compilación de textos propios, consta de ocho epígrafes, mediante los cuales el autor introduce diferentes aspectos o conceptos relativos a la arquitectura. Según el editorial de contraportada, su yuxtaposición se confiaba que fuera lo suficientemente sugerente como para construir un nuevo espacio de conexiones, incluso dar lugar a una nueva arquitectura.

A
 Concept
 in
 Architecture
 What
 is
 it
 to
 introduce
 and
 try
 a
 new
 concept?
 To
 try
 it
 out
 in
 architecture?
 And
 through
 an
 architectural
 tabloid
 such
 as
 ANY?
 And
 in
 particular,

three Lightness

Fig. 3.4. (RAJCHMAN, Constructions, 1998, pág. 37)

De nuevo, trasluce la influencia de Deleuze sobre la formación de los conceptos. La noción de zonas de proximidad entre componentes y puentes entre conceptos, junto a la de intensidad como característica unificadora, permite interpretar el libro en ese sentido como un intento de abordar un asunto de mayor complejidad.

El tercer epígrafe²⁰ del libro es el dedicado a la levedad y, según lo expuesto, se considera uno de los conceptos en torno a los cuales gira la arquitectura.

Bajo el título Lightness se recogen todos sus artículos publicados en el número 5 de la revista ANY.

El artículo principal, "lightness as a concept"²¹, que se ha analizado anteriormente, abre el capítulo y tras él, los encabezamientos "The Earth is called Light", "Light matters" y el breve "Dancing and building" corresponden al resto de sus intervenciones en el número.

La carga teórica del primer artículo, que propone considerar la levedad como concepto, lo convierte en el artículo principal. Sin embargo, el resto de artículos "menores" abordan cada uno de los tres componentes asociados a la levedad.

Así, cuando trata de la actitud de experimentación relativa al **diseño** la alusión es clara a **"The Earth is called Light"**.

En este artículo analiza las dos formas diferentes en las que Heidegger y Husserl entienden la tierra.

Para Heidegger el sentido de la tierra tendría que ver con la tierra natal, la tierra que aporta un sentido al habitar del hombre y que por tanto afecta tanto al origen de la obra de arte²² como al origen de la obra de arquitectura.

Para Husserl, sin embargo, la tierra no sería algo exterior y costosamente descifrable. Está constituida tanto por nuestra corporalidad (nuestra naturaleza física, corpórea) como por nuestro cuerpo (el cuerpo humano concreto). Esa condición la lleva el hombre dentro de sí mismo donde quiera que vaya y haga lo que haga. Es la que permite mediar y ordenar el mundo en relación a nuestros sentidos y nuestra experiencia más allá de las condiciones establecidas por la ciencia.

Esta relación de experimentación es la que establece Rajchman con el diseño como riesgo, libre y experimental que ofrece la posibilidad de hacer presente lo que aún no existe.

²⁰ En el índice de la publicación se identifican los capítulos por número y título: one (Constructions), two (Folding), three (Lightness), four (Abstraction), five (Grounds), six (Other Geometries), seven (Future Cities), eight (The Virtual House).

²¹ Dada las limitaciones propias de la edición y diferentes a las del número 5 de ANY en el que se publicó por primera vez, no se incluyen los comentarios al margen.

²² De la obra de arte dice que muere al ser expuesta en un museo únicamente como objeto estético. (RAJCHMAN, Constructions, 1998, pág. 44)

La cita en el título a la tierra llamada ligera, como se indicó al analizar el artículo principal, proviene de "*Del espíritu de la pesadez*", de Nietzsche, en *Así habló Zaratrusta*. La orientación que da Rajchman reivindica que esa tierra en la que todas las piedras que marcan el límite son arrojadas al aire, esa tierra ligera, sería una tierra desterritorializada, despojada de sus marcas e interpretaciones, sin fronteras.

Diez años más tarde, en 2009, Klaus Held, desarrolla una ponencia en el IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología, basada en la frase final del último texto manuscrito de Heidegger, redactado en 1976 pocos días antes de su muerte: "(...) es necesario meditar 'si' y 'cómo', en la época de la civilización mundial tecnificada y uniforme, puede haber aún tierra natal".²³

Una duda equivalente sobre la identidad en la civilización de la tecno-ciencia será sobre la que Lyotard construya en 1985 la exposición *Les Immatériaux*.

El segundo de los artículos, "**Light matters**", trata de la **función** y se refiere a un "pensar de otro modo" que es responsable de reconfigurar el entendimiento de lo ligero, de lo leve.

Partiendo del consenso tácito que detecta entre los arquitectos de caracterizar la levedad como inmaterialidad, se pregunta si sería posible concebir la levedad de forma que se hiciera presente incluso en los materiales más pesados y que hiciera aparecer a las más finas transparencias como lentas y pesadas; si sería posible hablar de materialidades ligeras o transparencias pesadas.

Plantearse responder a estas cuestiones supone cuestionar el fundamento de lo que parecía establecido o fijado para la levedad desde la modernidad.

Con la sustitución de los muros portantes de fábrica por estructuras de acero y hormigón armado y la sistematización del empleo del vidrio se sucedieron las propuestas que asignaron al vidrio la capacidad de desmaterializar la arquitectura, de introducir la luz (e incluso el aire) bañando hasta el último interior de los edificios, de permitir la transparencia para hacer comprensible y evidente la arquitectura. A estas propuestas les sucedieron otras en las que el vidrio y la transparencia eran mucho menos importantes que las pantallas traslúcidas y por último otras en las que la tecnología parecía eliminar fronteras entre territorios y materiales.²⁴

Frente al retorno a una arquitectura que se apoya de nuevo en la gravedad y la materialidad como reacción a la inconsistencia de la sociedad contemporánea se plantea una alternativa basada en los espacios dinámicos y ligeros, algo que Solà-Morales nombrará como arquitectura líquida y que respondería a categorías diferentes a las tradicionales, en niveles diferentes a los de la ligereza, transparencia e inmaterialidad clásicas.

²³ La cita que refleja allí es Heidegger, M., *Aus der Erfahrung des Denkens, Gesamtausgabe*, vol. 13, Frankfurt a. M.: Klostermann, p. 243. (HELD, 2009, pág. 33)

²⁴ Al respecto menciona brevemente la exposición *Les Immatériaux*, tema que se tratará con más detalle en esta tesis, por lo que se pospone hasta entonces el comentario. (RAJCHMAN, *Constructions*, 1998, pág. 50)

En el breve "**Dancing and building**", relaciona la danza y la construcción como las dos artes más directamente conectadas con la gravedad. Será a través de la danza como se muestre la **libertad** o la liberación del cuerpo respecto de la gravedad.

La transgresión y la experimentación que correspondería a la visión que Rajchman expone en los artículos previos en relación con la levedad, precisa de una referencia diferente a la del ballet clásico.

Si en éste, el bailarín desarrolla un ideal de agilidad y ligereza que busca conquistar y aniquilar la gravedad escapando de ella según una vertical, el trabajo de vanguardia desde finales de los años 20 de Martha Graham, muestra el plano del suelo bajo una nueva forma: como el plano dinámico del que los cuerpos apenas se despegan para descubrir y luchar contra la gravedad.

Mientras que el ballet clásico trabaja con la vertical y diferentes centros de gravedad en el escenario, una pieza individual como *Lamentation*²⁵ (original de 1930 pero reproducida y versionada en múltiples ocasiones y por diferentes artistas), emociona por medio de una expresión corporal muy diferente.



Figs. 3.5. / 3.6 / 3.7 Diferentes interpretaciones de la pieza *Lamentation*, de Martha Graham. (1930)

Manos, pies y rostro denotan el cuerpo físico, mientras que el paño representa un cuerpo figurado: la relación de tensiones diferenciales entre las partes ocultas del cuerpo y sólo transparentadas en algunos contornos.²⁶

Esta abstracción del cuerpo, junto con un nuevo lenguaje de movimientos que se desarrollan entre la cota de suelo y la de asiento de un banco de apoyo, explicita una forma diferente de

²⁵ La figura y legado de Martha Graham han sido ampliamente tratados. Para una consulta ágil y directa se recomienda la web de su escuela (www.marthagraham.org). En cuanto a la pieza individual *Lamentation*, se puede ver una interpretación de 1976 de la propia Martha Graham alojada en youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&list=PL406B9C5D12D11B8F>) [consultada por última vez el 30-10-2015]

²⁶ La utilización del paño como sustituto del cuerpo -del que sólo aparecen manos, pies y rostro- es algo que también los artistas del Barroco llevaron al límite en sus esculturas aunque en un sentido diferente. Si Bernini en el *Éxtasis de Santa Teresa* trabaja el paño de modo que exprese el abandono del cuerpo a cualquier tensión (incluso la gravitatoria) ante la inminencia de ser atravesada por el dardo del amor divino, en *Lamentation* la tensión del paño es fruto de una fuerza interior (la de la propia Martha Graham), que en sus movimientos imprevisibles desafía a la gravedad mediante el equilibrio.

poner en valor la gravedad, que sucede a través del equilibrio y la tensión del desplazamiento horizontal.

Más allá de su potente expresividad, la vinculación de esta pieza con la tesis reside en este aspecto, en considerar de otro modo la relación entre cuerpo y gravedad.

Por su planteamiento, este interés escapa a resultados formales²⁷ y se centra más en la relación entre el cuerpo y los elementos de la arquitectura capaces de establecer un diálogo con la gravedad o la levedad. En este sentido surgen dos citas más, dos posibles llamadas de atención para el análisis de las obras que se muestran en este estudio.

Una, en relación al suelo como plano dinámico en el que los cuerpos se debaten contra la gravedad. En *La función oblicua* se desvela, casi como una revelación, la importancia del plano del suelo en la arquitectura:

"(...) estoy convencido de que en el futuro el elemento arquitectónico dominante no será la fachada, ni siquiera la cubierta (...) sino el nivel, el suelo."

(VIRILIO, *La función oblicua*, 1995, pág. 78)

La otra tiene que ver con la lucha que desarrolla la danza por evadirse de él y que Juan Eduardo Cirlot define al hablar de la ligereza en su *Diccionario de símbolos*:

"Ligereza. La trilogía de lo sonoro, lo transparente y lo móvil, se relacionan con la impresión interna de ligereza. El elemento aire es el que corresponde en primer lugar a esta sensación. El anhelo de ligereza se manifiesta, onírica y literariamente, más por el símbolo de la danza, como en Nietzsche, que por el del vuelo. Si éste expresa esencialmente una voluntad de superación, de sí y de los demás, aquel concierne al impulso de evasión".

(CIRLOT, 1992, pág. 278)

3.1.2. Gravities, gravitational.

Una de las notas al margen en el artículo de John Rajchman cita un fragmento de la novela de Kundera *La insoportable levedad del ser*:

"Entonces, ¿qué hemos de elegir? ¿el peso o la levedad?"

Este fue el interrogante que se planteó Parménides en el siglo sexto antes de Cristo. A su juicio todo el mundo estaba dividido en principios contradictorios: luz-oscuridad; sutil-tosco; calor-frío; ser-no ser. Uno de los polos de contradicción era, según él, positivo (la luz, el calor, lo fino, el ser), el otro negativo. Semejante división entre polos positivos y negativos puede parecernos puerilmente simple. Con una excepción: ¿qué es lo positivo, el peso o la levedad?

Parménides respondió: la levedad es positiva, el peso es negativo.

²⁷ El más significativo ejemplo formal es el edificio de la Dancing House, en Praga, diseñada por F. Gehry, en 1992 y finalizada en 1996. Su figuración hace hablar de él más como un doble ejercicio de dualidad y contraste (entre la construcción nueva y la antigua y entre los dos cuerpos del nuevo edificio), que como una búsqueda de la levedad a través de la danza.

¿Tenía razón o no? Es una incógnita. Sólo una cosa es segura: la contradicción entre peso y levedad es la más misteriosa y equívoca de todas las contradicciones."
(KUNDERA, 1985)

Analizar de qué forma, o formas, se puede tener conciencia de la gravedad en la arquitectura abre el campo para poder interpretarla, conocerla y trabajar con ella.

Los artículos que originan esta reflexión son *Differential gravities*, de Greg Lynn; *Visual gravities*, una conversación entre John Rajchman y Rosalind Krauss, y *Gravitational space*, de Paul Virilio.²⁸

Lo primero que llama la atención de ellos es que no aparece la "gravedad", en singular, sino "gravedades" en plural y también "gravitatorio" como adjetivo, lo que presupone aproximaciones al tema diferentes a la tradicional.

El uso del plural en los dos primeros artículos propone la multiplicación de la gravedad. Es un primer movimiento de debilitación de cómo se ha entendido tradicionalmente.

El **primer artículo**, está firmado por **Greg Lynn**, que preparó junto a John Rajchman el número de la revista ANY lightness²⁹. Su título lo presenta como "**gravedades diferenciales**" aunque la traducción completa del artículo que aparece en CIRCO dos años más tarde lo hace directamente como "**levedad**" (LYNN, LEVEDAD, 1996). Efectivamente, de la lectura del artículo se desprende la vinculación entre un concepto y otro, sin embargo Lynn lo lleva más lejos que Rajchman.

El concepto de "gravedades múltiples y diferenciales", aunque no de forma explícita, se presenta en la línea propuesta por Rajchman para la levedad, diferenciando componentes de diseño (cómo materializar la propuesta en arquitectura), formales (en cuanto a pensar de modo diferente respecto de lo establecido) y de libertad (por cuanto el resultado supone una herramienta nueva para el arquitecto).

Greg Lynn propone en su artículo la existencia de una forma diferente de asumir la gravedad, que se diferencia de los dos supuestos tradicionales en la arquitectura.

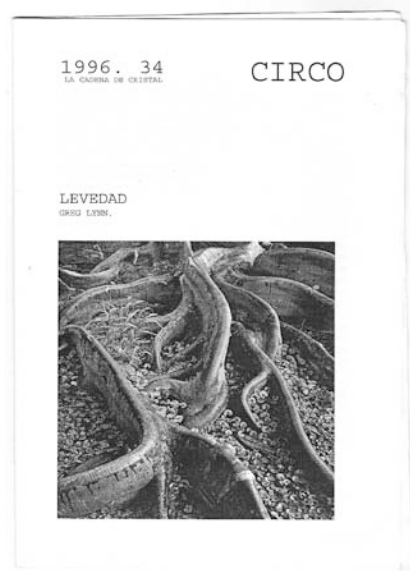


Fig. 3.8. CIRCO. LEVEDAD. Greg Lynn.

²⁸ *Visual Gravities: a conversation with Rosalind Krauss*. (KRAUSS & RAJCHMAN, Visual Gravities: a conversation with Rosalind Krauss, 1994); *Gravitational space*. (VIRILIO, Gravitational Space, 1994); *Differential gravities*. (LYNN, Differential Gravities, 1994)

²⁹ Como el propio Rajchman reconoce al inicio de las notas correspondientes al capítulo *Three Lightness* (RAJCHMAN, Constructions, 1998, pág. 127)

Si por un lado, la gravedad se concibe sólo como la fuerza de atracción que produce la Tierra, la arquitectura correspondiente se levanta sobre el suelo como simple resistencia a esa fuerza y proporciona refugio del modo más estricto posible, como respuesta estructural y ordenada.

Por el otro, la oposición directa a esa fuerza simple de la gravedad, se traduce en una elaboración de los sistemas estructurales de suspensión y soporte buscando la ligereza (lo que denomina teoría del peso ligero) o en un proceso de desmaterialización asignado a la construcción apoyada por el contexto de las tecnologías electrónicas (teoría de la anti-gravedad).

Ambos casos los considera directamente relacionados con la tradición -y en este sentido, tan conservadores uno como otro-, son el último paso lógico en una cadena cuyos eslabones dependen siempre del entendimiento de la gravedad como única fuerza posible entre los cuerpos y la tierra.

Frente a ello, la propuesta de Greg Lynn pasa por reconocer que "la levedad no es una ausencia de materialidad y, por tanto, no es simplemente una oposición al peso y al apoyo sobre la tierra." (LYNN, LEVEDAD, 1996, pág. 6)

La relación con el terreno será, por tanto, la que explique esta proposición, apoyado en la premisa de que la gravedad y la levedad no son términos absolutos sino relativos.

De la misma forma que defiende que no hay una sola forma de gravedad, tampoco existe una única forma de equilibrio o de reacción a él.

Los múltiples grados de estabilidad que puede alcanzar un cuerpo será la analogía que emplee para determinar esta relación y así, enunciará soluciones como la levitación, la flotación y la suspensión (aunque las caracterice como diferentes opciones de flotación), ejemplificándolas con obras de arquitectura.

Identifica la imagen de flotación con la situación de equilibrio en que la masa y la densidad de los objetos (la atracción gravitatoria entre ellos) se compensa, y pasa a establecer después las diferencias en función del medio en que se produce.

Así, cuando el medio en el que se logra el equilibrio es el aire, la referencia es el ave. Y asocia a esa flotación la des-materialización del objeto hasta el punto de que flota en el aire.

Cuando el medio es el líquido, se refiere al cuerpo humano y a la necesidad de perder la posición vertical para lograr la estabilidad, de lo que surge una nueva relación con el medio. Esta pérdida de la vertical se asimila a una pérdida de la concentración de la masa y a una dispersión que logre equilibrar la presión en cada punto con la resistencia del medio. Es por ello que infiere dos consecuencias: primero, que las estructuras no deben desmaterializarse, sino hacerse más difusas, faltas de peso aparente; y segundo, que la múltiple posibilidad de

esa estructura difusa implica de forma equivalente que la forma de la masa que se soporta puede ser cualquiera.

Cuando el medio es la tierra, propone un cambio de escala que permita ver el terreno como "una masa porosa capaz de soportar objetos no sólo sobre su superficie sino también minando y flotando en el interior de su masa(...)" (LYNN, LEVEDAD, 1996, pág. 10). En este punto vuelve a la referencia que le sirvió para abrir el artículo: el tipo abstracto de la "madriguera" propuesto por Arnheim frente al del "refugio". Mientras que en éste se persigue fundamentalmente resistir a la gravedad -y por tanto será geométrico, preciso y vertical-, en aquel se potencia la movilidad y la comunicación interior.

Podrá decirse que lo único que existe científicamente, de forma objetivable, medible, es la fuerza de la gravedad. Esa que Lynn esgrime como simple, porque nunca deja de existir.

En cambio, como dice Luis Moreno Mansilla a propósito de la materia, ésta no cambia cuando la miramos, pero nuestros ojos sí³⁰. Lo mismo le sucede a la gravedad.

Así, las obras con las que Greg Lynn ejemplifica estas aproximaciones (incluso aunque no hayan partido de las premisas que él propone), dan por él el salto a la realidad de la construcción o del proyecto. La elección que hace de estas obras es útil porque abre puertas en este estudio más allá de la simple resonancia de este concepto de levedad.

Cuando Lynn menciona la Glass Video Gallery en Gröningen, de Tschumi, lo hace en relación a la flotación en el aire. Asigna al vidrio la cualidad tradicional de desaparecer. Y, en efecto, Tschumi va más allá: no sólo el vidrio desmaterializa la caja, sino que si desaparece el vidrio, desaparece el espacio. Como el propio Tschumi apunta, si en las casas de Mies y Johnson desaparece el vidrio, queda un techo y quedan columnas, pero si el vidrio desaparece en la Glass Video Gallery, desaparece el espacio, sólo queda el suelo.³¹

Y, aunque ni B.Tschumi ni G.Lynn se refieren a él, este suelo que queda es el que hace posible que la experiencia en esa caja de vidrio sea especial. Si se estudia con más detalle en lo que tiene que ver con la gravedad, la operación de inclinar el plano del suelo por dos veces (de inicio a final y de derecha a izquierda) es la que hace que el visitante experimente la pérdida de referencias que intensifica la experiencia de los múltiples reflejos que provoca la caja de vidrio.

La combinación entre la (simple) gravedad y la dificultad para el visitante para mantener la vertical (el equilibrio) es lo que hace que entre en carga el pabellón, desencadenando su

³⁰ MORENO MANSILLA, Luis. *Sobre la confianza en la materia*. (MORENO MANSILLA, ROJO, & TUÑÓN, 2005)

³¹ Fragmento de video de una conferencia impartida por B.Tschumi publicada en la web oficial www.tschumipaviljoen.org. (TSCHUMIPAVILJOEN LEZING, 2010)

entendimiento, más allá del lenguaje "deconstructivista" que pudieran buscar los promotores que encargaron su construcción³².

Es algo similar a lo que sucede en el jardín del éxodo, del Museo Judío de Berlín, de Libeskind. Los prismas verticales que conforman el laberinto son perfectamente perpendiculares al suelo del jardín, solo que éste no guarda la misma relación con la vertical de la gravedad que quien pasea por él. Este constante cuestionamiento del equilibrio como algo desasosegante (la inclinación es la suficiente para transitar por el jardín aunque de forma incómoda), en un entorno laberíntico y cerrado, cuya única salida es el plano abierto del cielo, es la mejor herramienta para transmitir al visitante el drama del éxodo.

Por tanto, la gravedad, que se puede entender en el artículo de Lynn como la generadora de un repertorio de soluciones diferentes de llegar al suelo, realmente se vuelve activa cuando tiene que ver con cuestionar la experiencia del hombre.

El pabellón se creó como instalación temporal y después se convirtió en edificio permanente. Desde entonces funciona como urna de vidrio que alberga instalaciones. En mi opinión, las instalaciones más atractivas son las que inciden en las ideas generadoras del proyecto: la transparencia y los reflejos del vidrio cuestionando el objeto o el remarcar la horizontalidad perdida.

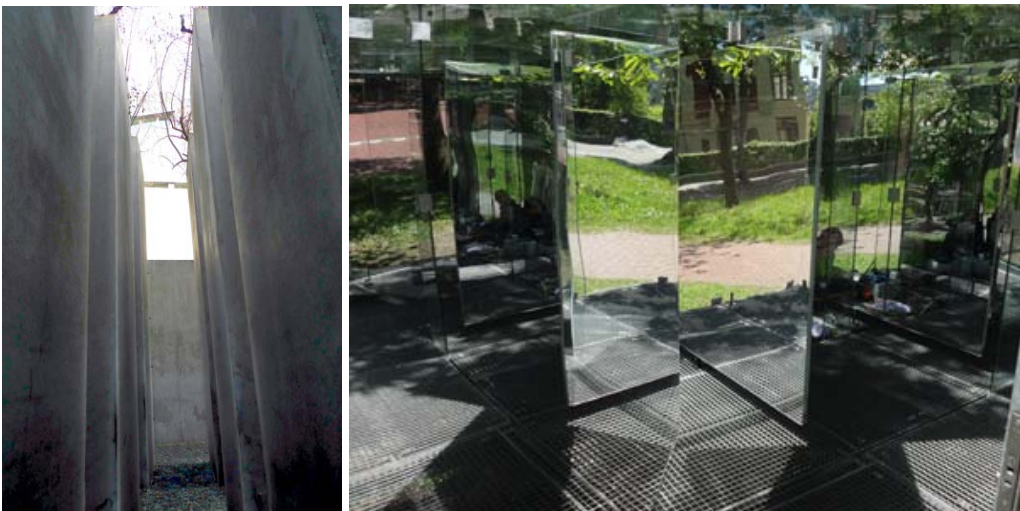


Fig. 3.9. Jardín del Éxodo. Museo Judío en Berlín. D.Libeskind.

Fig. 3.10. Tschumipaviljoen, Gröningen. Instalación vidrios reflectantes de Edwin van de Heide

El siguiente aspecto que trata Lynn está en relación a la flotación sobre un medio líquido; para ejemplificarlo toma el Museo de Arte de Sao Paulo de Lina Bo Bardi. Un edificio con una masa brutal que mantiene con el terreno una relación especial, puesto que salva la ocupación de la

³² Según se indica en la web oficial del pabellón, los organizadores encargaron investigar en la imagen de la ciudad y el espacio público, de forma innovadora y experimental, a cinco arquitectos participantes en la exposición sobre deconstructivismo del MoMA en 1988. Estos cinco arquitectos fueron Zaha Hadid, Coop Himmelblau, Peter Eisenman, Rem Koolhaas (Video Bus Stop) y Bernard Tschumi (Glass Video Gallery). De todas las obras realizadas, sólo las de los dos últimos permanecen en pie.

antigua mansión cafetera que existía en el lugar. Para resolver esta situación, se sitúan los apoyos en los extremos y el edificio se suspende entre ellos como una viga. Esta relación de la masa del edificio con el medio, que sólo pude disponer dos apoyos para crear una situación de equilibrio, obliga a que el edificio se configure de este modo.

Llevando al extremo las condiciones para crear una estructura difusa tal como propone en su escrito, se podría imaginar un "campo denso de pequeñas columnas"³³ frente a los dos puntos de apoyo existentes. Esto supondría una resolución muy diferente del edificio que encontrarse el equilibrio en esas densidades de apoyos.

Un proyecto que explora una solución de este tipo, en la última década del siglo y a una escala parecida, es el de hotel y centro de convenciones en Agadir, de Rem Koolhaas, en 1990.

El proyecto plantea dos cuerpos separados con una planta intermedia vacía, que corresponde a espacio público. En el suelo se desarrolla una topografía que encuentra su réplica en un techo descolgado. Entre ambas plantas, tres tipos de soportes con diferentes diámetros. El mayor y el intermedio, para soportes circulares huecos y macizos, trabajando a compresión; el menor, para un bosque de columnas circulares, dispuestas en una malla, que funcionan como tirantes a tracción para soportar la topografía creada.



Fig. 3.11. Koga Park Café, SANAA, 1996-1998



Fig. 3.12. Kait workshop Kanagawa Institute of Technology, Junya Ishigami, 2005-2006

³³ Lo interesante de este concepto es que las columnas mantienen su independencia. Son elementos resistentes que cambiarán su sección, esbeltez, modo de apoyo, pero resolverán por ellos mismos la estabilidad estructural. Para ello buscarán asociarse en nubes de diferente densidad, alineaciones, etc. De recoger los esfuerzos horizontales se encargará otro elemento diferente o algunos de esos elementos aumentando inercia en determinadas direcciones, si no, el concepto cambiaría al de estructura triangulada y revestida o al tradicional baloon-frame en madera, cuyos tableros rigidizan la multitud de soportes de pequeña sección asociados en un cerramiento exterior o interior.

Soluciones más ligeras y construidas recientemente, aunque de menor escala, siguen el patrón de estructura difusa o multiplicidad de soportes de menor sección -sin incurrir en la redundancia estructural propia del deconstructivismo-. Dos ejemplos que interpretan de forma diferente la densificación del espacio por medio de la multiplicidad de soportes son el Koga Park Café de SANAA (1996-1998) y Kait workshop en Kanagawa Institute of Technology (2005-2006) de Junya Ishigami.

Mientras que en el pabellón en el parque la estructura se ciñe a una malla y todos los soportes son de igual sección (mínima) circular, en la sala de trabajo de la universidad la disposición no es tan uniforme, una mayor densidad o una organización sensiblemente lineal se emplea para diferenciar zonas dentro del espacio y los soportes rectangulares (también de sección mínima, aunque no todos iguales), se colocan perpendiculares o paralelos a la fachada, variando la percepción que se tiene de ellos en movimiento dentro de la sala.

En cuanto al cuerpo que descansa sobre estos campos de soportes, en ambos casos se trata de la sección mínima de cubierta como elemento estable y en cada obra de forma diferente: si la sala de trabajo de Ishigami muestra los encajes constructivos -no oculta los nudos o las líneas de fuerza en las que apoya sobre los pilares e ilumina el espacio por franjas suprimidas de forjado-, en el pabellón en el parque de SANAA la cubierta sigue a los pilares hasta el límite de la esbeltez, ocultando todos los detalles de encuentros y abstrayendo todo el conjunto en una envoltura blanca -los paños de espejo producen una distorsión en la percepción del pabellón en algunos puntos que aumentan el eco entre arquitectura y naturaleza-.

En el último de los tres casos propuestos de flotación, se refiere al terreno como algo poroso que permitiría albergar en su interior objetos en suspensión o como un medio que permita una movilidad diferente, trasladando los comentarios de Rudolf Arheim sobre las características de la madriguera. Para ello toma como ejemplo dos proyectos de Rem Koolhaas.

En ese sentido, los espacios de lectura suspendidos y superpuestos en el macizo del volumen de libros de la Biblioteca de Francia pueden transmitir la desorientación propia de la madriguera (o el laberinto) a quien los visitara. Para ello es fundamental la operación de inscribir todo en un volumen cúbico reconocible, aunque sea de dimensiones excepcionales. El usuario de la biblioteca recorrería esos espacios estableciendo una comparación en la memoria con el volumen exterior y por tanto con sus dimensiones. Esta sería la única referencia, lo que podría provocar su desorientación al reconocer espacios con geometría ajena a la del edificio y asimilar su agrupación con los de una madriguera o los de una ciudad excavada en la Cappadocia. Como vacíos excavados en un sólido de mayor consistencia, que permite la operación cualquiera que sea la posición de los vacíos.

La geometría de estos vacíos es importante; el hombre reconoce una arquitectura excavada por la geometría con la que se realiza, que la diferencia de la cueva. Esta última se crea de forma natural y es aprovechada por el hombre como refugio inicial. Parece que la geometría

que se asigna a la cabaña ya no abandona al hombre ni cuando vuelve a buscar refugio excavando una nueva naturaleza formada por archivos de biblioteca.

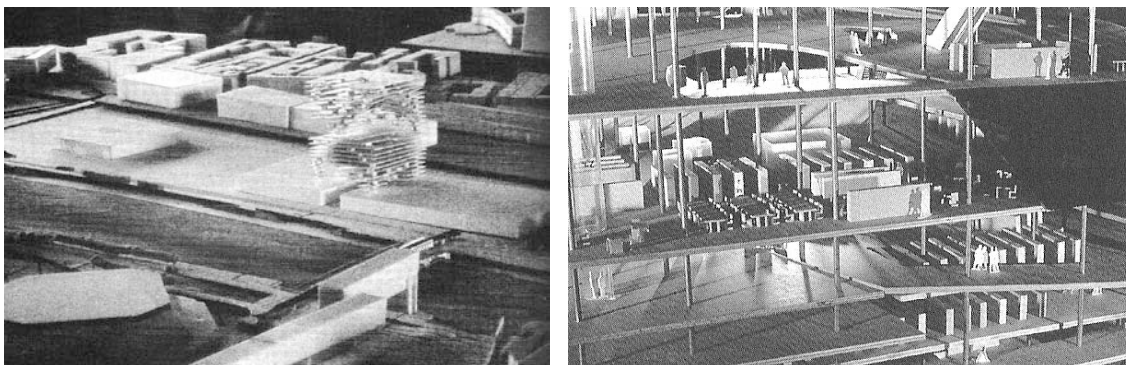


Fig. 3.13. Très Grande Bibliothèque, París. OMA, 1989

Fig. 3.14. Biblioteca en el Campus de Jussieu, París. OMA, 1992

La biblioteca de Jussieu, explora las características de movilidad que se asignaban a la madriguera así como una variación sobre la densidad del terreno al convertirse en un esponjamiento del mismo en planos inclinados contenidos en un volumen de vidrio, como un terrario. En este caso, es obligado el recuerdo a Paul Virilio y su función oblicua.

El **segundo de los artículos** que habla de “**gravidades visibles**” corresponde a una conversación entre **John Rajchman** y **Rosalind Krauss**.

La aproximación de Rosalind Krauss no es tan concreta como la del artículo anterior³⁴, ya que su estudio se centra en el arte y sólo tangencialmente en la arquitectura. No trata de definir un concepto de forma literal, no tiene un contenido estricto, lo que abre el campo de las aproximaciones. Entre esas aproximaciones, muy importante, la introducción del concepto de informe en el discurso sobre la levedad.

La conversación parte del libro escrito por Rosalind Krauss sobre la fotografía de Cindy Sherman (KRAUSS, Cindy Sherman 1975-1993, 1993). El trabajo que sirve de apoyo a ese artículo son la serie de fotografías "Untitled Film Stills" (UFS) seguidas por un número (#36, #128, etc.).



Fig. 3.15. Cindy Sherman. Untitled Film Stills #21 / Fig. 3.16. Cindy Sherman. Untitled Film Stills #58

³⁴ La pregunta que lanza R.Krauss a su interlocutor en la última contestación es significativa: *"And now, John, what I'd like to know is what any of this has to do with lightness?"*

Son tomas en blanco y negro de películas (UFS#21; UFS#58) que Cindy Sherman selecciona, y por tanto aísla y saca de contexto (el único contexto será la memoria de la película si es reconocida). Con esta operación se aíslan unos significantes, los elementos que aparecen en la fotografía o en su realización, pero se deja abierto el campo del significado. Ya no se representa a la mujer concreta sino a personajes, y cada personaje es el resultado de la concatenación de códigos separados (género, edad, posición social, etc.).

Sin embargo, las interpretaciones sobre el mito de la mujer que se hicieron desde el feminismo y otros ámbitos no son el tema de interés de Rajchman sino lo que formalmente estaba detrás de ellas, según la visión de Rosalind Krauss. R.Krauss consideraba el trabajo de C.Sherman y su evolución posterior -en la que se incidía en un punto de vista rasante como configurador significativo de la imagen, (UFS#168)- desde la reflexión sobre el inconsciente óptico que había desarrollado en una publicación previa (KRAUSS, *The Optical Unconscious*, 1994).



Fig. 3.17, 3.18 y 3.19. Cindy Sherman. UFS #168, UFS #36 y UFS#176

No se abandona la presencia del rol de la mujer, pero aparece involucrado en escenas claramente tomadas de arriba abajo, declarando el campo de visión como horizontal, lo que determina un cambio en la expectativa del papel que la mujer juega en él, más íntimo.

La importancia de este cambio del campo de visión, de vertical a horizontal, es la que R. Krauss reclama en su análisis visual del arte y en el que Rajchman está interesado desde un punto de vista abierto, no literal, en relación a su consideración en cuanto a la levedad en la arquitectura.

R. Krauss asigna la vertical al eje en el que se ha orientado la pintura, en que se cuelga en las paredes y en como la hemos visto: el eje del plano de visión. Este plano, que los psicólogos de la Gestalt denominaron "fronto-paralelo" al observador, es el plano de la pregnancia, desde el que se daba sentido, coherencia a la forma (figura versus fondo –el fundamento de la percepción-, lo pesado abajo y lo ligero arriba, sentido de izquierda a derecha, etc.). Y esta dimensión vertical, que era el eje de la forma, se transformó también en el eje de la belleza.

La reacción que en los años 60 y 70 surgió contra esta interpretación (Pollock) y que, de forma diferente, comenzó en los años 20 (Duchamp), era la reacción a tomar la forma y la belleza como sentido de la actuación, dejándose arrastrar por el empuje de la gravedad, en términos pictóricos, y des-sublimar el trabajo realizado³⁵.

En este sentido es en el que R.Krauss ve la herencia de la horizontalidad en el trabajo de Sherman.

Ahora es la textura, la luz, el brillo o el reflejo los que configuran la intensidad de sus imágenes. En imágenes como UFS#36 el trabajo con el contraluz elimina la tercera dimensión de la imagen, que queda valorada por la opacidad y la transparencia de la materia fotografiada. De este modo se prefigura el cambio a un campo de visión horizontal que se intensificará en la multiplicación de objetos, como en UFS#176, en la que la refracción del agua provoca múltiples brillos que atraen la vista del espectador, enfocada a los objetos depositados en el fondo del mar (y de la imagen).

R.Krauss resume con esta última imagen el desplazamiento que se ha producido del campo de visión vertical al horizontal: no produce la sublimación de la belleza que produciría una joya, sino la pulsión, previa y sin forma, del deseo.

Los dos conceptos que R.Krauss incorpora al debate son los de campo visual y lo informe.

El primero, relacionado con la visión, la visión como conocimiento frente a la lógica visual u óptica lógica. En la visión como percepción, el campo de la percepción está detrás de los objetos, los soporta y los interpreta; es jerárquico. La visión se produce en el campo de la diferencia, de la separación entre objetos que emergen de un fondo. Esta es la óptica lógica de la corriente principal de la modernidad. En la visión como conocimiento, sin embargo, el campo de la visión es de un orden diferente al perceptivo, es una condición previa, relacional. No diferencia entre el objeto percibido y el trasfondo previo. Todo está al mismo nivel, figura y fondo, simultaneidad y sincronía que se reúnen en la persona que percibe y comprende esa visión. Reinventa el fondo como figura y considera la figura como algo ya previsto en el fondo, en sus límites. Ya no es el acto de ver y distinguir una figura contra un fondo (percepción) sino el de una visión aumentada, una justificación consciente del acto de ver, ver y saber qué se ve. Las experimentaciones de las vanguardias, del neoplasticismo al cubismo, trabajaron en este sentido.³⁶

El segundo concepto, lo informe, se muestra como algo diferente a la lógica óptica, se refiere al "yo" que realiza la operación en relación con el "otro" y los "objetos". Por tanto depende de la

³⁵ El sentido del término sublime en esta interpretación es diferente al empleado por Lyotard. Él se refiere a lo que no se puede representar, aquí se refiere a lo estético-bello.

³⁶ En cierto modo, la recuperación de la ambigüedad basada en la dificultad de distinción o de comprensión entre elementos, es la que se adivina en algunas de las obras analizadas en esta tesis.

subjetividad, del sujeto. Lo informe orienta y define la actuación, contamina la lógica de la percepción, erosiona la estructura del campo visual (como condición previa de éste) en un estadio previo a la aparición de la figura. Es la opción iniciada por Dada, Duchamp..., una colección de objetos que la modernidad oficial retira de su campo.

R.Krauss establece la relación de estas ideas con la arquitectura contemporánea en los trabajos de Rem Koolhaas y en especial, su proyecto de 1989 sobre la Biblioteca de Francia.

Su aproximación sobre el sentido de la levedad en la arquitectura no es directa. Deriva de la aplicación de su idea de lo informe en el arte moderno a la gravedad en el campo de la arquitectura.

En arquitectura, el eje de lo figurativo asociado a lo óptico descansa sobre una gravedad que es real, que condiciona efectivamente la respuesta dada por la arquitectura. Transgredir esto es una invitación a cambiar la visión establecida, vertical y con un sentido predeterminado, por una visión más extensiva, horizontal y exploratoria, propia de la relación que se definía antes entre el yo que realiza la operación, el otro y los objetos. Es así como en este proyecto surge la asociación entre gravedad y desorientación con la escala.

“(...) in terms of the contemporary practice of architecture I would say that the only instance of architectural thinking I know of (...) that directly operates against the grain of architecture as form, and thus as a form of idealism, connecting to the formless and the gravitational, is Koolhaas’s position that the scale of contemporary architectural projects (like the Bibliothèque de France) is beyond design as we have thought of it before. Thus, when he designs a huge black box riddled with blind tunnels like a piece of Swiss cheese, he is addressing the formless and disorientation. This is not what Frank Gehry is doing when he makes airily elaborate concatenations of different elements, as in his recent museum projects. To my mind they are merely decorative, and decoration has always been a function of the figural and the fronto-parallel field.”

(KRAUSS & RAJCHMAN, *Visual Gravities: a conversation with Rosalind Krauss*, 1994, pág. 31)

El **último de los artículos**, “**gravitational space**”, recoge una conversación para *Danses Tracées* (en edición inglesa *Traces of Dance*) con Laurence Louppe, Daniel Dobbels y **Paul Virilio** que comienza con el interés de explorar la arquitectura en relación con la danza.

Ese interés se basa en la vinculación que se produce entre cuerpo y movimiento, lo que produce no sólo una relación con el espacio sino también con el tiempo, aunque Virilio introduce rápidamente en la conversación nuevos datos con los que pasar del movimiento a la velocidad.

Es otro intento por escapar del espacio óptico y estático definido por la perspectiva o la abstracción de plantas y secciones como herramientas propias de la arquitectura.

El cuerpo es el protagonista a través de su movimiento y será su conciencia de peso, su relación con la gravedad la que determine una percepción diferente del espacio o nuevas técnicas para apropiárselo.

De nuevo es la subjetividad del observador la que hará posible reconocer en el espacio las claves en que Virilio plantea la relación entre cuerpo y espacio.

La primera de ellas es la velocidad. Una velocidad desmesurada en relación con el cuerpo que permite tomar conciencia de la gravedad real, de la relación entre su peso y la velocidad en caída libre hacia la masa de la Tierra.

En los saltos sin altímetro de los paracaidistas (saltos a ojo), estos descubren sus límites a través del propio peso de su cuerpo, en función de la percepción que tienen del terreno. Y esta percepción, debida a la velocidad, se modifica radicalmente desde una sensación de flotación en la que el suelo parece no aproximarse hasta el momento en que el suelo comienza a aproximarse hasta que parece abrirse.

Esta situación, que no se puede realizar en la arquitectura literalmente y en condiciones de seguridad, salvo por medios interpuestos de realidad virtual, permite dar un paso más allá de lo que plantea Virilio y pensar en arquitecturas que sí dan la oportunidad de experimentar el espacio a través del movimiento y la gravedad³⁷.

Lo que aquí se plantea es considerar el peso del hombre como generador de una acción espacial.

Dejando aparte la consideración crítica que los origina, los cortes de casas de Gordon Matta-Clark corresponden a la acción de la gravedad sobre su cuerpo combinada con el utensilio técnico de la motosierra. Es el caso de su *Splitting* de 1974. Lo que consigue la herramienta es hacer visible la acción mientras se realiza, produciendo, una vez finalizada, un espacio que es el resultado de la acción de la gravedad tanto sobre el cuerpo del autor como sobre las dos partes de la vivienda. Entre ellas se crea una fisura por la ruptura de los elementos que garantizaban la situación de equilibrio de la casa como un todo unitario.



Figs. 3.20.; 3.21 y 3.22.: Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1974.

³⁷ Como se analizará más adelante, esta consideración de la gravedad, aunque en este caso suspendida, será la que permita el recorrido del señor Lemoine por la vivienda que diseña para él Rem Koolhaas.

Esta consideración enlaza con la segunda de las claves que plantea Virilio, que es la conciencia de accidente.

Para él, el movimiento, y concretamente el movimiento del hombre, no es más que el mantenimiento de la inestabilidad. Caminar no es más que la caída del cuerpo (similar a la del paracaidista, caída sobre la tierra) de una posición de equilibrio a otra.³⁸ Esta condición accidental es la que permite proyectarse al hombre en el mundo.

En este sentido, la diferenciación entre movimientos de escalada que explica Ed Keller en el artículo es sintomática de tres formas diferentes de enfrentarse a un mismo problema: la pared vertical, en función de las condiciones del medio y de velocidad que se imprime al cuerpo, que obliga a desarrollar técnicas diferentes para asegurar los puntos intermedios de estabilidad.

Desde un primer modo, estático -en el cual el cuerpo se mueve de un punto a otro en una serie de movimientos controlados-, se pasa a una combinación dinámico-estática, en la que se imprime una mayor velocidad a los movimientos hasta el límite de la caída y en la que se usa la inercia generada por esta velocidad para sortear los momentos de inestabilidad que surgen. Por último, en la escalada dinámica -donde el cortado no admite otra opción que volar-, se produce un baile en el aire sobre la cara de la montaña en el que los apoyos puntuales en dedos de pies o manos sirven para modificar la trayectoria. Los contactos con la roca no son estáticos, se convierten en puntos de rotación, conexión y torsión.

El desplazamiento de la danza a estos deportes de riesgo revela una dedicación a lo extraordinario, en alguna medida al accidente, la eventualidad que da sentido según Virilio. Esta eventualidad se repite al identificar el accidente como lo singular: el momento, casi mágico y aparentemente superado sin prestar atención, en el que se pasa de una situación de equilibrio a otra.

Los acercamientos a la danza que se han mostrado a cargo de Rajchman y Virilio -a pesar de sus muchas diferencias- coinciden en valorar la experiencia del cuerpo en relación con la gravedad como requisito imprescindible. Aunque la traducción a la arquitectura nunca puede ser directa, sí sugieren nuevas claves de relación con la gravedad (o la levedad): activando el espacio por medio del equilibrio o al actuar la gravedad sobre el propio cuerpo.

3.2. Ignasi de Solà-Morales

Ignasi de Solà-Morales formó parte desde el inicio de la aventura ANY, implicándose especialmente en la génesis y la organización del ciclo de conferencias que se impartieron por todo el mundo durante una década.

³⁸ Más allá de esta sucesión de equilibrios inestables, propone considerar esta condición accidental en la raíz del ser humano. Es por medio del accidente como el hombre existe en el mundo y es su subjetividad como observador la que reconstruye su experiencia.

La compilación de sus artículos presentados al ciclo, y traducidos, se recoge en el libro *Los artículos de Any*. (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 2009)

En el prólogo, Iñaki Ábalos propone la figura de Ignasi de Solà-Morales como un puente³⁹. Lo hace en el sentido heideggeriano del término -tras la conferencia de 1951 en Darmstadt-, pero también en el sentido de una gran infraestructura, que reúne múltiples técnicas y saberes para ponerlos a disposición de quien lo va a usar. Cambia el paisaje, cambia el mundo en el que se instala y, una vez usado, se olvida mientras se transita por él.

Esto es lo que hace Ignasi de Solà-Morales con sus artículos y, en especial, cuando establece relaciones con la filosofía. Su virtud es hacer visibles estas correspondencias en el lenguaje propio de la arquitectura y hacerlo sin un dogmatismo que fije posiciones de forma artificial. Da información y tiene opinión, pero la ofrece, no la impone. La arquitectura no se deja atrapar por estas interpretaciones, el valor de hacerlas es precisamente el tomar nota de ellas. Y abandonarlas, hasta que se vuelvan a reunir parcialmente en otras ocasiones.

Sirviéndose de la crítica y la reflexión salta sobre las parcelas que la especificidad moderna establece en torno a las disciplinas y, con Eugenio Trías,

“parece transmutar la conocida frase de Marx que afirma que “hasta ahora los filósofos se han limitado a interpretar de distintos modos el mundo, de lo que se trata es de transformarlo”, leyéndola de otra manera, y sustituyendo filosofía y filósofos por arquitectura y arquitectos, o por urbanismo y urbanistas. La frase quedaría así: “Hasta ahora los filósofos –los arquitectos y los urbanistas- han querido transformar el mundo. De lo que se trata es de interpretarlo”.”⁴⁰

(HEIDEGGER, Filosofía, Ciencia y Técnica, 1997, pág. 51)

Los artículos que se presentan se entienden de este modo.

Son artículos o capítulos publicados en relación con los eventos que se analizan en esta tesis⁴¹. Aunque corresponden a años y publicaciones diferentes, reunirlos en un único epígrafe permite unificar la mirada sobre las motivaciones, las características o los valores con los que se estaba desarrollando, o se podría desarrollar, la arquitectura en este final de siglo.

El acercamiento personal de Solà-Morales, que dota a cada objeto de estudio de una coherencia interna, contrasta con la dispersión que se ha mostrado en torno a la levedad en el #5 de *ANYMagazine*. Sin embargo, todos se incluyen en la diversidad de aproximaciones con la que ANY afrontaba el debate sobre la condición de la arquitectura.

³⁹ Lo que suponían para Deleuze las zonas de proximidad entre componentes de un concepto, necesarias para desencadenar ese momento de intensidad que lo hace visible, lo supone el puente al poner en relación conceptos de forma significativa, útil y, sin embargo, invisible.

⁴⁰ ACEVEDO, Jorge. *Prólogo del editor*. p.51 en (HEIDEGGER, Filosofía, Ciencia y Técnica, 1997)

⁴¹ Aunque no se ha hablado aún de *Les Immatériaux*, se adelanta el artículo redactado para Alain Guiheux con motivo de las adquisiciones para el Centro Pompidou y que relaciona con la exposición.

3.2.1. Arquitectura débil.

En 1995, como un capítulo del libro *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*⁴², se publica *Arquitectura débil* (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Arquitectura débil*, 1995).

En las primeras líneas establece la vinculación con el *pensamiento débil* de Gianni Vattimo⁴³ y explica su interés en analizar de qué modo la arquitectura contemporánea tiene sentido al producirse de acuerdo a esa corriente de pensamiento.

La crisis del pensamiento moderno, de la fe en el progreso ilimitado como fin último, deja al descubierto la fragmentación y la debilidad de lo que ya no podrá ser reconstruido como un sistema (no es ya el tópico de “la muerte de Dios”, como lo llamó Nietzsche, sino “el eclipse de lo mesiánico”, tanto en los sistemas religiosos occidentales como en los programas seculares, tal como sugiere Steiner⁴⁴):

“(…) la arquitectura contemporánea, igual que las demás artes, se encuentra con la necesidad de construir sobre el aire, de construir en el vacío. Las propuestas del arte contemporáneo se deberán construir no a partir de una referencia inamovible, sino con la necesidad de proponer para cada paso, simultáneamente el objeto y su fundamento.”
(SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Arquitectura débil*, 1995, pág. 67)

Solà-Morales asigna a lo estético una importancia fundamental en esta situación de crisis como refugio del hombre moderno fatigado por la técnica. Gracias a la obra de arte y a la experiencia estética se recupera de forma significativa la experiencia como experiencia del mundo. Ya no es algo residual, aunque siga siendo algo periférico en su sistema de preferencias. Tampoco es



Fig. 3.23. Álvaro Siza. Escuela de Arquitectura, Oporto. Ilustración escogida para el capítulo *Arquitectura débil* en la edición de GG.

⁴² (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, 1995) Consultada segunda edición de 1996. También publicado en inglés por Anyone Corporation en la colección *Writing Architecture Series* en diciembre de 1996.

⁴³ Aunque Gianni Vattimo declaró no conocer este texto cuando contestó a una intervención en la mesa redonda “Arte y Espacio. Ontología estética” celebrada en la E.T.S.A.M. el 7 de mayo de 2014 (VATTIMO, OÑATE, & HERNÁNDEZ DE LEÓN, *Mesa redonda*, 2014). En este sentido, es una ficción de las ideas, una elucubración teórica. Aunque un diálogo hubiera enriquecido el debate, la primera parte, que es la asimilación y elaboración de las ideas por parte de Solà-Morales, se nos ofrece en el texto analizado.

⁴⁴ Estas dos preguntas retóricas ejemplifican el eclipse de lo mesiánico aludido: “¿Quién, además de los fundamentalistas, espera hoy la venida real del Mesías? ¿Quién, excepto los miembros ortodoxos del desaparecido comunismo o de la Arcadia anarco-socialista, espera hoy en día el renacimiento efectivo de la historia?”. (STEINER, 2001, págs. 18-19)

algo normativo, no reconstituye el sistema perdido desde el que obtener la organización de toda la realidad. Esta recuperación es necesariamente fragmentaria, parcial, *débil*.

La renuncia a pretender acceder a un pensamiento totalizador, a buscar una justificación metafísica es la que Gianni Vattimo muestra como una de las características del pensamiento débil. Las categorías (fuertes) del pensamiento metafísico se aceptan, pero “rebajándolas, distorsionándolas, refiriéndose a ellas, volviéndolas a poner en juego (...)” excluyendo de ellas “aquello que las constituía como metafísicas: la pretensión de acceder a un ontos on (...)” (VATTIMO, *Dialéctica, diferencia y pensamiento débil*, 1998, pág. 33). Se vacían, se debilitan, una vez eliminada su finalidad adquieren sólo el valor de monumentos, las huellas de lo que en otro tiempo ha vivido.

La traducción que del pensamiento débil hace Solà-Morales al campo de la arquitectura está guiada por la intuición y basada en la observación de la práctica cotidiana. Esto le hace referirse a cuatro aspectos relevantes en los que empareja a la arquitectura con el pensamiento débil: la noción de acontecimiento y su caducidad, el pliegue como coágulo de la realidad, la decoración como lo accidental y el monumento como recuerdo.

La observación de cómo se desarrollan ciertas arquitecturas a través de la superposición se interpreta como un intento por recuperar un sentido a través de la fragmentación a la que se había aludido antes:

“El significado no se construye a través de un orden sino a través de piezas que acaban tal vez tocándose; que se acercan, a veces sin tocarse; que se aproximan sin llegar nunca a encontrarse; que se superponen; que se ofrecen en una discontinuidad en el tiempo cuya lectura como yuxtaposición es la mejor aproximación que nos es posible dar de la realidad.” (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Arquitectura débil*, 1995, págs. 75-76)

La yuxtaposición remite al empleo de la conjunción “y”, lo que supone poner todos los términos en el mismo nivel, como en una suma. La significación mayor que se pudiera dar a uno o a otro según un sistema de valores, deja de imponerse.

Esto tiene una importancia vital en el primero de estos cuatro aspectos que es la percepción del tiempo y su derivación al acontecimiento.

Si el tiempo de la Edad Clásica era un tiempo reducido a cero (centralidad del Renacimiento, un único punto de vista) o, en su evolución barroca, un tiempo controlado (con un principio y un orden de expansión propios del Barroco), en la Modernidad, y con más evidencia en la Modernidad de las vanguardias, este tiempo se hace diverso (el tiempo en Dadá, el futurista, el cubista,...).

Este tiempo diversificado, yuxtapuesto, no lineal, no perteneciente a un sistema, es el tiempo propio de la modernidad.

Desde esta noción diversa del tiempo, el acontecimiento se presenta como un instante. Un instante que se produce en un lugar y en un momento imprevisible para luego desvanecerse.

Este instante se caracteriza por un vector de intensidad infinita que, en vez de enhebrar los componentes de un concepto como sucedía en Deleuze, es capaz de unificar la experiencia del hombre en un lugar concreto y en un tiempo determinado como algo memorable.

Sería comparable a la debilidad de la experiencia artística. Si por un lado el acontecimiento se identificaría con el combate, la lucha, entre el mundo y la tierra, el proceso entre el desvelar y el ocultamiento (cuando se produce la obra de arte), por el otro, más débil, correspondería a ese momento subjetivo de intensidad dentro del caos en el que está inmersa (cuando se reconoce una obra, cuando se diferencia de otros objetos entre los que existe).

El segundo aspecto, tiene que ver con la noción de Deleuze sobre el pliegue como la discontinuidad, el desajuste de la realidad que permite coincidir en un pliegue lo objetivo y lo subjetivo como dos aspectos no enfrentados de una misma realidad. Algo que Eugenio Trías ha referido como coágulos de la realidad, como acontecimientos que se producen no a través de la organización lineal y previsible de lo real, sino a través de sus pliegues o grietas, donde se refugia algún "pequeño momento de intensidad poética y creativa".

Una vez en crisis el pensamiento metafísico, como referencia global, y el método, inductivo o deductivo, como plan de trabajo preferido y reflejo del progreso moderno, la presencia discreta de estos coágulos de realidad ("bocados de realidad"), con una determinada carga poética, precisa de la intuición para detectarlos y no arrollarlos con el discurso.

Los dos últimos puntos tratan conceptos problemáticos para la modernidad: la decoración y el monumento.

Pero lo hace debilitando el sentido que la modernidad asignaba a ambos conceptos. Busca en ellos un significado que eluda la connotación asignada.

La consideración sobre la monumentalidad como recuerdo se podía intuir en la reflexión sobre el uso de las categorías fuertes que proponía Vattimo en *El pensamiento débil*: el monumento ya no se tratará como representación de lo absoluto, de la permanencia, cuya disposición responde a una estructura visual representativa (a un campo de visión vertical, como diría R.Krauss). En su lugar, el monumento, como una de esas categorías fuertes vaciadas del sentido que tenían asignado, se recompone como un recuerdo (en el sentido del término *monitu*), como algo que no se impone sino que se activa en la memoria, como un conjunto de relaciones.

Cuando habla de la decoración, se refiere a lo accidental, a lo que no es sustancia, a lo que hace soportable la realidad. No es en el sentido de la vulgaridad o la trivialidad, sino que se refiere a ella, literalmente, como "discreto repliegue a una función si se quiere secundaria, a una

función que sobrevuela el hipotético fondo de las cosas” (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Arquitectura débil*, 1995, pág. 79). Podría equivaler al decoro del que hablaba Oíza cuando mencionaba la segunda parte de la definición de arquitectura de Le Corbusier, de la que decía que siempre se nos había hurtado: la moderación, la adecuación de la estructura general a la condición particular que hace aparecer la arquitectura que resuena en el hombre.

Para ejemplificar esta postura Solà-Morales se remite a la publicación “Die Kunst und der Raum/El arte y el espacio” (HEIDEGGER, *El Arte y el Espacio*, 2009), libro breve de Heidegger que Chillida ilustró con siete litho-collages. De él interpreta que:

“la condición decorativa (...) simplemente constituye el reconocimiento de que para la obra de arte –escultórica o arquitectónica- la aceptación de una cierta debilidad y por tanto, su colocación en un lugar secundario es, posiblemente, la condición de su mayor elegancia y, en el fondo, de su mayor peso.”

(SOLÀ-MORALES RUBIÓ, *Arquitectura débil*, 1995, pág. 80)

La colocación que sugiere sería secundaria para evitar una imposición de la arquitectura; la relación que se presenta con el lugar en este libro es algo muy cercano a la práctica de una arquitectura que cuida el lugar para crecer juntos.

Por ello, merece la pena detenerse en alguno de los pasajes del libro y en algunas intervenciones de la mesa redonda que, a propósito de este libro, se celebró en la E.T.S.A.M. el 7 de mayo de 2014 y que contó con la participación de Teresa Oñate, Juan Miguel Hernández de León y Gianni Vattimo⁴⁵.

Heidegger concibe el espacio como espacio vital, el ámbito de acción de la vida cotidiana, muy alejado del espacio geométrico sometido al borde y la medida.

En este sentido, la referencia que hace Solà-Morales, parece estar muy vinculada a la nota aclaratoria 12, referida al vacío y al producir, del libro “El arte y el espacio”:

“(…) lo que resulta realmente interesante y sugestivo desde la perspectiva escultórica es la idea de que el vacío produce, engendra, articula, crea, asigna espacios, de que el vacío actúa sobre el modo de establecer los lugares, de que da lugar a entornos hasta entonces



Fig. 3.24. Cartel anunciador Gianni Vattimo. 2014.

⁴⁵ Las referencias a los diferentes ponentes han sido directamente transcritas por el autor de una grabación propia tomada en sala. La mesa redonda fue grabada en video pero se desconoce hasta el momento si ha sido editada y publicada. (VATTIMO, OÑATE, & HERNÁNDEZ DE LEÓN, *Mesa redonda*, 2014)

desconocidos. Así, por ejemplo, el vacío de las esculturas hace el lugar o, más exactamente, es el lugar. El lugar (Ort) no existe antes que las esculturas; éstas no se construyen en un lugar, sino que ellas producen el lugar. En su simplicidad, la escultura – como la de Chillida- instauro un nuevo concepto de espacio plástico, entendido no como superficie que envuelve unos lugares dados, sino como algo generado por la peculiar interrelación o, como señala el texto heideggeriano, por la congregación de otros lugares.” (HEIDEGGER, El Arte y el Espacio, 2009, pág. 45)

Esta apreciación del producir como engendrar o crear, junto con el ejemplo relacionado con la escultura, aclaran la cita literal del texto:

“¿Y qué sería del vacío del espacio? Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. El vacío pasa entonces por una falta de algo que llene los espacios huecos y los intersticios.

Sin embargo, el vacío está presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del lugar y, por ello, no es un echar en falta, sino un producir.”

(HEIDEGGER, El Arte y el Espacio, 2009, pág. 31)

Esto es lo que permite decir a Juan Miguel Hernández de León:

“tengo la determinada sospecha de que los arquitectos trabajamos con vacío, y no trabajamos con espacio (...) trabajamos con vacíos porque abrimos el espacio ¿para qué? para crear ese combate, para introducirnos ese combate, que también menciona Heidegger, no precisamente en este texto, en una lucha entre el mundo y la tierra. Esa fisura o ese combate, para mí es donde se produce aquello que determinamos con una mayor fidelidad como práctica arquitectónica.”

(VATTIMO, OÑATE, & HERNÁNDEZ DE LEÓN, Mesa redonda, 2014)

Heidegger continúa en su texto hablando del vacío y de la ligazón con el término reunir, congregar, juntar, que obra en el lugar:

“El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica, el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares.”

(HEIDEGGER, El Arte y el Espacio, 2009, pág. 31)

La ampliación de las acepciones del término instruir al traducirlo del alemán hace más cercana aún la consideración del vacío y su labor a la arquitectónica:

“algunas traducciones nos lo han traducido como instituir; pero es que instituir es también fundar, crear o donar. Por tanto, el vacío, el trabajo sobre el vacío, dona, funda, crea”⁴⁶

(VATTIMO, OÑATE, & HERNÁNDEZ DE LEÓN, Mesa redonda, 2014)

Se entiende así la propuesta de Solà-Morales sobre la debilidad que propone a la arquitectura en la generación de lugares, ya que esa retirada a un segundo plano es la que produce un

⁴⁶ Intervención de Juan Miguel Hernández de León.

espaciamiento, da sentido al surgimiento de un lugar. Esa posición decorativa o accidental es la que lo hace posible.

La arquitectura así entendida, asumiría la condición de obra de arte, diferente de la de instrumento o cosa (que encuentra su ser en ser útil). Su efecto debería ser equivalente.

“Por otro lado, aún la experiencia estética común encuentra siempre la obra de arte no como un objeto que se pueda colocar en el mundo junto a los otros objetos si no, antes bien, como una perspectiva general del mundo que entra en diálogo con nuestra perspectiva y que nos obliga a modificarla o, por lo menos, a profundizarla.”

(VATTIMO, Introducción a Heidegger, 2002, pág. 108)

Conseguir hacer propia esta postura desde un acercamiento débil, tal como propone Solà-Morales, sería uno de los retos a los que dar respuesta desde la arquitectura.

3.2.2. Arquitectura líquida.

La primera edición del libro *Modernidad líquida* (BAUMAN, 2007) aparece en el año 2000 bajo el título *Liquid Modernity*. La fecha del prólogo “Acerca de lo leve y lo líquido” es junio de 1999.

Ignasi de Solà-Morales, escribe el artículo *Arquitectura líquida*⁴⁷ como participación para el evento *Anyhow*, publicado en el libro del mismo nombre en junio de 1997.

Toyo Ito, por su parte, escribía en torno a 1990 *La cortina del siglo XXI. Teoría de la arquitectura fluida*.⁴⁸

El interés de aportar estas fechas cruzadas no es tanto la anécdota de que Solà-Morales se adelantara con su artículo a la publicación de Bauman -más ambiciosa en su difusión en el campo de la sociología por la entidad de la editorial-, sino incidir en la actualidad del tema y el interés que despertaba en ámbitos tan diferentes como la arquitectura o la sociología.

Solà-Morales parece recoger la cuestión que Toyo Ito dejaba abierta al final de su escrito:

“La arquitectura de hoy, llena de vitalidad, podrá a duras penas resistir en la lucha contradictoria entre el estado inestable de flujo incesante y el estado estable que se llega a conseguir tras superar el primero.”

(ITO, 2000, pág. 80)

La tesis que defiende propone indagar sobre la existencia de esa arquitectura. Una arquitectura que, en lugar de asumir la tradicional tríada vitruviana ligada a la estabilidad y la permanencia, fuera capaz de asumir el cambio y la transformación en el tiempo que exige la cultura contemporánea:

⁴⁷ (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 2009, págs. 103-114)

⁴⁸ (ITO, 2000, págs. 67-80). Se refiere en p.74 a una publicación de 1989 en la revista *Shinkenichiku* que sirve para aproximar la fecha del artículo.

“una arquitectura líquida, en vez de una arquitectura sólida, será aquella que sustituya la firmeza por la fluidez, y la primacía del espacio por la primacía del tiempo.”

(SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 2009, pág. 107)

Por su parte, desde el punto de vista del sociólogo, Bauman concluye que

“(…) la “fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual –en muchos sentidos nueva- de la historia de la modernidad.”

(BAUMAN, 2007, pág. 8)

Por tanto, la referencia a la liquidez o al estado fluido parece una constante como referencia, como algo característico de una contemporaneidad, que se reconoce distinta a la modernidad.

Lo atractivo de reunir estos textos es su complementariedad, ya que cada uno de ellos identifica la condición de flujo de una forma diferente y sobre objetos diversos. Gracias a ello permiten crear un mapa que cubre (parcial y fragmentariamente) la actividad de la arquitectura cuando se ocupa del cuerpo, del espacio público o de la sociedad.

Para Ito, lo importante es el cuerpo:

“la visión del mundo cambia radicalmente según cómo se interprete el cuerpo humano.”

(ITO, 2000, pág. 70)

Solà-Morales identifica esta condición en los nuevos espacios públicos de las ciudades:

“La arquitectura que se enfrenta hoy con los flujos humanos en los intercambiadores, aeropuertos, estaciones marítimas o de ferrocarril (...) devenir flujo significa manipular la contingencia de los acontecimientos, establecer estrategias para la distribución de individuos, bienes e información.”

(SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 2009, pág. 113)

Zygmunt Bauman, considerando la instantaneidad como fin último de la modernidad líquida, expone que:

“El advenimiento de la instantaneidad lleva a la cultura y a la ética humanas a un territorio inexplorado, donde la mayoría de los hábitos aprendidos para enfrentar la vida han perdido toda utilidad y sentido.”

(BAUMAN, 2007, pág. 137)

El recorrido para explicar la relación entre los tres es muy breve, aunque las consecuencias son más extensas.

La interpretación del cuerpo es la interpretación de la individualidad, determina la interacción con el mundo, en lo que se incluye todo lo que no es uno mismo –la naturaleza o los otros.

Si se sustituyen los pares “cuerpo-individualidad” por “espacio público-colectividad” o “sociedad-civilidad” se podría cambiar el registro de un discurso a otro.

Es la actitud de cada autor la que determina -en su texto y con los términos correspondientes-, el carácter de su respuesta: poética, pragmática, sociológica.

Quizá la actitud poética de Toyo Ito es la que ha dado pie para enlazar de esta forma los textos.

Su intervención es un alumbramiento: un darse cuenta en las condiciones más extremas -“me quedé parado, lleno de estupor y medio sepultado por la nieve”- y un ponerse en marcha -“en el viaje de regreso empecé a pensar (...)”- (ITO, 2000, pág. 75).

De lo que había sido consciente en un momento, en relación a un proyecto, fue de la inutilidad de los hábitos con los que había realizado arquitectura hasta entonces, y que ya veía con autocrítica y cierto desapego -“había muchas posibilidades de que el viento se llevara mi arquitectura de finas pieles, a la que llamo “metamorfosis del viento” por afán de presumir”- (ITO, 2000, pág. 75).

Si la reflexión sobre las teorías expuestas en *El caos sensible* (SCHWENK, 1989) le habían convencido de que el cuerpo era más un movimiento dentro de un fluido que un sólido estático, su arquitectura no podía permanecer indiferente. Del mismo modo el cambio no podía ser inmediato y, de nuevo, rígido. Debía tomar forma en el interior de la corriente.

Pensar en un acontecimiento tradicional (la reunión con ocasión de la floración del cerezo) y en los elementos más efímeros que se empleaban en él para delimitar un espacio bajo los árboles (como son una cortina y una alfombra) evidencia que la identificación total no es posible: ni del cuerpo con la arquitectura ni de ésta con el medio.

Es necesaria una acción inversa a la naturaleza para fijar e independizar la arquitectura y, sin embargo, es preciso explorar una integración con ella, con el ambiente, en un sistema mayor que incluya a ambos.

Este sistema, que en su caso es más una poética personal, considera los cuerpos (la arquitectura) y los ambientes (naturales o urbanos) como flujos que alcanzan momentos de estabilidad fugaz. El efecto de la arquitectura tendría que ver con lo siguiente:

“se podría decir que es como si pusiéramos un palo en la corriente de un río. (...) lo que tenemos que hacer nosotros es introducir un nuevo remolino entre los innumerables ya existentes, para estimular los alrededores, y provocar una nueva corriente en el espacio periférico.”

(ITO, 2000, pág. 77)

La postura de Solà-Morales es más pragmática en el sentido de que elabora nuevas categorías con las que poder dar respuesta a una realidad esquiva, frente a la cual las herramientas tradicionales de la arquitectura se muestran ineficaces.

Esta situación la identifica en los vacíos, los pliegues de la ciudad que se convierten en no-lugares y en los cuales el vector fundamental de significación es el flujo humano, la afluencia

masiva de personas. Aunque esta acumulación no tenga las características de una colectividad, de un proyecto común.

Es en los aeropuertos, intercambiadores, estaciones terminales donde esto se produce y en los cuales es inútil operar con representaciones tradicionales como perspectivas o vistas o considerarlos como lugares del espectáculo.

Tratar de reducir estos vacíos únicamente a la componente visual es intentar reconducirlos a la tradición, cuando las arquitecturas producidas a duras penas cumplen su función de utilidad, la firmeza de sus estructuras interfiere en el tiempo con las variaciones que exige la utilidad y la belleza como acontecimiento no se puede recoger en una vista.

En este sentido, Solà-Morales elabora unas categorías paralelas, muy diferentes a las que establecía Vitruvio. Son herramientas útiles para diagnosticar cuál es la situación y aproximar las condiciones materiales en las que ofrecer una respuesta.

Así establece tres tipos de situaciones, desde la más tradicional hasta la más alejada de ella, identificándolas con estados de la materia (sólido, viscoso, líquido), y les asigna una condición material característica (firmeza, ductilidad, fluidez) que se corresponde con la categoría que determina a estas arquitecturas (espacio, proceso, tiempo).

El apunte que en este escrito se lanzaba parece que haber sido recogido por Zygmunt Bauman en su libro *Modernidad Líquida*.

La extensión que ofrece un libro frente a un artículo tiene la ventaja de poder abarcar y desarrollar más aspectos. Sin embargo, la concisión en el planteamiento general y la especificidad al desarrollar un capítulo tan sugerente como *espacio/tiempo* aporta una visión complementaria y equivalente desde un punto de vista sociológico a los anteriores planteamientos estrictamente arquitectónicos.

El planteamiento inicial sobre el diagnóstico de la modernidad es muy semejante al realizado para la arquitectura líquida pues identifica dos tipos de modernidad asimilados metafóricamente a dos estados de la materia, el sólido y el líquido, por lo que la observación que hace de ambos estados complementa las que se han hecho en arquitectura:

“(…) estas características de los fluidos implican que los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma. Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto –y disminuyen la significación- del tiempo (resisten efectivamente su flujo o lo vuelven irrelevante), los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que pueden ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan “por un momento”. En cierto sentido, los sólidos cancelan el tiempo; para los líquidos, por el contrario, lo que importa es el tiempo. En la descripción de los sólidos, es posible ignorar completamente el tiempo; en la descripción de los fluidos, se

cometería un error grave si el tiempo se dejara de lado. Las descripciones de un fluido son como instantáneas, que necesitan ser fechadas al dorso.”

(BAUMAN, 2007, págs. 7-8)

La disolución de los sólidos, según esta aproximación sociológica, comenzó con la disolución de los lazos que la tradición había establecido (clases, burguesía y proletariado, derechos y obligaciones tradicionales), para continuar con la disolución de recreaciones de estabilidad (el orden económico por encima del orden político). En el estado actual de la modernidad fluida, los vínculos que se están derritiendo son los que existen entre las elecciones individuales y los proyectos y acciones colectivos. Esta debilitación entre lo individual y lo colectivo afecta, especialmente en algunos casos, a la arquitectura.

En este sentido, las interpretaciones de Bauman aportan un punto de vista complementario a las preocupaciones de procedimiento e inspiración de los arquitectos.

La diferencia de la importancia entre el espacio o el tiempo, es la que lleva a la distinción entre ambas modernidades. Una modernidad pesada, que oscilaba entre la conquista del territorio, (que precisaba de un tiempo flexible para avanzar devorando el espacio), y su colonización (que requería de un tiempo rígido, metódico y monótono para controlarlo), frente a una modernidad liviana, en la que la evolución tecnológica elimina la preponderancia del espacio, que sucumbe ante la inmediatez del tiempo, la instantaneidad, en la que todos los puntos del espacio se pueden alcanzar de forma casi instantánea y por tanto ninguno es privilegiado, ninguno tiene valor especial.

Esta instantaneidad, que refleja la ruptura de los lazos tradicionales entre espacio y tiempo, permite una comunicación casi inmediata con cualquier punto a través de artilugios tecnológicos pero no de nuestro cuerpo, evitando en muchos casos el desarrollo de habilidades de civilidad o de trato personal cuya ausencia, según Bauman, está detrás de cómo se configuran determinados espacios públicos, como los centros comerciales⁴⁹.

Este es el caso también de los no-lugares⁵⁰ entre los que se encuentran los descritos por Solà-Morales.

Uno de sus requisitos es la permanencia prolongada de pasajeros, aunque esa presencia sea meramente física, en muy poco diferente a la ausencia. Lo que en la arquitectura líquida se identificaba con una actitud distraída, según W.Benjamin.

Esto se produce, indica Bauman, porque las diferencias entre los hábitos de todos ellos quedan diluidas en los patrones de conducta establecidos, que son los mismos para todos.

⁴⁹ Según Bauman, la principal característica de los “templos comerciales” es el compromiso entre libertad y seguridad que permite a sus usuarios poder ejercer en masa una actividad absolutamente individual como es el consumo. No es necesaria en ningún momento la relación entre usuarios y tampoco es deseada, por lo que el esfuerzo por entablarla no se produce.

⁵⁰ De los que también habla Marc Augé en su libro *Los no-lugares, espacios del anonimato* (AUGÉ, 2000).

El requisito fundamental es que, independientemente de la actividad que se realice en estos espacios, “todo el mundo debe sentirse como si estuviera en su casa, aunque nadie deba comportarse como si estuviera en su casa. Un no-lugar es un espacio despojado de las expresiones simbólicas de la identidad, las relaciones y la historia” (BAUMAN, 2007, pág. 111)

La anulación de la proyección del hombre en estos espacios es lo que hacía a Oíza sentirse profundamente infeliz en ellos. Allí las herramientas tradicionales de la arquitectura no son operativas ni eficaces.

“(…) la duración deja de ser un valor y se convierte en un defecto; lo mismo puede decirse de todo lo grande, sólido y pesado...lo que obstaculiza y restringe los movimientos. Ha terminado la época de las gigantescas plantas industriales y los cuerpos voluminosos: antes, daban prueba del poder de sus dueños; hoy presagian la derrota en el próximo round de aceleración, de modo que son una marca de impotencia. Cuerpos delgados y con capacidad de movimiento, ropas livianas y zapatillas, teléfonos celulares (inventados para el uso del nómada que necesita estar “permanentemente en contacto”), pertenencias portátiles y desechables, son los símbolos principales de la época de la instantaneidad. El peso y el tamaño, y especialmente lo gordo (literal o metafórico), culpable de la expansión de los dos anteriores, comparten el destino de la durabilidad. Son los peligros que hay que combatir o, mejor aún, evitar.”

(BAUMAN, 2007, pág. 137)

El sujeto protagonista de esta aproximación desde la sociología, demanda espacios con características muy parecidas a las que proponía Solà-Morales para una arquitectura en la que la firmitas - lo estable, el *verum* o la verdad estructurante- era puesto en duda; como la que, en forma de refugio contemporáneo, proyectaba Ito para su modelo de mujer nómada en Tokio.

3.2.3. La arquitectura de los inmateriales.



Fig. 3.25. *Architecture Instantanée*. 2000.

Con este título, Ignasi de Solà-Morales participa en la edición del libro *Architecture Instantanée, Nouvelles Acquisitions* (GUIHEUX, y otros, 2000, págs. 71-77) con la que el Centro Pompidou presenta las adquisiciones recientes de proyectos de arquitectura anteriores al año 2000.

El objeto de la publicación, tal como se indica en la contraportada, es ofrecer lecturas de la arquitectura contemporánea, de su teoría y su crítica.

Entre colaboraciones de Manuel Gausa, Hans Ibelings, Sanford Kwinter, Vittorio Magnago Lampugnani, Joan Ockman o Andreas Ruby, el

capítulo a cargo de Solà-Morales destaca especialmente por dos motivos.

Uno, porque su título remite a la exposición *Les Immatériaux*, celebrada en el Centro Pompidou en 1985. Puede ser un guiño al director de la publicación, Alain Guiheux, que fue el encargado de documentar la sección de arquitectura en dicha exposición⁵¹.

El otro, la voluntad de evidenciar una línea de pensamiento ligada a la desmaterialización⁵² a la que acompaña una selección de arquitectos: Toyo Ito, Jean Nouvel y Herzog & de Meuron.

El análisis de este epígrafe se centra en el marco de referencias que establece para delimitar el sentido de la desmaterialización más que en las apreciaciones que hace de los arquitectos y sus obras.

El recorrido que establece se ocupa de tres momentos que han supuesto puntos de inflexión.

Estas tres reflexiones están asociadas al material (la desmaterialización asociada a la transparencia), a la técnica (el cambio de parámetros producido por la arquitectura acondicionada propuesta por Reyner Banham) y a la comunicación (la virtualidad y lo efímero derivados de las propuestas de *Les Immatériaux*).

Si hay un material asociado a la modernidad y a la transparencia, es el vidrio. Su desarrollo unido al progreso constructivo que permitía separar el cerramiento de la estructura hasta hacerlos completamente independientes, permitió comprender la búsqueda de mayor transparencia como un proceso de desmaterialización.

La relación entre el vidrio y el sistema constructivo se estableció principalmente como cerramiento exterior. Aunque no fue inmediata la sustitución de la fábrica tradicional por vidrio, éste comenzó a prestar su apariencia al exterior de los edificios y a revelar nuevas cualidades espaciales al interior.

Esta situación, que revelaba las cualidades materiales del vidrio y que evidenciaba caminos diferentes al enfrentar los proyectos, fue la que sirvió de apoyo para que, en 1964, Colin Rowe y Robert Slutzky publicaran su mítico *Transparency: literal and phenomenal, part I* (ROWE & SLUTZKY, *Transparency: literal and phenomenal, Part 1*, 2002).

Lo que propugnaban era la distinción entre una transparencia ofrecida por las cualidades del material (literal) y una transparencia resultado de la organización de los materiales por parte del arquitecto (fenomenal o fenoménica).

A pesar de críticas posteriores realizadas contra la vaguedad de los planteamientos esgrimidos en ambas partes del ensayo⁵³, se pone en valor que Rowe y Slutzky fueran capaces de identificar la cualidad de la transparencia como voluntad de estilo⁵⁴.

⁵¹ Esta exposición se trata ampliamente en la tesis, por lo que la lectura de este epígrafe se remite a su desarrollo.

⁵² Independientemente de constar o no entre las adquisiciones recientes del Centro Pompidou.

“Lorsque Colin Rowe et Robert Slutzky écrivait, en 1955, le texte mythique *Transparency: literal and phenomenal* (Yale, Perspecta, 1963), ils consolidaient le *Stillwollen* (la volonté de style, dans le sens de Riegl) de la transparence, non plus comme un fait rendu possible par les avancées techniques, mais comme une intentionnalité esthétique concernant autant l’architecture que les arts visuels.”

(GUIHEUX, y otros, 2000, pág. 72)

El sentido en el que se destaca la influencia de la técnica no tiene que ver con la construcción en cuanto a sistema estructural o de estabilidad, sino en cuanto sistema de acondicionamiento o equilibrio energético.

La evolución de los sistemas técnicos de acondicionamiento fue complementaria al perfeccionamiento de los sistemas estructurales y constructivos, permitiendo independizar en cierta medida el interior de los edificios de la dependencia razonable de luz, soleamiento y ventilación exteriores.⁵⁵

Se trataba de una opción más radical de desmaterialización. Ya no consistía en un acercamiento óptico a la arquitectura a través de la transparencia, sino en un acercamiento en clave energética, ya que una arquitectura capaz de solventar técnicamente la dependencia exterior e incluso de la materia hacía entrar en crisis y disolver cualquier planteamiento tradicional.

Este optimismo tecnológico correspondía a las propuestas de Reyner Banham y Archigram.

El último sentido en el que Solà-Morales presenta la desmaterialización de la arquitectura es en el de la comunicación a raíz de las propuestas de Lyotard en la exposición *Les Immatériux*.

Por un lado reconoce la dificultad de acercamiento a la exposición por la multitud de disciplinas tratadas y la hibridación de los planteamientos con los que se acometen, aunque tengan como fondo común el impacto de los nuevos medios y tecnologías.

Por otro, como arquitecto, reconoce el potencial que reside en el empleo de lo virtual y la proyección para modificar los referentes de la arquitectura, tanto de nueva construcción como en la intervención sobre la ya existente, que supone un nuevo camino de desmaterialización.

El sentido en el que recoge la sugerencia de la exposición en relación a la arquitectura responde, en cierta medida, a la disolución de los límites tradicionales de comunicación de la forma arquitectónica.

⁵³ La segunda parte del ensayo (ROWE & SLUTZKY, *Transparency: literal and phenomenal*, part 2, 2002) se publicó en 1971 y la contestación desde la revista *Opositions* en 1978, estuvo a cargo de Rosemarie Haag Bletter que, en un concienzudo ensayo (*Opaque transparency*) argumenta en contra de las apreciaciones de Rowe y Slutzky. (HAAG BLETTER, 2002)

⁵⁴ En torno a la noción de estilo se recomienda leer el libro de María Teresa Muñoz *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. (MUÑOZ, 1998) En el último punto del siguiente capítulo se retomará la cuestión que aquí apunta Solà-Morales.

⁵⁵ Artículo Rem Koolhaas *La planta tipo* (1993), en (KOOLHAAS & MAU, 1995, págs. 334-350).

Sin embargo, Les Immatériaux, como también reconoce, supone un acercamiento complejo del hombre contemporáneo a las nuevas técnicas que condicionan su vida cotidiana y a la imposibilidad de recomponer un sentido unitario tras ello.

El análisis que se realiza de la exposición en este estudio trata de arrojar luz sobre ambos aspectos.

3.3. Préstamos a la arquitectura

Este capítulo toma como precedente el estudio de la levedad que exponía de forma concisa Oíza en su presentación de curso en la E.T.S.A.M. en 1991.

A través de diferentes apartados se muestran las exploraciones que ANY, un evento de mayor envergadura y originado en América, realizaba sobre la levedad.

Aunque la crítica global que realizó Joan Ockman a la finalización del periplo ANY en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2000 no fue positiva (OCKMAN, ANYthing Went, 2000), el ingente material registrado entre todos los eventos permite recopilar lo relativo al concepto de levedad y recomponer una idea útil para esta investigación.

Pese a que esta última reunión se convocase bajo el ambiguo lema *Anything goes*⁵⁶ y que la organización propiciase multitud de aproximaciones dispares a lo largo del ciclo, lo que se constataba era un cambio en la forma de plantear la arquitectura.

La capacidad de síntesis e integración que siempre supone la práctica del arquitecto se esforzaba entonces por relacionar la propia disciplina con campos próximos para tratar de fundamentar su actuación más allá de la tradición o el uso cotidiano.

Volver a recorrer uno de esos caminos trazados por ANY, el relativo a la levedad, libera algo parecido a lo que Gianni Vattimo apuntaba que se podía obtener de un diálogo entre arquitectos y filósofos: "una serie de sugerencias que, se espera, vayan a trabajar en la cabeza de los creadores"⁵⁷

En este sentido, las que se han presentado fueron algunas de las palabras propias o que se tomaron prestadas de otros campos a mediados de los noventa y que la difusión mediática del evento contribuyó a establecer en la práctica de los arquitectos.

En mayor o menor medida, estas ideas que se han expuesto se reflejan en el resto de la tesis.

⁵⁶ Al reservar como lema para la última conferencia del ciclo el término *Anything*, el título se podía leer como "Anything sigue" o como su significado en cuanto a frase hecha: "todo vale". Como reacción a la autocomplacencia con la que la organización celebraba el final del ciclo, Ockman tituló su crítica en *Architecture* con un irónico *Anything went*.

⁵⁷ Intervención de Gianni Vattimo. (VATTIMO, OÑATE, & HERNÁNDEZ DE LEÓN, Mesa redonda, 2014)

El paso del tiempo permite apreciar con más claridad el énfasis diferente con el que tres eventos tan relacionados como *ANY*, *Light Construction* y *The Culture of Glass* abordaron la preocupación por la levedad en los años noventa.

4. HACIA ADELANTE (II): LIGHT CONSTRUCTION / THE CULTURE OF GLASS

El siguiente punto de referencia corresponde al año 1995 y se desarrolla entre el Museo de Arte Moderno y la Universidad de Columbia, en Nueva York.

En contraste con la relevancia mediática que el evento ANY trató de mantener a lo largo de una década, estos dos eventos, una exposición y un seminario, mostraron la intensidad con la que se trató el objeto de la investigación desde dos instituciones que son referentes de la cultura arquitectónica.

Una muestra de la distancia del planteamiento respecto a la postura de ANY fue que ni en el título de la exposición ni en el del seminario se explicitó la levedad como objeto de estudio.

En la exposición del MoMA se apostaba por un juego de palabras entre construcción ligera o construcción de/con luz y el seminario se identificaba por considerar el vidrio como material característico de la cultura moderna.

Sin embargo, como parece lógico e inevitable, existen referencias compartidas e incluso participaciones cruzadas de uno a otro lado, entre ambos eventos y el celebrado un año atrás por ANY.¹

Si entonces la tarea implicaba un rodeo o una búsqueda más allá de la propia disciplina y, por tanto, precisaba un término que reuniera todos los hallazgos en torno a una idea, las aproximaciones que se plantean en este caso se toman en el campo de la arquitectura: desde las inquietudes de arquitectos reflejadas en obras y proyectos concretos hasta la aportación teórica de una crítica que asigna a un material el espíritu de una cultura.

Esta forma tan específica de abordar la cuestión permite, a su vez, delimitar aspectos que pueden incluirse en una propuesta complementaria como la de esta tesis.

¹ En cuanto a participaciones en ANY, el curador del MoMA, Terence Riley, participó un año antes de la exposición Light Construction en ANY Magazine 9 con una entrevista concedida a Cynthia Davidson sobre el tema de la transparencia, (DAVIDSON, 2002). Por otro lado, Joan Ockman participó en ANY Magazine 12 con un artículo, al igual que lo hicieron en el número 5 *Lightness*, Koolhaas, Ito y Tschumi, el cual adelantó la presentación de la Glass Video Gallery, con la que participaría posteriormente en la exposición.

En cuanto a las referencias, si en el artículo principal del catálogo de la exposición había referencias importantes a la Levedad de Calvino, la exposición en sí fue tema de estudio en el simposio de Joan Ockman, lo que cierra el círculo de influencias mutuas.

4.1. Light Construction

En la escena internacional, la actividad con mayor relevancia, por el hecho de tener lugar en el MoMA de Nueva York, fue la exposición *Light Construction*, que se celebró entre septiembre de 1995 y enero de 1996, mostrando 33 obras de diferente procedencia que hacían de la ligereza y la transparencia sus señas de identidad.

Si se atiende a la presentación que hace el director del MoMA, Glenn D. Lowry, en el prólogo del catálogo de la exposición, es inevitable la comparación con la primera Exposición Internacional dedicada a la Arquitectura Moderna en el mismo museo que originó *The International Style* (1932).

Sin embargo, en esta presentación se elude explícitamente la polémica de usar el término *estilo* y se aboga por interpretar la exposición como reflejo del panorama de una *sensibilidad emergente*.²

En este sentido sigue las premisas de la exposición de referencia anterior, *Deconstructivist Architecture* (MoMA, 1988), en la que Philip Johnson era director invitado. Al escribir la introducción al artículo principal del catálogo (a cargo de Mark Wigley, organizador conjunto de la muestra), voluntariamente limita las expectativas que debía levantar la exposición:

“Por muy interesante que sea para mí el trazar un paralelo con 1932, por muy delicioso que me parezca el proclamar otra vez un nuevo estilo, no es ése el caso en esta ocasión. La arquitectura deconstructivista no es un nuevo estilo. No podemos atribuirle ni un poco del fervor mesiánico del movimiento moderno, ni del exclusivismo inherente a aquella causa católica y calvinista. La arquitectura deconstructivista no representa un movimiento; no es un credo. No tiene “tres reglas” de obligado cumplimiento. Ni siquiera es “seven architects”. Es la confluencia, desde 1980, en la obra de unos cuantos arquitectos importantes, de enfoques similares que dan como resultado formas similares. Es una concatenación de tendencias afines en varios lugares del mundo.”

(WIGLEY, y otros, 1988 pág. 7)

De forma inequívoca, trata de desmarcarse de sus implicaciones anteriores en *The International Style* y su apoyo a *The New York Five*.

² “This book accompanies the exhibition *Light Construction*, the latest in a long history of contemporary architecture surveys at The Museum of Modern Art that began with the landmark *Modern Architecture: International Exhibition of 1932*. (...) *Light Construction* is not a style manual but a snapshot of an emergent sensibility.” en (RILEY, y otros, 1995 pág. 6)



Fig. 4.1. Catálogo exposición *Light Construction* MoMA, 1995

Sin embargo, las obras mostraban una composición y un uso de formas fácilmente identificables, de modo que la emulación en la producción arquitectónica posterior fue evidente y la influencia no fue pequeña. Incluso en el aspecto teórico, la vinculación de Eisenman con las tesis de Derrida prolongó en el tiempo el empleo del adjetivo deconstructivista³.

La facilidad para asimilar ese lenguaje plástico permitió su rápida difusión como moda.

Aparentemente, en el caso de las obras expuestas en *Light Construction*, la imitación sería aún más sencilla por su contención formal y la justificación de usar ese lenguaje tendría el auxilio del recurso a la construcción, que aparece incluso en el título de la muestra.

El lenguaje de la arquitectura se podría confundir entonces con el de la técnica, del mismo modo que el uso de esos materiales podría disolverse en el empleo de sistemas constructivos.

¿Qué es, entonces, lo que hace diferente a esta arquitectura?

Si atendemos a lo que expone Terence Riley en el catálogo, "the interrelationships of architecture, visual perception, and structure" (RILEY, y otros, 1995 pág. 9)

Si nos apoyamos en lo propuesto en ANY, quizá la mayor sugerencia provenga de su consideración como objeto artístico -tal como se apuntaba en la propuesta de Solà-Morales- y de la evocación de la danza -a través de Cirlot y del artículo de Rajchman *Dancing and building*- que introduce nuevos factores en relación con la levedad más allá de su simple oposición al peso que toman al cuerpo como primer intermediario (el equilibrio, lo sonoro, lo transparente y lo móvil).

Si retrocedemos hasta escuchar a Oíza, deberíamos descubrir "en qué medida, la durabilidad de la arquitectura, como hecho sustancial, humano, profundo y entrañable, conmovedor, y la (dijéramos) cotidianeidad de las técnicas, son compatibles en un mismo edificio para hacer que el uno no decaiga en función del otro." (SÁENZ DE OÍZA, 1991)

Las técnicas ponen fecha a una arquitectura. Por lo que se indica en el catálogo de la exposición, es una arquitectura influenciada "by aspects of our culture including electronic media and the computer" (RILEY, y otros, 1995 pág. 9)

La arquitectura supera esta temporalidad cuando logra concernir al hombre.

Para conseguirlo, lo particular de esta propuesta -que en esta tesis se identifica con la levedad- tiene lugar entre la idea y la técnica, entre el *light* y el *construction* que componen el título.

³ Sólo un año después de la exposición, en 1989 y con motivo de un simposio en la Universidad de California sobre postmodernismo y arquitectura, se produjo un intercambio de cartas entre Peter Eisenman y Jacques Derrida en las que el filósofo discrepa de la trasposición que realiza el arquitecto de sus intereses filosóficos. A pesar de ello, la vinculación Eisenman-deconstructivismo ya sería inamovible. (EISENMAN, y otros, 2002)

4.1.1. Light

La complementariedad entre idea y técnica que se cita en el artículo de trasera del catálogo apoya la hipótesis de considerar los dos términos del título como puntos de partida para investigar la levedad.

Siguiendo la sugerencia de Oíza, al término *light* le correspondería cualificar la proyección del hombre en el mundo.

Por Solà-Morales conocemos que la proyección contemporánea propuesta por la filosofía, y que él ha concebido como posible explicación para la arquitectura, mostraba algo débil, líquido o inmaterial.

Cada una de estas aproximaciones mostraba algún aspecto de la levedad, pero cuando se refería a la inmaterialidad aludía explícitamente a la transparencia.

Esta misma cualidad de transparencia es sobre la que Terence Riley enhebra todo su discurso desde el ámbito arquitectónico, entroncándolo con la modernidad⁴.

El entendimiento de la transparencia en la primera modernidad está muy ligado al vidrio. En él se materializaban los aspectos higiénicos y económicos propios de la época.

Terence Riley se apoya en esta referencia para compararla con la situación actual en la que el uso, no sólo del vidrio, sino de multitud de otros materiales complica esa relación directa, alejada de los intereses que defendía Ludwing Hilberseimer en su ensayo *Glasarchitektur* de 1929.

Lo cierto es que si Hilberseimer resaltaba esas condiciones era porque entonces se producían usos del vidrio en un sentido que él consideraba desviado.

La línea de pensamiento que proponía fue la que resultó triunfante en la modernidad oficial del estilo internacional mientras que otras fueron relegadas al olvido, como recuerda Reyner Banham en 1959 en *The Glass Paradise*:

“This is not to say that we now throw away the history of glass in modern architecture as it has been established so far-the position of Muthesius and Gropius among its prophets is not demolished, only diminished. We have to find some space for Scheerbarth, as Giedion now clearly recognizes.”

(BANHAM, 2002 pág. 342)

Con esto no se pretende iniciar un discurso sobre una idea del vidrio que entonces olvidó la arquitectura⁵. Recordarlo tiene sentido porque la evolución en el uso del material, tal como lo consideraba Hilberseimer, había dado lugar, decantando diferentes soluciones por el

⁴ Se recomienda la lectura de su artículo *Light Construction*, en (RILEY, y otros, 1995 págs. 9-32)

⁵ En el sentido de recuperar ese espacio para esta concepción del vidrio en la arquitectura, se recomienda revisar la cuidada edición a cargo de Iñaki Ábalos de *Arquitectura Alpina* (ÁBALOS, y otros, 2011)

perfeccionamiento de la industria, a la Lever House, pero también a toda la arquitectura de la postguerra y al muro cortina como solución técnica de cerramiento:

“Architects, on the other hand, knew that between the glass legend and the concrete fact there was a great gulf fixed –a gulf forty years wide and as deep as the building industry.”
(BANHAM, 2002 pág. 337)

Posiblemente este uso unidireccional, que condicionaba la apariencia de la arquitectura, fuera uno de los motivos para que Rowe y Slutzky publicaran en 1964, *Transparency: Literal and Fenomenal, part I.* (ROWE, y otros, 2002)

En este famoso artículo, problematizaban el concepto de transparencia ofrecido por la arquitectura moderna.

Partiendo de dos edificios -el realizado por Gropius para la Bauhaus y la Villa en Garches de Le Corbusier-, y apoyándose en el cubismo, diferenciaban un concepto de transparencia que no tenía que ver con las propiedades del material (literal), sino con la organización de elementos que proyectaba el arquitecto (fenomenal).

El apoyo de esta propuesta se encontraba en un artículo muy concreto de *Lenguaje of Vision*, libro de referencia escrito por György Kepes en 1944.

Efectivamente, la cita que tomaban era concisa acerca de la transparencia:

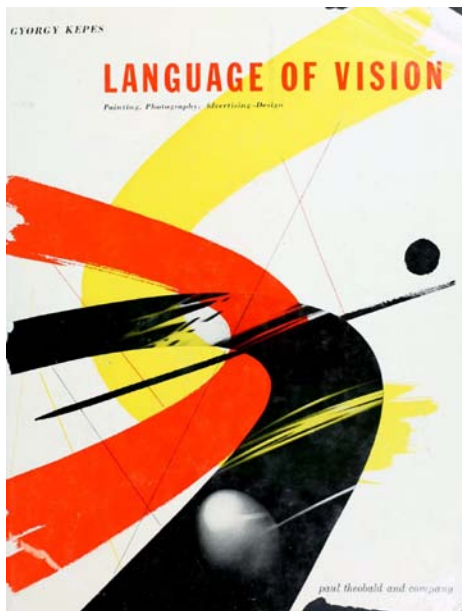


Fig. 4.2. Language of vision. György Kepes, 1944

“If one sees two or more figures partly overlapping one another, and each of them claims for itself the common overlapped part, then one is confronted with a contradiction of spatial dimensions. To resolve this contradiction, one must assume the presence of a new optical quality. The figures are endowed with transparency; that is, they are able to interpenetrate without an optical destruction of each other. Transparency however implies more than an optical characteristic; it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different special locations. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity. The position of the transparent figures has equivocal meaning as one sees each figure now as the closer, now as the further one.”

(KEPES, 1969 pág. 77)

Identifica cómo se produce la transparencia, la hace reconocible, parte de un lenguaje, y avanza una de las consecuencias: el espacio no sólo se desvanece sino que fluctúa en actividad continua y esto se produce por la visión equívoca de las figuras que se transparentan entre sí, que una vez se ven delante y otras detrás.

Esta vibración (en el límite óptico) que se transmite al espacio es la primera consecuencia de esa transparencia fenomenal.

Pero en su escrito se limitan a citar este primer párrafo del artículo *Transparency, interpenetration*. Refiriéndose sólo a esta parte, Rowe y Slutzky cayeron en la trampa sobre la especificidad y adecuación del lenguaje de la que avisaba S.I.Hayakawa en el artículo de presentación del libro de Kepes:

“Whatever may be the language one happens to inherit, it is at once a tool and a trap. It is a tool because with it we order our experience, matching the data abstracted from the flux about us with linguistic units: words, phrases, sentences. What is true of verbal languages is also true of visual “languages” (...) In saying why our abstractions, verbal or visual, are a tool, I have already intimated why they are also a trap. (...) Like other instruments, languages select, and in selecting what they select, they leave out what they do not select. The thermometer, which speaks one kind of limited language, knows nothing of weight. (...) every language, like the language of the thermometer, leaves work undone for other languages to do (...) Revisions of language are needed (...) The reorganization of our visual habits so that we perceive not isolated “things” in “space”, but structure, order, and the relatedness of events in space-time, is perhaps the most profound kind of revolution possible –a revolution that is long overdue not only in art, but in all our experience.”
(HAYAKAWA, 1969 págs. 8-9)

El texto elegido por Rowe era una herramienta perfecta para justificar su aproximación a la transparencia aplicada a la arquitectura. El problema es que su aplicación fue excesivamente parcial o focalizada en los aspectos de fachada, desde una percepción frontal y desde el exterior del edificio.⁶

Si se continúa leyendo el resto del artículo, la vinculación con la arquitectura que propone Kepes no se produce desde el exterior sino en el interior de los edificios, como por otro lado parece lógico:

“Contemporary architecture utilizes the transparent quality of synthetic materials, glass, plastics, etc. to create a design that will integrate the greatest possible number of spatial vistas. Inside and outside are in close relationship, and each viewpoint in the building offers the widest visible comprehension of space. Reflections and mirroring, transparent and translucent building materials are carefully calculated and organized to focus divergent spatial vistas in one visual grasp.”
(KEPES, 1969 pág. 79)

Además, este uso de la transparencia no es gratuito. Es un medio para tratar de comprender el espacio de la forma más amplia posible.

⁶ Rosemarie Haag Bletter, analizó concienzudamente la metodología de Rowe y Slutzky sobre el concepto de transparencia para concluir que los tipos propuestos, “literal”/real y “phenomenal”/ilusoria, eran demasiado imprecisos para funcionar como categorías válidas para la arquitectura. (HAAG BLETTER, 2002)

De modo que, con la interpretación de Rowe y Slutzky, se plantea una historia de la transparencia (igual que del vidrio) que trata del exterior, de la arquitectura como objeto, mientras que hay otra, no reseñada en él, que se refiere al interior y que se vincula a una mayor comprensión del espacio y su experiencia.

No obstante, su reflexión fue útil por lo que supuso de esfuerzo de clasificación. Un esfuerzo para dar un sentido a la génesis de las fachadas que estaban marcando la arquitectura de los años posteriores a la guerra.

En la segunda parte del artículo (ROWE, y otros, 2002), publicada en 1971, realizan un estudio de casos tratando de emparentar los conceptos creados de transparencia literal y fenomenal observados en la construcción del muro cortina⁷ con la tradición europea de las fachadas de palacios en Venecia, aunque en esta ocasión el trabajo resulta menos clarificador.

Parece más adecuado guardar en la memoria que la Lever House (1950-1952) fue fruto de un proceso de destilación lento en la industria que dio como resultado un muro cortina elegante⁸, que en el edificio Seagram (1954-1957) resuenan los ecos de Paul Scheebart⁹, o que en los apartamentos Lake Shore Drive de Mies en Chicago (1949-1951) las operaciones de las que habla Robin Evans¹⁰ para negar el peso del edificio son acciones controladas por el arquitecto cuando consigue tener el control del diseño del sistema.

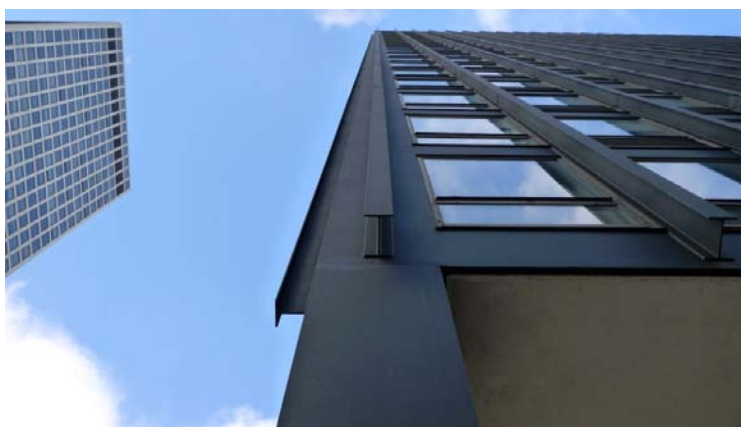


Fig. 4.3.
Detalle de esquina
Lake Shore Drive,
Chicago.
Mies van der Rohe.

⁷ Como anécdota, el Equitable Life Insurance Building en Portland, de Pietro Belluschi, sobre el que ejemplifican la transparencia literal, aparece ya mencionado por Oíza en su artículo sobre *El vidrio y la arquitectura*, de 1952, con una imagen en alzado de la fachada y un pie de foto que explica el proyecto: “La estructura es de hormigón armado, en contra de la tradición americana, porque para un edificio de solamente doce plantas era más barato que en hierro. La fachada está constituida por una retícula de planchas de aluminio, que recubre la estructura de hormigón armado, y por vidrio en una superficie de 3.500 m². Todas las ventanas son dobles, con la hoja interior de un color azul verdoso para debilitar la fuerte luz del día, fastidiosa en lugares de trabajo, haciendo, donde se desee, innecesario el uso de cortinas.” (SÁENZ DE OÍZA, 2000 pág. 192)

⁸ En el sentido que lo usa Ortega “el elegans o elegante no es más que el que elige y elige bien”.

⁹ “At a time when many spoke of steel and glass, he also spoke of water as the natural complement of glass, of the need to temper the white glare of light through glass by the use of colored tinting, when he spoke of America as the country where the destinies of glass architecture would be fulfilled, and he spoke of the property of the “Patina of bronze” as a surface. In other words, he stood closer to the Seagram Building than Mies did in 1914.” (BANHAM, 2002 pág. 342)

¹⁰ (EVANS, 2005 págs. 59-60)

Si se tiene esto en cuenta, es más fácilmente apreciable la dependencia que en muchos casos –sólo hay que ver la casuística de muros cortina- existe respecto de la tecnología y la dificultad de justificar la introducción de cambios en el diseño de patrones o sistemas de producción.

En este sentido, la independencia de la técnica que demostraron Rowe y Slutzky al lanzar su propuesta, apoyándose en la mera intencionalidad estética, es lo que animaba a Solà-Morales a escribir que con estos artículos instauraban la voluntad de estilo de la transparencia, en el sentido en que Riegl entendía la voluntad artística. (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 2000 pág. 72)

Sin embargo la técnica, según comentaba Gyorgy Kepes, sí que estaba vinculada con la transparencia.

No era directamente una técnica de la producción sino una técnica de la cualificación, aplicada para potenciar los resultados de la transparencia.

“Technical control of artificial light-sources, the projection of images by light, has contributed also to the reevaluation of overlapping and the introduction of the representational device of transparency. Light rays covering an image are able to interpenetrate one another, light increases light, shadow deepens shadow. The result is greater intensity.”

(KEPES, 1969 pág. 80)

La precisión de este párrafo escrito en 1944 parece sugerir la descripción de obras de Toyo Ito, como la Torre de los Vientos, realizada cincuenta años después.

Incluso al tratar la técnica de la fotografía y la edición del proceso, el texto de Kepes trae a la memoria arquitectura reciente de Herzog y de Meuron:

“The photographic emulsion is characteristically able to record on one picture surface two or more superimposed projections. The resulting effect compresses two or more spatial aspects and moulds them into a broader type of spatial representation. X-ray photography opened up a new aspect of the visible world. Things hitherto hidden from the human eye could be penetrated and made visible. Here the transparency has a new meaning, because the depth of the object is also evaluated by its optical density (...)

The technique of the printing process offers another opportunity for the creative control of transparency. One printing over another will condense a variety of spatial dimensions into one meaningful whole.”

(KEPES, 1969 págs. 80-83)

Recurrir a la fuente de *Language of Vision* permite descubrir que muchas de las interpretaciones y búsquedas actuales estaban anticipadas ya en el libro. Y no sólo en el texto, sino también en las imágenes, que resultan muy cercanas a nuestra cultura visual arquitectónica contemporánea.

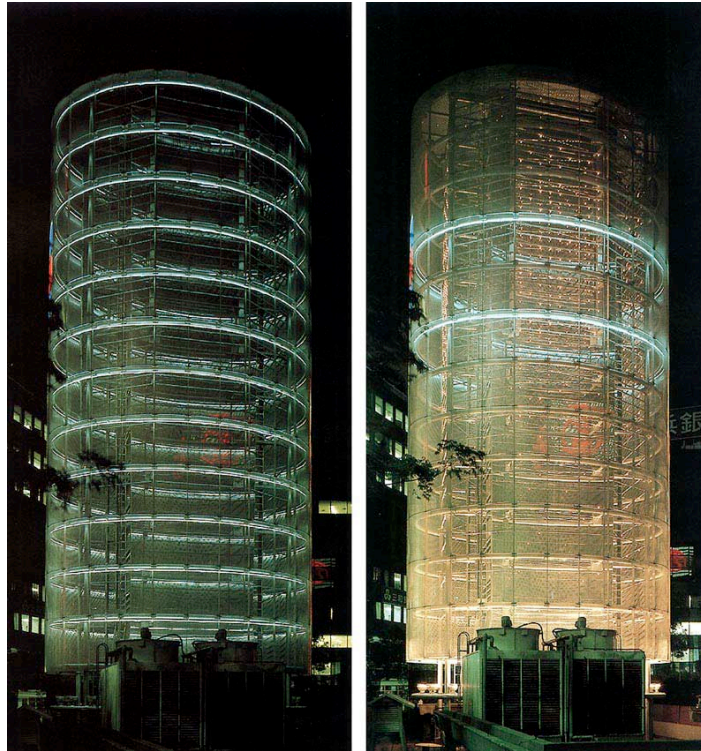


Fig. 4.4. Torre de los Vientos, Yokohama, Japón. Toyo Ito.

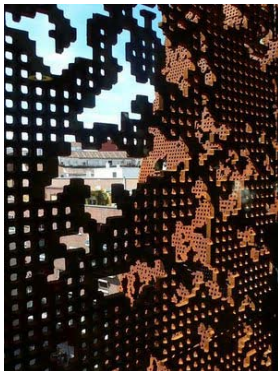


Fig. 4.5. Detalle cerramiento de cubierta Caixa Forum, Madrid. Herzog & de Meuron.



Fig. 4.6. Detalle de panel serigrafiado de fachada. Biblioteca de Eberswalde, Herzog & de Meuron



Fig. 4.7. Imagen superpuesta, Jack Waldheim, 1943.

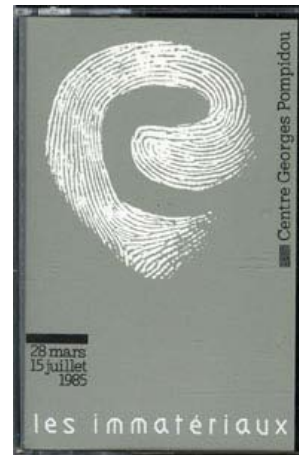


Fig. 4.8. Carátula de cinta magnetofónica, con logo *Les Immatériaux*. CNAC Pompidou. Paris, 1985

El discurso de Terence Riley, una vez que ha fijado el concepto de transparencia a partir de los textos de Rowe y Slutzky y su relación con las obras de la muestra, sigue otra línea que es la de la obstrucción a la transparencia, como propia de la arquitectura actual.

Para clarificar el planteamiento (y aunque en su artículo no lo hace de forma explícita) esta obstrucción se podría interpretar, a su vez, como literal o fenomenal.¹¹

La forma literal, directa, propia del material, para obstruir la transparencia es la de emplear una diversidad de materiales a la que se hacía referencia al inicio del punto cuando se recordaba a Ludwing Hilberseimer:

“semitransparent glazing materials (such as frosted or motted glass), translucent plastic sheathings, double layers of glass (which, even if clear, produce enough reflections to function as screens), and an apparently infinite number of perforated materials(...)”
(RILEY, y otros, 1995 pág. 10)

Muchas de las obras exhibidas en Light Construction muestran que el uso de estos materiales crea espacios muy diferentes a los del Palacio de Cristal, la habitación de luz sin sombras a la que se refería Hilberseimer.

Junto a esta obstrucción literal, T.Riley se refiere a otra, que he denominado fenomenal por analogía, puesto que no depende directamente del material sino que afecta a la comprensión. Habla de ella en tres momentos: refiriéndose a una obra de arte, a un proyecto y a una obra construida.

De las dos primeras hace referencia en el artículo del catálogo, la última corresponde a una entrevista previa para ANY, concedida a Cynthia Davidson en 1994. (DAVIDSON, 2002)

Esta entrevista se desarrolla en torno al concepto de transparencia y en ella Terence Riley expone una postura muy similar a la ofrecida en la exposición, aunque incluye de manera más concisa un término para definir esta obstrucción al concepto de transparencia que es el de translucidez. Se refiere a él para indicar la zona intermedia entre lo opaco y lo transparente y lo vincula al entendimiento postmoderno, mientras que la transparencia, tanto literal como fenomenal queda en el ámbito de la modernidad, de la claridad.

El interés compartido con la entrevistadora por la forma de trabajar de Rem Koolhaas termina centrando el diálogo y lo hace, de forma reseñable, cuando se refiere al Kunsthal de Rotterdam relacionándolo con el proyecto, no construido, del ZKM, y hablando de la forma “conceptual” en que se desarrolla la translucidez:

“It swallows whole some of ZKM’s big concepts and express them in a spectacular way. There is no big media wall but there is a constructed tower that juts up from the mass of the building onto which images are projected. It is receptive to different kinds of light projection.

¹¹ En mi opinión, clasificar la “obstrucción” de forma análoga a la transparencia es útil para intentar comprender una idea que ofrece matices diferentes a los expuestos por T.Riley en su artículo.

It is not about projection in a literal electronic way, but it actually functions as projection –you can see that throughout the building. There are places where you can see somebody walking behind these structural glass planks. It is neither phenomenal nor literal transparency because you cannot really see through them, nor is there an abstract sense of transparency as in cubism. It is not real space anymore because you do not know how far back or how close the features are; they start to become two-dimensional. By collapsing the space and the forms behind it onto the surface of this veil, it starts working like a media wall.” (DAVIDSON, 2002 págs. 48-49)



Fig. 4.9. Pantalla-torre Kunsthal Rotterdam (OMA) sin iluminación.

Fig. 4.10. Pantalla-torre Kunsthal Rotterdam (OMA) con iluminación.

La asignación del término “conceptual” derivaría de la analogía con el muro mediático, que elimina el espacio tras la pantalla reduciéndolo a una proyección de sombras sobre ella.

Mediante el empleo de un policarbonato ondulado translúcido que cubre por completo el marco estructural y la iluminación desde el interior se consigue hacer que funcione como pantalla de proyección de las sombras de todos los objetos situados entre ella y el foco de luz. Así se proyectan, como sombras chinescas, tanto los marcos estructurales de soporte como cualquier objeto, incluso personas, que pudieran circular en ese momento tras él.

Esta apreciación es válida sólo cuando el objeto se sitúa entre la fuente de luz y la pantalla. Cuando la fuente de luz es exterior, la pantalla tiende a distorsionar la imagen pero no oculta el sistema de montaje de montantes y travesaños. El cerramiento revela su pequeño espesor por la diferencia de iluminación que se produce entre estos elementos, cercanos a la pantalla y el resto.

Aunque esta asimilación es muy sencilla y directa¹², se ha tomado en consideración como muestra de una primera elaboración conceptual de obstrucción a la transparencia: reducir el espacio a una proyección, anular una dimensión.

¹² Lo que en Kunsthal se produce sólo en un elemento del edificio, ya se producía por completo en la fachada de la Maison de Verre, de Pierre Charreau.

El segundo ejemplo lo encontramos en el artículo del catálogo de la exposición al referirse al proyecto para la Biblioteca de Francia de Rem Koolhaas a través de las palabras de Anthony Vidler:

“as a solid, not as a void, with the interior volumes carved out of a crystalline block so as to float within it, in amoebic suspension. These are then represented on the surface of the cube as shadowy presences, their three-dimensionality displayed ambiguously and flattened, superimposed on one another in a play of amorphous densities (...) The subject is suspended in a difficult moment between knowledge and blockage.”

(RILEY, y otros, 1995 pág. 12)

Esta ambigüedad, para la que Riley no encuentra acomodo en las transparencias de Rowe y Slutzky y que termina emparentando con el Gran Vidrio de Duchamp, es de la que remite al tratamiento de lo informe y la desorientación de los que se habló en el capítulo anterior. Estos mecanismos provocan una resistencia a la comprensión del objeto, evitando quedar encasillado en los lenguajes establecidos.

Por otro lado, la descripción de las fachadas como resultado de aplanar las tres dimensiones en una superposición ambigua y de densidades amorfas, tiene mucho que ver con la apreciación de Gyorgy Kepes sobre la transparencia cuando expone:

“Here the transparency has a new meaning, because the depth of the object is also evaluated by its optical density.”

(KEPES, 1969 pág. 80)

Esta forma de obstrucción, por tanto, emparenta con la transparencia a través de la densidad física y conceptual.

El último ejemplo, al que T.Riley llega a través del proyecto de Koolhaas, es el del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp.

Elige “el vértigo de la demora” que Octavio Paz adivina en la obra de Duchamp al “vértigo de la aceleración” que descubre en Picasso para relacionarla con una potencial demora en la arquitectura.

Así interpreta literalmente esta obstrucción, esta demora, de dos modos: en términos de espacio, como una interposición y, en términos de tiempo, como un retardo.

Esto le lleva a analizar el proyecto del edificio de oficinas ACOM de Van Berkel como edificio representativo: el nuevo cerramiento de materiales translúcidos y paneles de lamas orientables oculta el edificio original, entorpeciendo la visión y creando un espacio físico entre ambos cerramientos, actuando como un filtro, algo interpuesto entre el observador y el interior del objeto. El empleo de esos materiales provoca también una detención de la luz, que queda atrapada en el reflejo al atravesarlos.

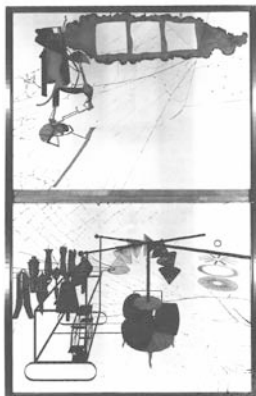


Fig. 4.11. Gran Vidrio, Duchamp.

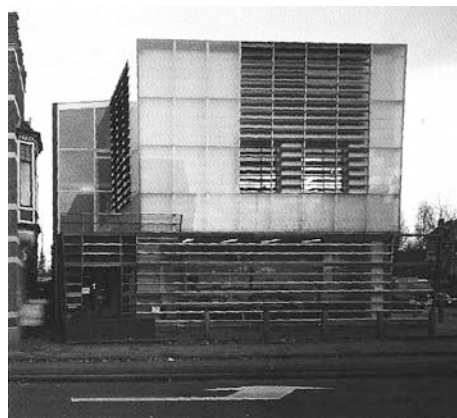


Fig. 4.12. ACOM Office Building, Ben van Verkel.

Octavio Paz, sin embargo, identifica la demora o el retraso con la posibilidad de análisis. Es decir, el tiempo necesario para comprender la obra, o tratar de hacerlo, es un tiempo “regalado”, “expandido”, que el observador emplea para tomar conciencia de la obra. En el caso del Gran Vidrio, todo ese tiempo nunca superará el tiempo de la acción del cuadro, nunca los solteros accederán a desnudar a la novia. En el caso del desnudo bajando la escalera, la acción de detener ese tiempo se produce en el mismo momento que la acción del cuadro:

“Duchamp aplica la noción de retardo –o sea, el análisis al movimiento. Su propósito es más objetivo y menos epidérmico; no pretende dar la ilusión del movimiento –herencia barroca y manierista del futurismo- sino descomponerlo y ofrecer una representación estática de un objeto cambiante.”

(PAZ, 1995 pág. 20)

La interpretación de Terence Riley al transcribir el retardo o la demora como espacio físico en arquitectura quizá sea demasiado directa, puesto que lo que queda atrapado en estas obras es nuestra comprensión.

Posiblemente, el Gran Vidrio sea la obra moderna más inquietante que se haya producido. En ella está todo a la vista: el soporte es vidrio, se puede rodear, se puede mirar desde todos los ángulos deseables, a la distancia que se considere; existen notas manuscritas, fotografías en blanco y negro compiladas por el autor en la Caja Verde; ha sido interpretado por críticos, escritores y filósofos¹³...no hay nada escondido salvo el significado.

La obstrucción no es material sino conceptual. Todo el material está a la vista aunque como fragmentos sin orden aparente. Se muestran en el proceso, se requiere del observador para completar el sentido.

Este tipo de obstrucción está relacionada con la obra de arte y puede tener otra explicación más allá de la literalidad en la asignación de capas como objetos interpuestos o en la anécdota de las nubes como equivalencia entre la fachada de la biblioteca y el Gran Vidrio.

¹³ Se recomienda la lectura de *Apariencia desnuda*, de Octavio Paz; *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, de Juan Antonio Ramírez y *Duchamp's TRANS/formers*, de J.F.Lyotard.

Gianni Vattimo, en *El arte de la oscilación* (VATTIMO, 1990 págs. 133-154), interpreta la existencia de la obra de arte en la sociedad actual desarrollando la analogía entre el choque (*Stöss*) que Heidegger define como el efecto que se produce en el observador de la obra de arte¹⁴ y el *shock* que Benjamin asigna al cine como un proyectil lanzado al espectador, a cada una de sus certidumbres, expectativas de sentido o hábitos de percepción.

En el reconocimiento de la obra de arte, en la experiencia estética, puede estar la característica distintiva de la existencia en nuestra época, tal como explica Vattimo y recordaba Solà-Morales en *Arquitectura débil*.

La desorientación, la experiencia del shock que provoca la obra -que nos obliga a cuestionar nuestra perspectiva general del mundo desde un movimiento de oscilación y desarraigo permanente-, es lo que queda de la obra arte en la sociedad de los medios de comunicación.

El arte ya no es el lugar de la conciliación. La obra que se crea en esta sociedad ya no sugiere estabilidad y permanencia, profundidad y autenticidad de la experiencia estética en la creación o en la percepción. Ya no se pueden esperar este tipo de cosas en una experiencia estética tardo-moderna, en la que estamos inmersos.

“La experiencia de la ambigüedad es, como oscilación y desarraigo, constitutiva para el arte; son éstas las únicas vías a través de las cuales, en el mundo de la comunicación generalizada, el arte puede configurarse (no aún, pero sí quizá finalmente) como creatividad y libertad.”

(VATTIMO, 1990 pág. 154)

Entendida así, lo que antes denominábamos “obstrucción” para la comprensión de la obra de arte equivaldría a la ambigüedad que define Vattimo.

Sin embargo, ésta realmente no obstruye sino que libera y origina en el hombre una experiencia que lo concierne profundamente en esta época de la movilidad y la superficialidad.

Esta ambigüedad nada imprecisa, que se presenta como choque, capaz de originar un diálogo entre nuestra perspectiva del mundo y la que propone la obra de arte, sería el medio que elige la levedad para hacerse presente en la arquitectura.

El sentido que se ha asignado en los artículos de T.Riley a los términos “transparencia” y “translucidez” aplicados a un objeto, ha sido siempre el de dejarse atravesar totalmente o parcialmente por la luz y la visión; poniendo el énfasis en los objetos a los que se asignaba esa característica, como protagonistas únicos.

Realmente, tanta importancia se les otorga que la transparencia, como cualidad propia de esos objetos, parece más un fin que un medio.

¹⁴ “La obra de arte no es “como un “objeto” que se pueda colocar en el mundo junto a los otros objetos, sino antes bien, como una perspectiva general del mundo que entra en diálogo con nuestra perspectiva y que nos obliga a modificarla o por lo menos a profundizarla”, (VATTIMO, 2002 pág. 108)

Maurizio Bettini explica que no existe literalmente el término en latín que se forme por la unión de *trans* (al otro lado, a través de) y *pareo* (ser visible, aparecer). No existe *transpareo*. Para indicar esa cualidad (el subrayado es mío), los romanos

“recurrían a expresiones como *translucidus* o *perlucidus*, es decir designaban la cualidad de la transparencia a partir de la luz que atravesaba una determinada sustancia o un determinado objeto físico. Así, para los romanos la transparencia es más bien “traslucencia”. Para designar esta extraordinaria propiedad los romanos ponen el acento no en la sustancia que deja transparentar sino en la que se transparenta: representada por el elemento que posee por excelencia la capacidad de transparentarse, la *luz*.”

(La "traslucencia" del signo, 2013 pág. 10)

De modo que la cualidad de ser transparente es la de hacer visible, hacer aparecer. Transparentar algo es hacerlo visible a través de alguna de sus cualidades, la más significativa. Transparentar un sentimiento es hacerlo visible, por el gesto, la palabra, la mirada. Transparentar un árbol, es hacerlo visible, por la luz, por un reflejo. Transparentar la levedad, es hacerla visible, hacerla presente. Servir de medio para que se manifieste.

Esta forma de expresar la transparencia, “*a la romana*”, sería el medio para mostrar la levedad de forma más intensa -por analogía, si existiera el término, una especie de “translevitas”-, de no valorar los elementos exclusivamente (y de forma inevitablemente aislada) por sus cualidades internas de ligereza, transparencia, etc., sino por su capacidad de hacer presente la levedad a través de su interrelación.

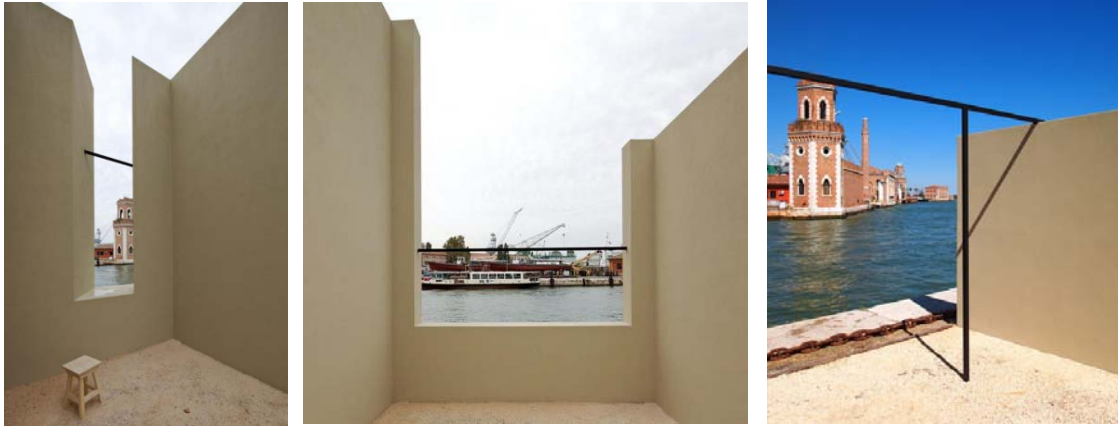
Puede ayudar a explicarlo mejor mostrar un ejemplo: una ventana.

En la Bienal de Venecia de 2012, Eduardo Souto de Moura fue el encargado de realizar un pabellón en el jardín al norte del Arsenale, a la salida a la Laguna. La idea que desarrolló en su proyecto *Windows* fue la mirar de tres formas diferentes a la ciudad de Venecia.

Una correspondía a la arquitectura masiva, medieval o clásica, que se soportaba sobre espesos muros de carga, en los que las ventanas que se podían abrir eran estrechas y altas, abocinadas.

Otra, correspondía a la primera arquitectura moderna, en la que se separaba el cerramiento de la estructura, los muros tenían un espesor estricto y, como no tenían función portante, los huecos se podían hacer más anchos.

La última de las formas corresponde a la arquitectura moderna del vidrio, en la que el marco de visión lo crea simplemente la estructura.



Figs. 4.13, 4.14, 4.15. *Windows*, Souto de Moura en Venecia, 2012.

Frente a este ejercicio de desmaterialización “clásica” de la ventana, en el que el resultado se presenta como una secuencia según se pasea el jardín, Jean Nouvel realiza en Lucerna el diseño de *The Hotel*, un Hotel Boutique de lujo que ocupa un edificio en esquina en el casco histórico de la ciudad.

Se trata, por tanto, de un edificio con muros de carga de gran espesor en el que los huecos existentes no se pueden modificar por imposición normativa. Esto afecta especialmente a las zonas comunes, en la planta baja y semisótano, en las que se ubican dos usos exclusivos y muy importantes: *The Lounge* (Urban Bar) y *Restaurant Bam Bou* (Fusion Cuisine), respectivamente.

La ventana que proyecta Nouvel no modifica físicamente el contorno del hueco en el muro portante, pero sí altera la percepción que se tiene del mismo y del espacio, convirtiendo tanto la estancia en el bar urbano como en el restaurante de cocina fusión en una experiencia intensa.

Y esto lo realiza simplemente con el uso de tres vidrios inclinados en planta baja, uno de los cuales (el paralelo a fachada) desciende más allá del falso techo de la planta inferior, y dos vidrios encastrados en el hueco de ventana en planta semisótano con diferente inclinación, de manera que recogen reflejos e iluminación del primer vidrio descolgado y los huecos vecinos.



Fig. 4.16. Planta baja. *The Lounge*. Fig. 4.17. Planta semisótano. Restaurante *Bam-Bou*.

Los materiales empleados, vidrio y acero, tienen en sí cualidades propias asociadas a la ligereza, la transparencia, etc. pero es la relación entre ellos, su conjunción en un lugar y de una forma determinada la que provoca la distorsión de la realidad de la ventana. El espaciamiento que presentan no es una distancia que se atravesase físicamente, sino conceptualmente.

No anula la visión sino que la distorsiona. Esta es fragmentaria y no directa, y con ello lo que se hace presente es la inestabilidad, la levedad, ese desasosiego que hace replantearse las certidumbres, como la de pensar una sencilla ventana.

Souto de Moura desmaterializa el contorno de la ventana y pasa de una vista enmarcada en la potencia de un muro a una vista subrayada por unos elementos ligeros. Nouvel desmaterializa la propia función de la ventana, que es conectar un espacio interior con uno exterior, por medio de la luz, el reflejo y la visión.

Algo similar en cuanto a servirse del reflejo para introducir aquello que ni la perspectiva ni la visión cartesiana del espacio puede incluir (pero que se sirve precisamente de la geometría para hacerlo) son las actuaciones de Dan Graham con sus pabellones de vidrio, como el Two-Way Mirror Cylinder inside Cube preparado para su proyecto de parque urbano en la cubierta del Dia Center for the Arts, en Nueva York, y presentado en la exposición en el MoMA.



Fig. 4.18. Pabellón Dan Graham para DIA Center for the Arts, New York. Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon. Fotograma video de inauguración.

Las cualidades visuales parecen ser las más propicias para que se manifieste la levedad. Sin embargo, como se reflejará al analizar algunas obras, lo sonoro y el movimiento también serán vehículos a través de los cuales se muestre. (CIRLOT, 1992 pág. 278)

Como sugería Vattimo en la mesa redonda de la ETSAM que ya se mencionó al hablar de *Arte y Espacio*, los arquitectos a veces necesitamos tomar prestadas palabras para dirigirnos a un "committente". Sus palabras han ayudado a decantar una idea intuitiva que partía de esta arquitectura. Las palabras de escritores, como Calvino, servirán confrontar estas ideas.

4.1.2. Construction

Esta imagen de una casa pompeyana, en la que se difuminan los límites del corredor de acceso incorporando el espacio del patio, muestra el interés por introducir ya entonces, con los recursos técnicos a su disposición (estucado de paños, contraste de luz), estas cuestiones tan cercanas a la arquitectura de hoy.

En el caso de Light Construction, lo que se considera característico de la arquitectura y la idea de levedad que se ha tratado de diferenciar, se ha esbozado en el punto anterior.

El papel que la técnica y la construcción desempeñan actualmente, como estructura que da soporte físico a la idea, también queda reflejado en el artículo de T.Riley¹⁵. Es lo que se propone recoger bajo el término “construction”.

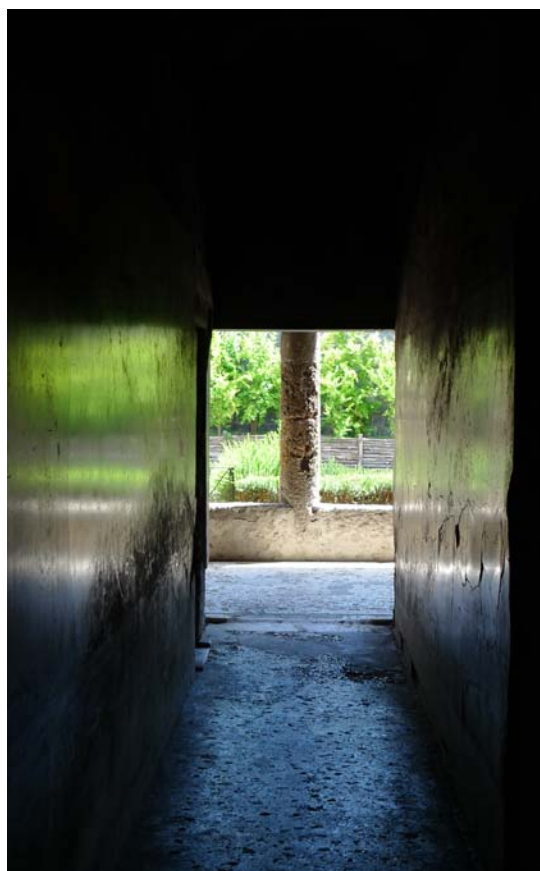


Fig. 4.19. Corredor acceso a patio. Pompeya.

Como dice Vattimo,

“las novedades de la tecnología se implantan siempre sobre un tejido históricamente persistente, ya dotado con sus propias estructuras –culturales, morales, jurídicas-, que no cambian de golpe.”

(Totalitarismo transparente, 2013 pág. 147)

T.Riley identifica estas novedades de la tecnología en dos aspectos fundamentalmente, uno constructivo, de sistemas; el otro, proyectual. En ambos, la asistencia de la informática supone una diferencia respecto a arquitecturas de otros tiempos.

Introducir el factor de la construcción supone dar el salto de convertir en realidad física la arquitectura proyectada.

Reyner Banham fue muy certero al recordar en los años 50, en relación con la Lever House, que los arquitectos son muy conscientes del gran abismo que existe entre la idea mítica del vidrio y la práctica concreta, y que ese abismo era tan profundo como la industria de la construcción.

¹⁵ Aunque para complementar este acercamiento el estudio recurre además a otras fuentes.

A mediados de los 90, cuando se desarrolla esta exposición, la práctica y el desarrollo de la industria había recorrido un camino mucho mayor que desde los inicios hasta entonces.

Sin embargo, muchos de los adelantos consistían en testar y estandarizar lo que intuyeron otros “visionarios”, como Paul Scheebart, en su momento.

Al considerar los elementos constructivos como parte de sistemas, T.Riley muestra dos aproximaciones en la forma de uso que se asemeja a lo expuesto por Oíza en su conferencia inaugural de curso.

Si bien la diferencia que Oíza establece entre arquitectura de “piel pasiva” -como resistente frente al medio-, y de “piel activa” -capaz de responder a las necesidades cambiantes del espacio de habitación-, hace pensar en una construcción masiva para la primera y de múltiples capas para la segunda, T.Riley únicamente considera la construcción ligera, por capas, en consonancia con la exposición.

No obstante, también se refiere a estos dos acercamientos, pasivo y activo, porque ambos se relacionan con la forma de acondicionar el espacio.

Así, una primera aproximación, pasiva desde el punto de vista técnico, la relaciona con aquellas arquitecturas que no emplean sistemas mecánicos para el acondicionamiento del aire del edificio.

En su lugar se actúa con métodos tradicionales que basan su eficacia relativa en las características termodinámicas de los fluidos que se emplean, ya sean aire o agua. Esto conlleva soluciones arquitectónicas sencillas para integrarlos y, en muchos casos, es la resolución del proyecto la que sugiere este uso pasivo del acondicionamiento.

Por ejemplo, en la Colección Goetz (Herzog & de Meuron, Munich, 1989-1992), el sistema constructivo en madera apoyado sobre dos cajones rígidos que descansan en los muros perimetrales de sótano, permite, a través de la cámara del doble cerramiento exterior-interior, la conducción de forma natural hacia plantas superiores del aire que se calienta en sótano, disminuyendo el consumo energético, a la vez que se ocultan todas las instalaciones y de esta forma se eliminan distracciones para la observación de las obras de arte expuestas. En esta obra, en concreto, el sistema constructivo permite liberar el perímetro de la planta baja de soportes, y reproduce en la planta sótano las mismas condiciones de iluminación que en planta alta, por lo que se produce una desorientación del visitante, que pierde la noción de en qué piso está, algo muy relacionado con la idea de levedad que se propone en esta tesis. Sólo se recupera la orientación al llegar a la caja de escaleras: el sitio desde el que se comprende el edificio. El tratamiento pasivo del edificio es un tratamiento integrado con la solución proyectual del edificio y, por tanto, coherente.



Fig. 4.20. Iluminación pl.alt



Fig. 4.21. Iluminación sótano



Fig. 4.22. caja escalera interior



Fig. 4.23. caja exterior flotando

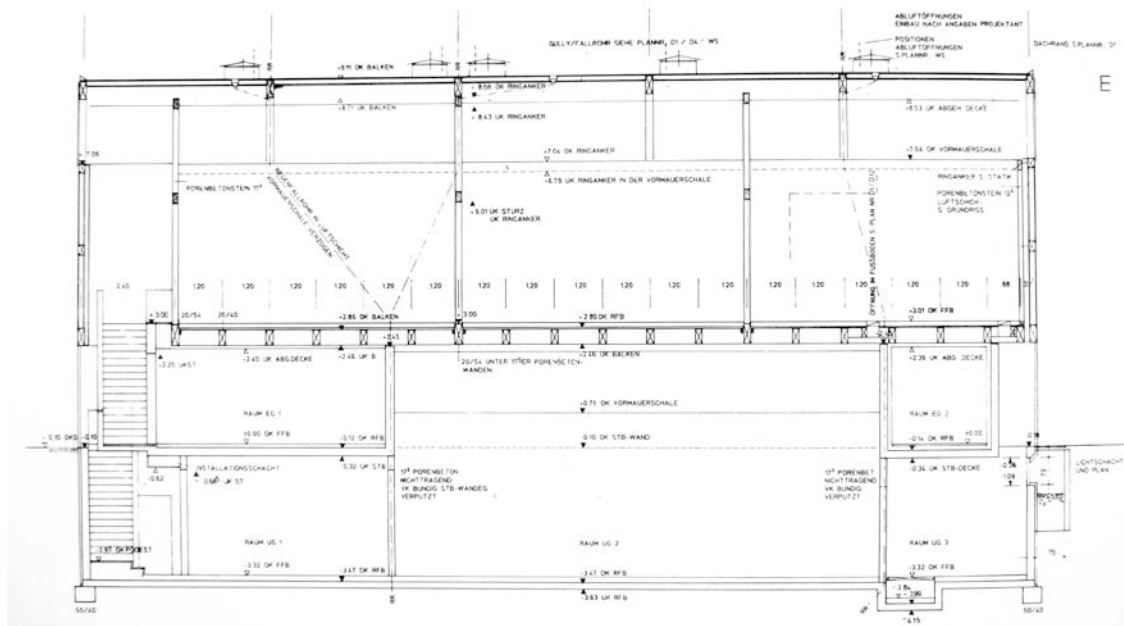


Fig. 4.24. Sección longitudinal constructiva del edificio.

Estas soluciones, que responden a climas del norte (como la mayoría de los proyectos que se presentan), se califican de poco tecnológicas –o “low-tech” por contraposición con la arquitectura “high-tech”.

En los climas templados o mediterráneos, la equivalencia se lograría a través de elementos de control térmico exterior para impedir el exceso de radiación y que faciliten la ventilación para atemperar el interior.

En estos casos de menor escala, o de un uso que lo admita por su temporalidad, estas soluciones tradicionales, mejoradas por la tecnología parecen las más lógicas o, como podrían decir F.J.S.Oíza y J.A.Marina, las más inteligentes.

Estas soluciones reflejan la tendencia a otorgar de nuevo la importancia a la forma arquitectónica en un planteamiento integral de la sostenibilidad, como muestra el gráfico de Stefan Behling¹⁶, aunque el protagonismo de la sostenibilidad (re)surgiría años más tarde.

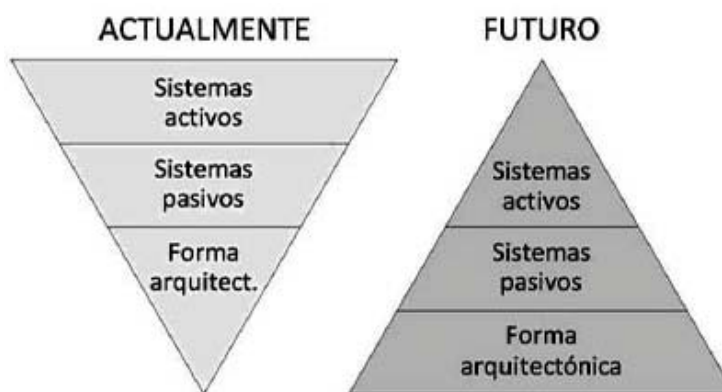


Fig. 4.25. Sostenibilidad según Stefan Behling

El segundo acercamiento propuesto por Riley, el activo, corresponde al uso de la alta tecnología aplicada a la solución de la climatización del edificio. Son las arquitecturas “high-tech” que, con el apoyo imprescindible de la tecnología son capaces de “gestionar” el edificio de manera eficiente.

Se apoyan en elementos constructivos ya conocidos, pero mejorados, y en sistemas que optimizan a su vez las relaciones entre ellos, creando sinergias que favorezcan el equilibrio energético del edificio.

La gestión del edificio es una de las características más importantes que Ignasi de Solà-Morales atribuye a estas arquitecturas en su escrito High-Tech (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 1995). Dicha gestión no supone solamente la gestión técnica del edificio construido –en la que el desarrollo informático es exponencial para asegurar tanto el acondicionamiento global del edificio como para hacerlo compatible con la manipulación individual del entorno cercano-, sino

¹⁶ Se recomienda la lectura del escrito "La belleza termodinámica" (ÁBALOS, 2009)

también la gestión previa empresarial, de colaboración con otras disciplinas y de solvencia económica de la inversión.

Detrás de estas arquitecturas están algunos de los estudios que han conseguido resolver el edificio concreto aportando una imagen arquitectónica integradora con la que envolver el producto tecnológico. Se trata de estudios como los de Norman Foster, Richard Rogers o Renzo Piano. De ellos recordaba Oíza la importancia del cuidado del detalle, porque ahí se jugaban lo decisivo de la arquitectura -el decoro, la adecuación de una estructura general a una condición particular-, evitando que se redujera a un amontonamiento de técnicas.

En otros muchos casos, desafortunados, la perversión en la concepción y el diseño de esta arquitectura de adición de capas la convierte "en un desfile de drag-queens high-tech que difícilmente estimulan la creatividad". (ÁBALOS, 2009 pág. 2)

Una tercera vía, no apuntada por T.Riley pero sí por Solà-Morales en su escrito sobre Arquitectura de los Inmateriales (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 2000 págs. 72-73), toma en consideración que las técnicas de acondicionamiento sean las verdaderas protagonistas de la creación del espacio, lo que llevaría inevitablemente a una desmaterialización de la arquitectura tal como se entiende en los puntos anteriores. Esta línea establecería una relación con la arquitectura del entorno bien climatizado de R.Banham o con la concreción radicalmente inmaterial que propugnaba Yves Klein.

"This house must be built up with the new material "air", blown into walls, partition-walls, roof, furniture. (...) All the foundations (underground) of this house will reach the level of the ground, at the very most. These foundations will be built up in "concrete".

In the air, construction will be with air: Immaterial materials. In the soil, with soil: material materials."

(KLEIN, 1983 pág. 101)¹⁷

Mostrar estas tres soluciones permite establecer una primera agrupación de estas arquitecturas ligeras por su respuesta a la sollicitación energética.

El segundo camino en el que T.Riley identifica el papel de la técnica, y en este caso fundamentalmente asistida por ordenador, es el proyectual.

"The computer has diminished the realm of the immensurable in architectural design."

(RILEY, y otros, 1995 pág. 19)

Gracias al ordenador es posible abordar con precisión proyectos de una gran escala o complejidad formal, así como evaluar las soluciones de diseño derivadas del acondicionamiento del edificio (ya sea climatización o iluminación) o de los condicionantes estructurales.

¹⁷ Se muestra la versión inglesa. Traducida como banda sonora de Les Immatériaux. (MOINOT, y otros, 1985 pág. 19)

Este apoyo en la técnica es el que ha hecho posible materializar soluciones como el cerramiento del Museo en Shimosuwa, las estructuras de cubierta del aeropuerto de Kansai y la terminal de trenes de Waterloo o los volúmenes del Museo de Arte Weisman.

Ha permitido establecer criterios de análisis para valorar soluciones de climatización óptimas, tanto en edificios de alta tecnología -Business Promotion Center, en Duisburg, Norman Foster-, como de baja tecnología -Kunsthaus Bregenz, Peter Zumthor; Museo del Vidrio, SANAA.

Mientras que el desarrollo de la informática estima modelos cada vez de mayor eficiencia para resolver los problemas de acondicionamiento del edificio, en el campo de la estructura “se disponen de los medios suficientes para representar, calcular y construir prácticamente cualquier forma.” (BERNABEU LARENA, 2007 pág. 29)

Esta libertad completa en el campo de la estructura hace especialmente atractivo el acercamiento conjunto de algunos arquitectos e ingenieros al planteamiento del proyecto. En esta tesis se presentará el caso concreto de trabajo en colaboración con Cecil Balmond desde la oficina de Rem Koolhaas para la Villa Lemoine en Burdeos.¹⁸

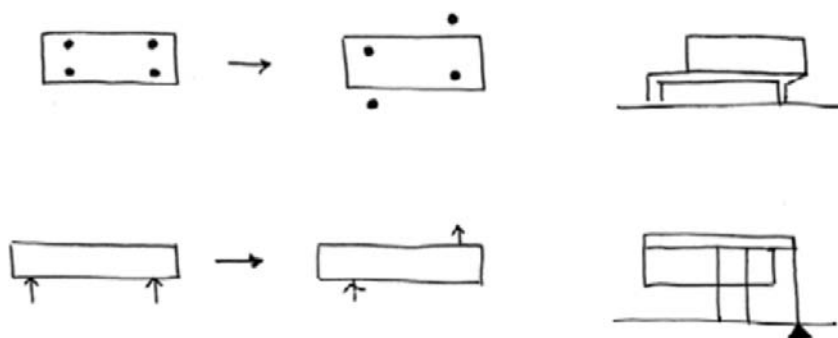


Fig. 4.26. Desplazamiento de los soportes de apoyo Villa Lemoine. Cecil Balmond.

Dentro del papel diferenciador que presta la técnica en el ámbito del proyecto, T.Riley incluye un aspecto más, que es la influencia de los medios electrónicos de comunicación. La televisión, el cine y, ya de forma absoluta, las comunicaciones móviles, determinan una cultura ligada a la imagen, la fugacidad y el brillo artificial con un funcionamiento continuo. Esto supone una recuperación por el interés de la imagen nocturna del edificio, que se configura como una auténtica experiencia y no simplemente el reverso de la imagen diurna.

Aunque fuera de las consideraciones de T.Riley, interesa señalar que la influencia de la informática en la producción del trabajo en el estudio de los arquitectos se ha materializado en dos sentidos. Por un lado, mejorando la gestión; extendiendo el uso de nuevas herramientas que promueven entornos de trabajos colaborativos para el desarrollo de los proyectos lo que aumenta la comunicación y la eficacia entre todos los técnicos participantes. Por el otro, variando la forma de trabajar simplemente por el aumento de la producción; aproximaciones

¹⁸ Para conocer el acercamiento de Cecil Balmond al proyecto se recomienda la lectura del capítulo II de la tesis doctoral de Alejandro Bernabéu Larena (BERNABEU LARENA, 2007 págs. 247-431)

iterativas mucho más rápidas a los problemas que permiten la búsqueda de nuevas opciones, alternativas, desarrollos en todas las fases de proyecto y obra. Quizá esta sea la forma en que más literalmente se ha introducido la rapidez en el trabajo de los arquitectos. La apreciación de Ryue Nishizawa parece clarificar este aspecto:

“Uno de los cambios importantes originados por los ordenadores es que antes, digamos hace diez años, cuando aún no los usábamos para proyectar, nosotros solamente podíamos hacer unos pocos dibujos y unas pocas maquetas de trabajo al día, pero ahora, desde que los utilizamos, podemos producir al día cien dibujos diferentes de prueba hechos por ordenador y muchas maquetas de trabajo, todo ello de un modo muy rápido. Esto no podría suceder sin los ordenadores, que han creado la posibilidad de dar a la vez cientos de opciones diferentes. Creo que esto es un nuevo punto de vista proporcionado por ellos.”

(Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, 2008 pág. 7)

Este comentario sólo confirma que, ante la infinidad de posibilidades que proporciona la técnica, es más necesaria que nunca una imaginación vital, entrenada en la capacidad de elección para desarrollar la arquitectura.

“Se olvida demasiado que la inteligencia, por muy vigorosa que sea, no puede sacar de sí su propia dirección; no puede, por tanto, llegar a verdaderos descubrimientos técnicos. Ella, por sí, no sabe cuáles, entre las “infinitas” cosas que se pueden inventar, conviene preferir, y se pierde en sus infinitas posibilidades. Sólo en un ente donde la inteligencia funciona al servicio de una imaginación, no técnica, sino creadora de proyectos vitales, puede constituirse la capacidad técnica.”

(ORTEGA Y GASSET, 1982 pág. 70)

4.2. The Culture of Glass

El último punto del que trata T.Riley en su artículo es el del vidrio como material de la modernidad, dando paso a las posturas que la modernidad ‘oficial’ dejó en el olvido.

En relación con este aspecto de la exposición, la consideración del vidrio como material de la modernidad, Joan Ockman dirigió en la Universidad de Columbia, durante el trimestre de Otoño de 1995, el seminario *The Culture of Glass*.

El vínculo que hace más comprensible la transición entre ambos eventos, exposición y seminario, es el simposio que se celebró en la misma Universidad de Columbia el 22 de septiembre de 1995, con motivo de la inauguración de la exposición el día anterior.

En ese simposio participaba como ponente principal el curador de la exposición, Terence Riley, y entre los participantes invitados se encontraba Joan Ockman.

En el *New York Times*, la ácida crítica de la exposición que Herbert Muschamp publicaba esa misma mañana condicionaba en cierta medida ambas intervenciones.

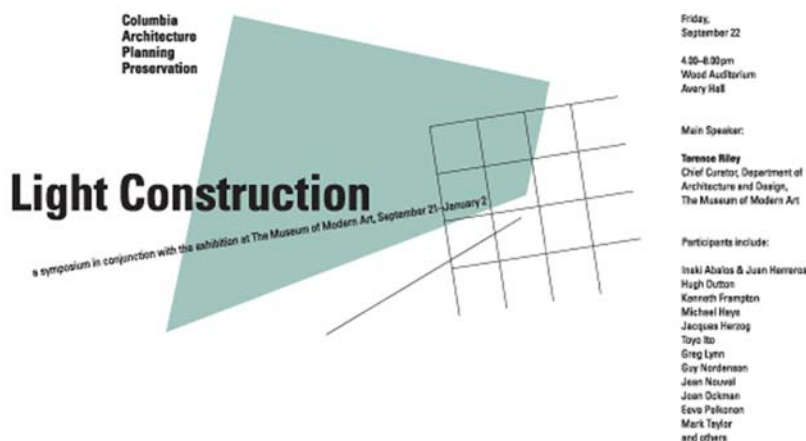


Fig. 4.27. Cartel del simposio *Light Construction* en la Universidad de Columbia

En su discurso, Terence Riley desvela la faceta personal de la génesis de la exposición. Presenta un camino con rodeos que sólo al final alcanza el título de la muestra y las obras presentadas como testigos de un momento de la arquitectura.

Su defensa frente a la crítica del New York Times se basa en que el interés de la exposición no es teorizar sobre un estilo, sino tomar nota de la situación de la arquitectura a cinco años del cambio de siglo.

“I do believe that ours is a time unlike Hitchcock’s and Johnson’s: we should resist the impulse to make a new set of three rules, resist the impulse to make new systems.” (RILEY, y otros, 2002 pág. 56)

Pero ¿cuál había sido la crítica de Herbert Muschamp?

Por encima de las obras expuestas, y del criterio de selección, el objetivo del crítico es poner en cuestión la motivación que el organizador esgrime para justificar la exposición. Es en la conjunción de *sensibilidad* y *emergente* en la que Muschamp localiza el problema.

Por un lado, el uso del término *sensibilidad* lo asocia con las evasivas contemporáneas a identificar movimientos por el temor a la reacción del mercado cultural y deriva su interpretación hacia la subjetividad y el gusto personal. Un movimiento es más significativo por lo que rechaza que por lo que incluye, de modo que la renuncia a utilizar el término movimiento evita la confrontación.

Por otro lado, al caracterizar la sensibilidad como *emergente*, la está situando en una línea del tiempo de la arquitectura: una historia, para la que, según argumenta, no se aporta la suficiente justificación teórica. Por ese motivo fundamentalmente encuentra incoherente la selección de algunos proyectos.

Dos frases al final de su artículo denotan el ímpetu de su crítica:

“While I respect Mr. Riley’s desire to avoid imposing his taste on his times, my stronger instinct is to shout out: “Impose away! Dictate!” Shape taste, if you can. Because it’s actually been time since the Modern enjoyed the role of arbiter (...). There are few issues more important in architecture now than the question of how buildings shape and define our relations to others. That’s what links these buildings to contemporary life. The interplay of our mutual narcissistic projections, the way we relate our thoughts and actions to the world “out there”, our dual identities both as acting subjects and passive objects: these ideas define a new field for architecture to explore.”

(RILEY, y otros, 2002 pág. 45)

La distancia entre ambas actitudes parece evidente. Si el crítico estuviera en la posición del comisario, hubiera dictado o impuesto un discurso propio -un estilo- sobre las mismas obras, o al menos sobre las que él hubiera elegido de entre las que había en la exposición. Aunque sus intereses tampoco eran tan lejanos.

Lo que sí evidencia esta crítica es la necesidad de una mayor claridad en la justificación del discurso –algo que se puede adivinar tras una lectura detenida del ensayo de T.Riley y que, desde el punto de vista de este estudio, ha originado los apartados anteriores dedicados a Light y Construction.

En este sentido, la intervención de Joan Ockman realiza algo parecido y se convierte en una presentación perfecta para el seminario que ya dirigía en Columbia desde principios del mes de septiembre¹⁹.

Aunque coincide con Muschamp en que hubiera realizado una selección diferente o más restringida de las obras, por la influencia que ejerce el MoMA cuando selecciona obras para sus exposiciones, difiere completamente en la apreciación de que esta exposición trate sobre una cuestión de gusto personal.

“But the main reason I don’t believe that “Light Construction” can be dismissed as a matter of taste is that these buildings lay claim to being connected, at least potentially, to a new mode of production –a new mode of construction and a new relationship between architecture and the city.”

(RILEY, y otros, 2002 pág. 66)

Recurriendo al fundamento histórico y teórico que reclamaba Muschamp, plantea que el desarrollo de la arquitectura del vidrio llevado a cabo por la industria se centró durante el primer tercio del siglo XX en lograr la perfecta transparencia, la mayor claridad en una pieza plana de vidrio, para concluir que, hoy día, una vez dominado esto, la transparencia hace sitio a otras características del material, a nuevas formas de poner en relación a la persona, la arquitectura y la ciudad.

¹⁹ Según el programa de curso el período de clases se iniciaba el 7 de septiembre con una introducción y finalizaba el 14 de diciembre con la presentación y corrección de proyectos por los alumnos. (OCKMAN, 1995)

Para apoyar este razonamiento propone dos acercamientos, complementarios, (contribuyendo con ello a explicar el título o el planteamiento de la exposición).

El primero recorre la senda de la industria, desde el Cristal Palace de 1851 hasta el muro cortina de los años 50, para preguntarse qué hay de característico respecto a entonces en los edificios presentados en la exposición.

Si en cien años, la industria pasa de realizar un pabellón aislado en un parque -en el cual la experiencia de ligereza y desmaterialización se percibe fundamentalmente desde el interior- a fabricar en serie un producto como el muro cortina -que inunda las ciudades y que traspasa esa experiencia ya visual a la calle, al exterior del vidrio-, ¿qué tienen de característico los edificios mostrados en la exposición? ¿son una reelaboración de los temas o realmente proponen un nuevo modo de construcción y de relación con la ciudad?

La respuesta a esta pregunta la realiza por una segunda vía, una alternativa que se aleja de la industria de la construcción como modo de perfeccionamiento de la producción y retoma las aspiraciones visionarias y utópicas de los orígenes de la modernidad. Es la arquitectura de la Catedral de Cristal, de los rascacielos de Mies para Friedrichstrasse, de la Cadena de Cristal, Paul Scheebart y Bruno Taut.

La forma en que las obras expuestas en Light Construction responden a las aspiraciones que proponen estos mitos al mismo tiempo que a los problemas cotidianos de la técnica, del medioambiente y de la psicología (en cuanto al binomio exhibición/intimidad), es lo que para Ockman hace de ellos edificios absolutamente contemporáneos y a la vez enraizados en una tradición con 150 años de historia.

Este planteamiento expone concisamente el programa de su seminario, en el que la visita de clase a la inauguración de la exposición en el MoMA figuraba en la tercera semana del programa.

4.2.1. “The mirror stage”

Según las claves expuestas, el seminario que plantea la profesora Joan Ockman recorre la arquitectura del vidrio, un material capaz de dar nombre a una cultura.

Como dice Paul Scheebart en la última sentencia de su escrito *Glass Architecture*:

“After all the above, we can indeed speak of a glass culture. The new glass environment will completely transform mankind (...)”
(SCHEEBART, 2002 pág. 368)

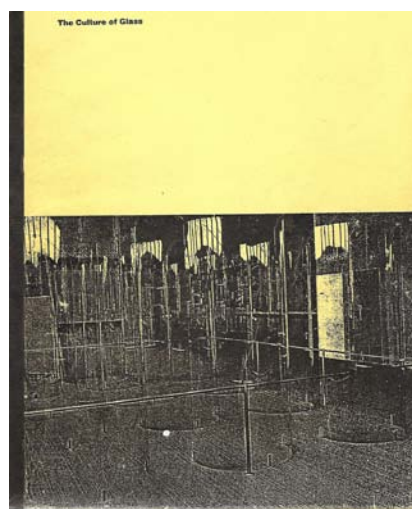


Fig.4.28. Portada reader *The Culture of Glass*

Esto lo escribía en 1914, pero ¿cuál es la condición actual de esta cultura del vidrio, de nuestra cultura?

Un punto que parece determinante para trazar esta situación se situaría en torno a los años 50, cuando el perfecto desarrollo de la técnica del vidrio en América permite la expansión de un producto industrialmente eficiente, completo y complejo que da imagen a las ciudades a través de sus edificios.

En *Letter to America*, 1958, los Smithson relatan sus impresiones a la vuelta de su primera visita a Estados Unidos y reflejan la distancia percibida entre la cultura europea y la americana. El análisis previo que realizan de América antes de su visita, fundamentalmente por escritos y fotografías, queda sobrepasado al conocer de primera mano su cultura.

“What is impossible to imagine is the absolute difference between the two cultures –different mental furniture, different attitudes, different values. Different not in degree but in kind. One is completely unprepared for the ‘folk-art’ aspect of American architecture.”

(SMITHSON, y otros, 1970 pág. 137)

A pesar del uso arbitrario de planteamientos arquitectónicos en los edificios, como la simetría, y de que la arquitectura tradicional o el planeamiento urbano se revelan como técnicas completamente inadecuadas en sus ciudades, regresan impresionados por tres motivos: la cultura de objetos desechables, de usar y tirar; los resultados de la aplicación de técnicas industriales de otros ámbitos a la construcción y la aplicación de la técnica de muro cortina en los revestimientos de los edificios.

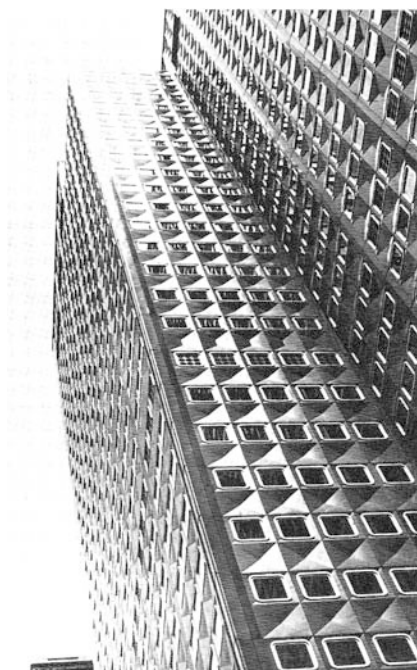


Fig. 4.29. Alcoa Building. Pittsburgh.

“The panels of the Alcoa building in Pittsburgh give the same feeling of industrial perfection. The glass curtain-wall is a typical example of what technology, accepted without reservation, can do to otherwise indifferent buildings. For although the application of curtain-walls cannot be called a vernacular (as that implies a language), buildings which use them are undoubtedly better than they would have been if their architects had had to develop a brick and stone façade of their own. Glass and metal faced buildings give the maximum reflection into the street and this in itself is a contribution to the city. And there are, moreover, magical distortions when two straight-up-and-down buildings are opposite one another. A blue glass city, no matter how organizationally banal, is never optically boring.

Seagram, of course, in dark brown glass and bronze, plays it so cool that everything else now looks like a jumped-up supermart.”

(SMITHSON, y otros, 1970 pág. 141)

Esta afirmación no esconde la banalidad con la que se plantean y resuelven muchos de los edificios americanos—y por lo cual consideraban mucho mejor que sus arquitectos tomaran esta técnica prestada y no trataran de resolver las fachadas por su cuenta-, y reconoce las cualidades que su uso reporta a los edificios y a la ciudad —calidad y reflejos.

Pero no puede evitar remarcar con ironía la distancia que existe entre estos planteamientos y el dominio en manos de un maestro, que hace sonar tan bien al Seagram que todo lo demás alrededor parezcan supermercados fuera de lugar.

Este párrafo encierra la crítica, pero también un reconocimiento implícito de la solución tecnológica que ofrece la industria con el muro cortina y que ya habían considerado en el análisis previo a su visita.

“The exception to this, at the unconscious level, seems to be the curtain wall building (as in Lever House), which while consciously “square” architecture, actually transcends it: what ius supposed to be academic Mies ends up as something else.”

(SMITHSON, y otros, 1970 pág. 136)

Seis años antes, en 1952, Oíza publicaba en la Revista Nacional de Arquitectura su artículo *El vidrio y la arquitectura* (SÁENZ DE OÍZA, 2000), también al regreso de su primera estancia en América²⁰.

Contrasta con el escrito de los Smithson por su extensión, no sólo gráfica sino por la amplitud en el tratamiento. La consideración del vidrio no sólo incluye el muro cortina, sino que se extiende como tema a toda la arquitectura.

Está escrito desde el optimismo de quien descubre una técnica desarrollada y tiene idea de cómo emplearla. En este sentido complementa al texto de los Smithson: no es una relación de mínimos que salva algunos aspectos del uso del muro cortina sino que, precisamente evitando la referencia al muro cortina, consigue una visión más general capaz de integrar en la arquitectura la técnica del vidrio de ese momento.

En un montaje, en el que juega con la perspectiva y la escala, enfrenta la imagen de Palazzo Strozzi, en Florencia, con la fachada del cuerpo bajo de un edificio probablemente en los Campos Elíseos en París, cerca del Arco de L’Etoile y escribe este texto como pie de foto:

“El vidrio aporta a la arquitectura una nueva calidad y una nueva plástica: la calidad de piel liviana, sensible, ligera; la plástica de una nueva concepción espacial basada en una nueva interrelación de ambientes, donde la forma es no sólo el volumen interior limitado, sino también, como ya sintieron pintores y escultores, el entorno abierto delimitante. Una arquitectura tersa e ingravida, con la misma ingravidez y perfección que un cristal perfecto, que en su interior perfección no conoce la constante de un apoyo. Por eso aquel “poder

²⁰ Joan Ockman no lo utiliza en su curso, pero es útil presentarlo en este momento por su acercamiento complementario.

poner boca abajo un edificio sin que pase nada” es cualidad que, lejos de asustar, en cierto modo nos congratula.”

(SÁENZ DE OÍZA, 2000 pág. 183)

Estas dos imágenes representan el sentido de la construcción en vidrio, no sólo por lo que afirman el texto –nueva calidad y nueva plástica- y la fotografía parisina –en la cual la dimensión del vidrio, cinco veces mayor a la del hombre, es capaz de cubrir la fachada de una pieza sin divisiones horizontales-, sino porque al contraponer la arquitectura masiva, pesante y de enorme cornisa del Palazzo Strozzi, se está enfrentando la imagen complementaria y cerrando el círculo de la arquitectura.

De este modo, el ámbito de lo que supone para Oíza la arquitectura de vidrio es claro. Tan claro, que las dos imágenes que lo ilustran son de edificios en Europa.

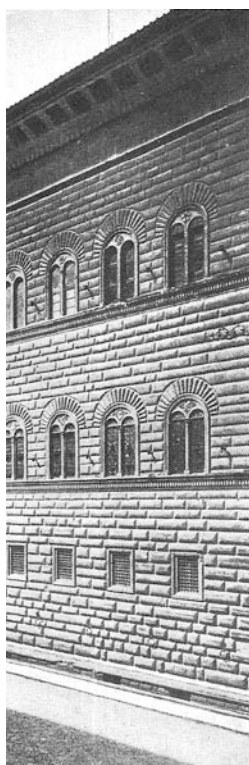


Fig. 4.30. El vidrio y la arquitectura. Oíza.

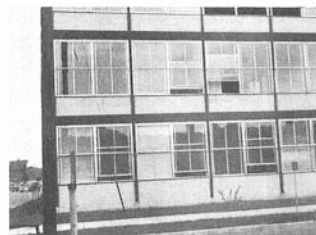
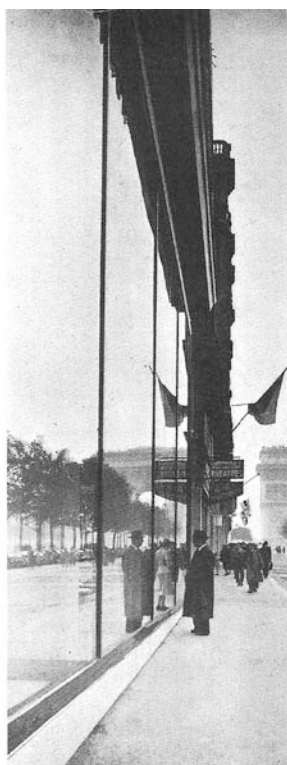


Fig. 4.31. El vidrio y la arquitectura. Oíza.

El siguiente grupo de imágenes que sirve de apoyo a un comentario muestran entremezclados miradores, galerías, de La Coruña, Reinoso o Vitoria con fragmentos de fachadas del IIT en Chicago de Mies, “una de las más logradas realizaciones del nuevo arte de construir”.

“La necesidad del aire, la luz y el sol, cuando la luz y el sol escasean, es anterior a la conquista reciente de vidrios perfectos y cerramientos perfectos. La nueva teoría del vidrio es sólo el perfeccionamiento de una vieja aspiración: la conquista de la Naturaleza (...) Primero surge la necesidad del invento; más tarde, éste, y más tarde aún, su perfeccionamiento.”

(SÁENZ DE OÍZA, 2000 pág. 187)

Nada más desmitificador de la técnica para quien vea únicamente en el producto la solución, la salvación de la obra, y no conociera la pareja anterior de imágenes o tuviera clara la idea que transmite. Corre el peligro de actuar sin reflexionar y errar el resultado. Contra ello, también advierte Oíza:

“La dificultad del momento presente –de la arquitectura del vidrio, en concreto- está en la apreciación de lo que verdaderamente sea conquista, fruto de una nueva invención tecnológica; de lo que sólo es buena intención y de lo que, más grave, sea simplemente una equivocada aplicación o, peor aún, un irresponsable alarde (...) ¡Ojo, arquitectos! Por el camino del plagio irreflexivo, lo que es realidad espléndida puede tornarse en espléndido fracaso. Que si una conquista es tecnológica, ha de buscarse en la tecnología su fuerza y su defensa, y no en la estética su derrota.”

(SÁENZ DE OÍZA, 2000 pág. 184)

Entre estos textos y su torre en cristal y acero para el Banco de Bilbao en Madrid, pasan treinta años. Cuando se ve la torre, se siguen comprendiendo estos y más matices.

Sin embargo, la realidad en América es diferente y la idea que hay detrás de un edificio, muchas veces, también lo es. Basta recordar de nuevo la carta de los Smithson:

“Most American architecture is folk-art of the first category; old-style European images and disciplines, such as trabeated space definition and symmetry, are used without understanding and are therefore transformed into folk-art.

This is not so obvious when the buildings are known only from magazines, where the photographs isolate the building from its context and where they are studied one at a time with long intervals between. But when the buildings one has gone specially to see mostly turn out to be bi-axially symmetrical, whatever the circumstances or programme, one comes to regard them as the buildings of metal workers peasants which by purist standards are not architecture at all.(*)

(*) Of course there are buildings in the second category in America which transcend their formative processes and become ‘art’ –things like dinners, trailers, etc.”

(SMITHSON, y otros, 1970 pág. 138)

El salto cultural al que aludían al inicio de su carta era determinante y para la arquitectura de las firmas americanas los valores de economía, eficiencia y rapidez estaban por encima de otras consideraciones²¹ así como la asunción del muro cortina como solución (tanto compositiva como energética) a los problemas de cerramiento.

La evolución del muro cortina tiende al afinamiento de los bastidores hasta su desaparición en fachada al disponerse tras los paneles de vidrio gracias al empleo de adhesivos químicos. Sin embargo, el cambio importante se realiza antes, cuando se transforma el vidrio de ese muro

²¹ Asistiendo como alumno a un curso de doctorado el año 1999 de Javier Carvajal Ferrer, el profesor Carvajal comentó haber coincidido con Mies en América. Contó que en ese encuentro, cuando alabó el sistema de muro cortina para fachadas y le felicitó por su trabajo, Mies le confesó amargamente algo parecido a “yo inventé la seriación y mire lo que están haciendo con ella.”

cortina, lo que determina una consideración diferente de la ciudad. Estos serán los puntos sobre los que Joan Ockman decida plantear la última sesión de su curso.

Para dicha sesión propone dos lecturas: *Architecture of Mirror/Mirror of Architecture* (AGREST, 1991) y *Architecture in a Mode of Distraction: Eight takes on Jacques Tati's Playtime* (Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime, 1995)

El escrito de Diana Agrest da la clave del título de la sesión: The Mirror Stage.

El título remite a un juego de palabras entre los estudios psicológicos de Lacan y la realidad material de haber convertido el vidrio transparente del muro cortina (y por extensión el vidrio como material) en espejo.

En cualquiera de los dos casos, estamos tanto en la etapa del espejo como en la actuación ante el espejo.

Estamos en la etapa del espejo, porque con el complejo para los Laboratorios Bell en 1962, de Saarinen, los edificios comenzaron a utilizar el vidrio de visión unilateral que da la apariencia de espejo hacia el exterior.

Lo que en ese caso se realizó en New Jersey en un entorno natural se trasladó de forma directa a las ciudades sustituyendo, en un primer momento, el vidrio transparente tanto de los muros cortina como de las fábricas de piedra o ladrillo.

La implicación más directa que esto tenía, y que la autora relaciona con el surrealismo, es que la única relación que establece el edificio con su entorno es la de reflexión. Es lo único que hace un espejo. La contextualización por el reflejo es falsa, puesto que éste bloquea cualquier otra interacción desde el exterior.

Uno de los problemas que presentaban las arquitecturas de vidrio, que era el tamizar o controlar la vista desde el exterior se solventa así de la forma más expeditiva, negándola por completo.

El hombre desaparece, y la arquitectura también, detrás de esa piel, que ahora sí se ha configurado como piel exterior del edificio. Una auténtica piel sin profundidad, sólo un reflejo.

Lo que la arquitectura de la caja de vidrio había supuesto de abstracción del lenguaje arquitectónico respecto a la arquitectura clásica, al emplear vidrio reflectante se acentúa al máximo, desapareciendo cualquier tipo de articulación constructiva tras esa piel. La estructura de soporte se esconde tras el espejo, del que sólo queda su dimensión y despiece.

Esa desaparición del detalle, de la articulación, revierte en una imagen -que es el reflejo de una realidad-, en la multitud de fragmentos que conforman esa piel.

Esta imagen ya no es arquitectónica, sino el reflejo real e incontrolado del entorno, y la desvinculación entre imagen y arquitectura que se produce se convierte en el nuevo problema del edificio.

Lo que se refleja lo hace gracias a cómo se ha configurado el edificio, no porque se haya seleccionado previamente. De las cajas aisladas, se pasa a la arquitectura de volúmenes o afacetada que acentúa la fragmentación del reflejo en un signo de manierismo.

La consideración de la autora al respecto es clara:

“In this sense the architecture of mirror is not very different from the decorated shed, or the architecture that makes use of styles or fragments of styles on its façade.”

(AGREST, 1991 pág. 152)

En esta arquitectura de imágenes, el mensaje no tiene código que lo descifre, la arquitectura o el lenguaje arquitectónico es secundario respecto a la imagen, sólo sirve como soporte, para fijar ese mensaje.

Necesita de un espectador para que complete el sentido de la imagen si lo tiene, o del mundo para que ancle en su sistema de referencias esa imagen sin sentido.

Esto es lo que sucede en el surrealismo, de donde toma dos imágenes de dos cuadros para concluir su escrito. Se trata de dos cuadros de René Magritte: L'Univers Démasqué y Le Pays des Miracles.



Fig. 4.32. L'Univers Démasqué. R. Magritte. Fig. 4.33. Le Pays des Miracles. R. Magritte.

Este final ilustra una situación sin salida. La desaparición de la arquitectura en la no figuración y en la psicología como único recurso de interpretación.²²

La recuperación actual del material espejo en proyectos de pequeña escala y en entornos naturales, trata de sacar partido estético de una situación específica en la que se juega con la

²² La programación de la profesora Ockman proponía su texto *Architecture in a Mode of Distraction: Eight takes on Jacques Tati's Playtime* para terminar el curso. Se toma como base para realizar un análisis de *Playtime* en el siguiente punto.

ambigüedad de la presencia del objeto a través de la imagen reflejada. El sentido del uso del material es el camuflaje, no con la intención de proteger sino de esconder un objeto inoportuno.

Quizá, junto con Dan Graham, la apuesta urbana más convincente, -ya que no trata de esconderse-, sea la de Anish Kapoor con su Cloud Gate en el Millennium Park de Chicago o en la colaboración con Herzog & de Meuron en el 56 de Leonard St. en Nueva York.

Dos entornos, uno en el límite de un parque y otro plenamente urbano, en los que muestra de forma lúdica, y por medio de la geometría y los reflejos, una nueva mirada sobre la evanescencia de la forma o la relación con el peso de todo un rascacielos. Si bien el material es acero inoxidable, éste toma las características de reflejo del espejo y le añade la maleabilidad del acero y su resistencia, lo que permite el alabeo de las superficies. Uniendo la geometría al material y al entorno, consigue crear complejos, interesantes y divertidos espejos urbanos.



Fig. 4.34. Anish Kapoor. #56, Leonard St. New York.



Figs. 4.35 y 4.36. Anish Kapoor. Cloud Gate en Millennium Park, Chicago.

Sin embargo, la imagen ante el espejo que propone Lacan también supone un nuevo comienzo. El del reconocimiento, con asombro, del propio cuerpo y, con él, del cuerpo de la arquitectura.

El artículo sólo ofrece la referencia a Lacan al inicio, para introducir el problema de la unión imaginaria en el espejo del cuerpo fragmentado de la arquitectura.

Parece adecuado volver a presentar ahora a la arquitectura frente al espejo recordando las palabras de Oíza -"Primero surge la necesidad del invento; más tarde, éste, y más tarde aún, su perfeccionamiento."- para replantearse si ha sido "simplemente una equivocada aplicación o, peor aún, un irresponsable alarde."

Las arquitecturas que se presentan en Light Construction y que, junto a otras, se analizan en esta tesis, se plantean de nuevo la necesidad, no ya del vidrio, sino de cómo presentarse de nuevo en la escena para reconocer su propio cuerpo, cada una el suyo, tras "probarse" la arquitectura los trajes del postmodernismo y el deconstructivismo.

4.2.2 Arquitectura en modo subversión

Esta acción de presentarse ante el espejo es también lo que hace Tati con *Playtime* (1967). No enfrenta al espectador con un espejo cualquiera, sino con el espejo de la arquitectura moderna acriticamente extendida en el mundo occidental. No en vano la primera escena de la película es un barrido del cielo que acaba en un primer plano de un edificio de muro cortina que refleja las nubes. Si en *Mon Oncle* (1958) su mirada crítica sobre la arquitectura moderna se detenía en caricaturizar los excesos sobre la vivienda contrastándola con el ambiente bohemio en que vive el señor Hulot, en esta ocasión extiende su mirada al ámbito de la ciudad.



Fig. 4.37. *Playtime*, Jacques Tati. Fotograma de la película.

Es una arquitectura que él construye, que hace a la medida de la película. Como dice Joan Ockman, "In *Playtime* people were "extras"; architecture was the vedette."

"La verdadera intención de Tati era rodar *Playtime* en escenarios naturales de París -el aeropuerto de Orly y la sede de alguna que otra compañía ultramoderna-, pero al advertir que el alquiler de dichas instalaciones tendría un elevadísimo coste y que un rodaje en ellas no le permitiría controlar todos los aspectos del mismo, optó por construir un decorado."
(ARAGÓN PANIAGUA, 2006 pág. 47)

"The buildings, only four stories high but giving the illusion of high-rise slabs, had central heating, escalators, and enough electrical power to light up a town of 15.000, generating sunlight on demand (...) When asked why he chose to construct such an elaborate set - delaying the shooting and putting the film over budget from the start - Tati replied that the cost were comparable to what other filmmakers would have spent to hire a cast of stars."

(Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime, 1995)



Fig. 4.38. *Playtime*, Jacques Tati. Fotograma de la película. Bárbara y la Torre Eiffel.

En su artículo *Architecture in a Mode of Distraction: Eight takes on Jacques Tati's Playtime*, analiza en ocho apartados la película y su contexto. En ellos habla de la percepción distraída, ausente, en el sentido que lo aplicaba Benjamin al cine; del personaje del señor Hulot, y su vinculación -y a la vez contraste- con la figura de Chaplin; de la arquitectura de *Playtime*; de la percepción desplazada a la periferia de París; de la ironía y lo cómico aplicado a la cultura técnica y burocrática del consumismo; del humor como elemento de crítica.

Para esta tesis, el acercamiento a *Playtime* interesa especialmente por la relación del protagonista, el señor Hulot, con la arquitectura. Con esa arquitectura que se pone frente al espejo y que Joan Ockman califica de vacía.

"Playtime is precisely about absence or lack or emptiness: the absence of real Paris, the lack of substance underlying consumerist society, the emptiness of glass architecture."

(Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime, 1995)

En *Playtime* se recorre durante un día completo una parte del nuevo París. Un grupo de turistas americanos visitan París y coincidirán con el señor Hulot. Paradójicamente, nunca verán París más que reflejado en los flamantes edificios modernos.

Para conocer mejor lo que muestra la película se pueden analizar tres aspectos: la metrópoli, el ciudadano y el paseante.

La metrópoli es la gran ciudad como medio urbano en el que vive el hombre moderno, con sus contradicciones e imposiciones: el rigor del espacio urbano que se traslada al interior de los edificios que se visitan (aeropuerto, oficinas, exposición, viviendas...) y que se acentúa cómicamente por el caminar de los actores según ejes ortogonales dentro de los edificios o la disposición laberíntica de los cubículos de oficina; la profusión de los artefactos, el kitsch y el consumismo en la feria de productos; la relación entre técnica y hombre y entre técnica y edificio; el tráfico colapsado aunque ordenado de tal manera que lo hace irreal; la relación con la ciudad antigua, presente a través del reflejo y de la selección de las imágenes, que consiguen su máxima potencia evocadora: la Torre Eiffel, el Arco del Triunfo de L'Étoile y el Sacre Coeur.

El ciudadano, o el trabajador, "masa gris" a la que Joan Ockman se refiere como perceptora de la arquitectura en modo de distracción²³: una forma de experiencia que ocurre casualmente, sin prestar atención, como un proceso cotidiano por el cual la forma construida es aprehendida y pasa a ser parte de la memoria. En el caso de los turistas, su atención es diferente, está focalizada hacia determinados edificios, como cuando se observa una pintura, aunque en muchos casos está tan saturada o llena de estímulos que acontece el fenómeno contrario, la distracción o falta de atención consciente. Es una llamada a reflexionar sobre cómo se percibe la arquitectura en la ciudad.

Por último el paseante, es el protagonista, el señor Hulot, que observa con cierta distancia todo lo que sucede alrededor a pesar de encontrarse inmerso en ello. Incluso en varios momentos desaparece multiplicado entre el resto de actores, que toman sus atributos (pajarita, paraguas, gabardina, sombrero, pipa, forma de caminar). Con ojos nuevos para captar la novedad y fascinado por la extrañeza más que por la belleza de los objetos y engendros del mundo contemporáneo (ya sean muebles, divisiones de oficinas, casas, etc.) (ARAGÓN PANIAGUA, 2006 pág. 97). Esa distancia no es la que habría entre tradición y modernidad sino la que hay entre una mirada crítica y la que acepta sin más los cánones de una sociedad productiva, sin valorar la componente lúdica, sensible o poética necesaria en la vida.

El personaje de Hulot es el que consigue hilvanar todo el argumento y dar unidad y continuidad a la narración. Es un catalizador.

Su labor fundamental, a través del humor y de la comicidad, es poner en duda la relación evidente que se establece entre los objetos, los materiales, la arquitectura en la que se desarrolla la acción y el resto de personajes (o nosotros mismos como observadores de la película).

²³ OCKMAN, Joan, "Architecture in a mode of distraction. Eight takes of Tati's Playtime", en ANY nº12. Págs. 20-27. November/December 1995. Al inicio de este artículo, la autora defiende esta acepción basándose en la sugerencia que Walter Benjamin hace al respecto (según explica, siguiendo a Georg Simmel y Sigfried Kracauer) en su artículo "La obra de arte en la época de la reproducción mecánica" de 1935-36.

A veces será sólo mediante una intervención puntual en el momento preciso, otras se extenderá su acción a lo largo de una escena, pero en todas, su labor de extrañamiento y visión lúdica permite subvertir el orden o comenzar a disfrutar con lo que nos rodea.

La relación con el mobiliario, y en concreto las sillas, es intensa en *Playtime*. Las sillas son importantes. Lo son tanto, que la única vez que aparece un arquitecto en la película de Tati, hace amago de abandonar su trabajo porque el cliente critica las sillas con respaldo en forma de corona que ha diseñado para el restaurante Royal Garden.

Pero antes de llegar a estas sillas, el espectador asistirá al encuentro del señor Hulot con el mueble “moderno”.

Se produce en una sala de espera de la planta baja de un edificio de oficinas. El señor Hulot está pendiente de la entrega de un paquete que debe recoger allí. Hay unos asientos de diseño, unas mesas de tubo de acero y unos retratos fotográficos expuestos como único mobiliario. Una vez que se cierra la puerta de cristal todo sonido exterior desaparece, el vidrio cumple su función. Presencia de luz y visión, y todo el ajeteo amortiguado de la calle se sustituye por una sucesión de sonidos provocados por materiales que entran en contacto: un resbalón entre la goma del zapato y el pavimento, el relleno del sillón, la puerta al abrirse y cerrarse, la presencia fugaz de otro personaje en la sala...casi una sinfonía de música matérica, acciones y reacciones de materiales aisladas en ese espacio, lo que hace que cobren un protagonismo sonoro y visual extraordinario²⁴. Sin embargo, el timbre de los sonidos habla de una arquitectura realizada con materiales duros y metálicos que no proporcionan el confort que se pudiera presumir para una zona de estancia.

En un momento determinado, el señor Hulot decide sentarse en uno de esos sillones: el relleno cede bajo su peso pero inmediatamente recupera la posición inicial una vez se ha levantado. No le permite dejar su huella en él.

La nota de humor que introduce al continuar investigando la reacción del sillón suaviza en cierta medida la evidencia de que el mobiliario se configura al igual que esa arquitectura, como un material que no guarda memoria de su ocupante.

Este mismo mobiliario (mesas y sillón) y el mismo suelo resbaladizo serán los que aparezcan en el piso que el amigo de Hulot se ha comprado en un “building ultramoderno”²⁵, en la sala de

²⁴ Basado en el artículo de Jorge Gorostiza (La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio, 1992) sobre la explicación de Tati en cuanto al uso del sonido en una nueva forma de describir el espacio arquitectónico.

²⁵ Mención aparte merecería estudiar exclusivamente las expresiones de todos los personajes en relación con la ciudad y sus edificios, en unos casos para aparentar una nueva posición social alcanzada o en otros tratando de adoptar un vocabulario técnico para nada preciso. Esta expresión es la que usa el amigo del Hulot cuando le invita a pasar a su apartamento. En el Royal Garden, cuando falla el aire acondicionado y se pide al arquitecto que solucione el problema, éste contesta “veamos, esto es el auto-super-regulador”.

espera del aeropuerto y también como mobiliario de oficina que se exhibe en la feria de muestras.



Fig. 4.39. *Playtime*, Jacques Tati. Fotograma de la película. Monsieur Hulot y el mueble moderno.

La proliferación de este sillón en lugares con usos tan distintos puede ser un guiño a la pretensión de universalidad que también afirma la arquitectura de prismas de vidrio, iguales en cualquier parte del mundo, tal como aparece en los carteles anunciadores de la multinacional de hoteles: el mismo hotel siempre, lo que cambia es el rótulo de la ciudad.

Las sillas, sin embargo, son diferentes en el Royal Garden. Aparecen dos tipos de asientos: las sillas con respaldo de corona y los taburetes altos de la barra de bar. Cada uno con la altura que le corresponde para cumplir teóricamente bien su función.

Las sillas de acero del restaurante, sin embargo, no son nada confortables. Además propician que la ropa de los camareros se enganche, se rasgue. Es necesario crear sobre la marcha un “camarero de repuesto”, que surte con su ropa en buen estado al resto de camareros para que vuelvan a la guerra de servir la cena. Por si fuera poco, también marcan las chaquetas y vestidos de los comensales, incluso su propia piel cuando queda al descubierto de un vestido de noche.

La relación con la tecnología y el manejo de las instalaciones también es un punto crítico. En el Royal Garden, lo primero que comienza a fallar es el aire acondicionado, la instalación pionera que permitió a los rascacielos independizar la planta tipo y su profundidad de la fachada y su ventilación natural²⁶. Después seguirán los cortocircuitos en la sala.

²⁶ Según artículo La Planta Tipo, en (KOOLHAAS, y otros, 1995 págs. 334-350)

El primer contacto que tiene el señor Hulot con este problema, sin saberlo, ocurrirá nada más entrar al restaurante ya que choca con el pilar de la entrada gemelo del que esconde el panel de control. Estos pilares serán analizados más adelante. Lo importante es que Hulot tiene una presencia discreta pero decisiva en la fiesta, ya que será quien descuelgue accidentalmente el falso techo en la zona contigua al escenario. No manipula la instalación pero sí el elemento de arquitectura que la cubre. Y lo hace de tal manera que reproduce una situación de lugar dentro del restaurante que resarce a los clientes afectados por todos los inconvenientes que han sufrido. La forma de descuelgue del techo origina una puerta que controla el acceso al “club privado” en que se ha convertido la zona. Justo al contrario de lo que ocurre en la entrada desde que se rompiera la puerta de vidrio y desaparecieran los impedimentos para pasar.



Fig. 4.40. *Playtime*, Jacques Tati. Fotograma de la película. Monsieur Hulot y el pilar de acceso.

En este nuevo club sólo pueden entrar quienes estén marcados en la espalda por las sillas de corona. Y Hulot será nombrado nuevo arquitecto por uno de los comensales, quitando el rollo de planos al arquitecto real y entregándoselo a él como atributo que muestra a los demás su nueva condición.

Centrándonos en la realización de los escenarios para el rodaje, penetrando en una de esas arquitecturas vacías de vidrio, se aprecia un desfase de arquitectura, una equivocación (si es que se puede llamar así) intencionada puesto que su director ha decidido con precisión dónde situarla para que se convierta en puntos de amarre de varias escenas. Se trata de un elemento arquitectónico tan cotidiano e inadvertido como un pilar.

Merece la pena revisar el mecanismo de entrada en el Royal Garden de *Playtime*, para comprender la conveniencia o no de la situación de los pilares que obstaculizan el acceso a la sala del restaurante.

Evidentemente no están en su sitio aunque parece que nadie se da cuenta hasta que el señor Hulot se da de bruces con uno de ellos. Ni siquiera entonces lo hacen, piensan que está bebido. ¿Qué ha ocurrido?

La mayor parte del aforo ha entrado en el restaurante aparentemente sin prestar atención, incluso el grupo de turistas americanas que entra desordenadamente o el borracho que termina siguiendo las vetas del mármol como si fueran calles del mapa que le han enseñado para llegar a su destino²⁷.

Distraídos en el sentido que Ockman, siguiendo a Benjamin, supone al habitante de la ciudad. Interiorizando esa traba y esquivándola sin darle mayor importancia. El único que tropieza en ella es Hulot. Más que porque no la vea, porque inconscientemente no espera que algo esté fuera de sitio en una arquitectura tan ordenada desde su apariencia urbana.

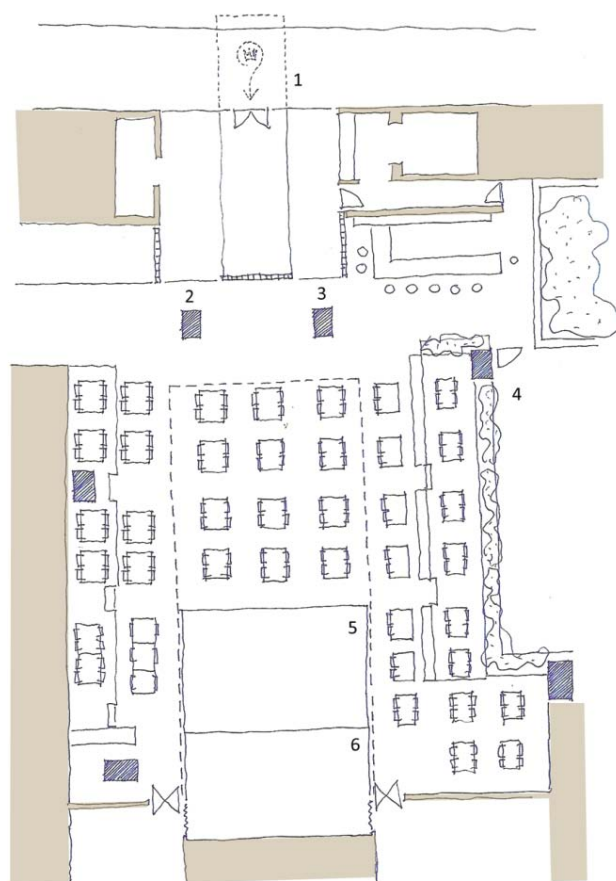


Fig.4.41.
Royal Garden
(croquis propio deducido de la película,
con indicación de escenas o elementos)

- 1/ Neón de entrada
- 2/ Pilar contra el que choca Hulot
- 3/ Pilar con panel de control instalaciones
- 4/ Terraza exterior
- 5/ Pista de baile
- 6/ Escenario

En las imágenes del restaurante se identifican claramente dos pilares gemelos en la entrada a la sala, justo en el eje de circulación tanto de acceso como del corredor perpendicular. El resto de pilares que se pueden localizar (por su revestimiento de mármol y acero) no siguen una trama regular, como se podría deducir del aspecto exterior del edificio. Como la visión de la

²⁷ El mármol veteado que en el Pabellón de Barcelona parece congelar la naturaleza enclaustrando el patio, aquí lo hace con la nueva naturaleza del hombre moderno, la urbana.

sala en la película es fragmentada no se aprecia esta distorsión, porque recomponemos inmediatamente el orden al ver la imagen de alguno de los otros pilares y porque siempre está presente el acondicionamiento interior del restaurante, que responde a un esquema simétrico impuesto y acentuado por la doble altura del falso techo en la zona de pista de baile y escenario.

Se comprende ahora la intención y la crítica que se hace en la película a tantos edificios supuestamente racionales en los que estos desacuerdos son reales. Para remarcarlo, hay un momento en el que el propietario le echa en cara al arquitecto que el pilar que contiene el panel de control de las instalaciones está mal colocado, diciéndole que debería haberlo hecho incluso más ancho.

Los personajes que Tati utiliza en sus películas son válidos para poner en crisis la forma de vida asociada a la modernización. Su referencia al París bohemio, que tiende a desaparecer por la llegada de la arquitectura moderna también es eficaz, porque muestra valores que esta arquitectura no integra.

Para él, el hombre es un superviviente, que se adapta al espacio que le ha tocado vivir.

Esta resignación, sin embargo, es aparente y no es nostálgica porque también muestra en sus personajes una capacidad de rebelión espontánea para modificar el presente.

La dualidad que se presenta en *Playtime* entre lo moderno y lo bohemio se resuelve mediante el humor y la ironía integrándolas en una realidad que las supera, aunque sea temporalmente.

Sobre lo que ya está hecho, cabe la actuación; sobre lo que se proyecta, se abren múltiples posibilidades.

La actitud con que se afronte esa nueva posición ante el espejo será clave para pasar de la distracción al disfrute, o a la subversión de un orden que parecía establecido.

4.3. Consideraciones

Ante la crítica de Muschamp, la postura de esta tesis no es la de buscar un estilo en el vocabulario formal de las arquitecturas que se mostraron en Light Construction.

La reflexión sobre el estilo que, diez años antes de esta crítica, realiza Maria Teresa Muñoz (MUÑOZ, 1998), y que recientemente comentaba Antón Capitel tras la reedición del libro (Comentario al libro: La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea, 2013), pienso que es útil y válida.

“Lo cierto es que ni en la mejor arquitectura es hoy posible hablar de cánones, de perfección ni de clasicismo; sólo una fuerte posición personal parece permitir ese constante

volver a empezar, el riesgo que supone no contar con ningún auxilio exterior al enfrentarse con la forma y crear una nueva obra de arquitectura.”

(MUÑOZ, 1998 pág. 79)

Tampoco se trata de incidir en si el término *sensibilidad*²⁸ o la expresión *sensibilidad emergente*²⁹ son adecuados para presentar tanto el discurso de la exposición como la colección de arquitecturas que lo acompañan.

El sentido de este capítulo es el de recorrer el panorama concreto que se estableció en torno a Light Construction y recopilar sugerencias, fragmentos -desde el acercamiento del mundo propio de la arquitectura e inevitablemente de sus intereses cercanos en otros campos-, que permitan caracterizar la *levedad* y contrastar esa idea al analizar las obras seleccionadas en el último capítulo.

Estas obras no mostrarán un discurso de grupo, ni lineal, ni con pretensión de ser completo, pero en ellas se aprecia, con intensidad, la levedad como forma de proyección del hombre.

El hombre, que según Diana Agrest quedaba excluido de la arquitectura mediante la imagen que producía un espejo, es el que Terence Riley introduce de nuevo en el sistema de relaciones que propone Light Construction a través de la percepción visual.

En este caso, retomando el diálogo donde tomó una línea divergente, en su relación entre percepción, arquitectura y estructura.

La presencia de *Playtime* en el discurso, de la mano de Ockman y su seminario, permite reflexionar sobre el papel que una modernidad ha jugado en la construcción de la ciudad y muestra frente a ella al hombre caracterizado de dos modos, que a veces paradójicamente confluyen: asombrado o distraído.

En una tercera posibilidad, deducida de la película, también se le puede ver como alguien capaz de subvertir el orden, aunque sea momentáneamente, mediante el juego y el disfrute que va más allá de corsés establecidos.

Esta actitud -desarrollada en un entorno urbano y, por tanto, habituada a la relación con lo construido- será necesaria para descubrir o proponer la idea de levedad en la que se apoya esta tesis.

Tomando prestadas las palabras de Vattimo, esta levedad se presenta como “una oscilación y un desarraigo” y, como se ha expuesto, necesita de una relación especial de los elementos arquitectónicos para mostrarse.

²⁸ Aunque Philip Johnson lo evitara en su presentación a la *Arquitectura deconstructivista* a la que nos referimos al inicio del capítulo, Mark Wigley, coorganizador de la exposición, lo emplea en su artículo al hablar de “sensibilidad diferente”. (WIGLEY, y otros, 1988 pág. 10)

²⁹ Esta frase también se emplea para presentar *Les Immatériuax* en el Centre Pompidou en 1985.

En definitiva, se sirve de la técnica cuando, al aplicarse, pone de manifiesto un desfase, una demora, entre nuestra percepción y nuestra comprensión -podría decirse científica- de lo que sucede. Es lo que ocurre en una ventana en Lucerna o en una casa romana en Pompeya.

Como decía Oíza, habría que distinguir en cada caso si es fruto de una invención o de un alarde. La diferencia podría estar en ver qué ocurre al “poner un edificio boca abajo”, si realmente “no pasa nada” o si es una insensatez.

5. VISTA ATRÁS: LES IMMATÉRIEAUX

Los tres capítulos anteriores, tres movimientos a mediados de los noventa, han dejado aproximaciones complementarias sobre la idea de levedad.

Desde la cita de la propuesta de Italo Calvino a través de un maestro, como algo que caracteriza nuestra época y que la arquitectura expresa.

A lo largo de un evento como ANY, como resultados parciales, fragmentados, obtenidos al explorar campos parejos al de la arquitectura, como la filosofía o el arte: una relación abstracta de componentes que se concreta por la intensidad que propone la levedad (como concepto), una relación diferente con el tiempo (como acontecimiento), con la gravedad (como diferencial, relacional), con la filosofía (como analogía) o con lo informe (como relación entre arte moderno y gravedad). Son aproximaciones a una idea de levedad que comienza a diferenciarse de ideas previas vinculadas a la modernidad o la postmodernidad.

También se descubre en el ámbito propio de la arquitectura, a través de una exposición y un seminario, como algo que surge al reintroducir al hombre en la escena por medio de la percepción visual y las relaciones que establece con arquitectura y estructura. Tiene que ver, por tanto, con la gravedad, aunque no sólo con ella. Se origina un desfase entre lo que se percibe -especialmente a través de la visión- y lo que realmente se llega a conocer. Esta relación ambigua, a través de la cual se presenta la levedad como oscilación, se muestra gracias a una relación especial de los elementos propios de la arquitectura. La etimología de la palabra transparencia, lleva a proponer provisionalmente la invención del término “translevitas”, por analogía con “traslucencia”, para designar la cualidad de estas relaciones capaces de manifestar la levedad.

Todos estos casos, a pesar de la diferencia en sus aproximaciones, no se pueden separar de la técnica que los ha hecho posibles como objetos de una época determinada.

Ortega definía la técnica como “la reforma que el hombre impone a la naturaleza en vista de la satisfacción de sus necesidades”, y aclaraba, “la técnica no es lo que el hombre hace para satisfacer sus necesidades (...), es la reforma de la naturaleza (...) en sentido tal que las necesidades queden a ser posibles anuladas por dejar de ser problema su satisfacción.” (ORTEGA Y GASSET, 1982 pág. 28)

De modo que, al anular estas necesidades -porque las ha resuelto al imponer a la naturaleza una serie de actos técnicos primarios que las solucionan con el mínimo esfuerzo-, se abre un espacio en la naturaleza en el cual el hombre puede albergar su ser, su proyección en el mundo. Lo que primero proporciona la técnica al hombre es ese espacio y un tiempo ahorrado -ganado- al solucionar sus necesidades de supervivencia.

“El hombre no tiene empeño alguno por estar en el mundo. En lo que tiene empeño es en estar bien. Sólo esto le parece necesario y todo lo demás es necesidad sólo en la medida

en que haga posible el bienestar. Por tanto, para el hombre sólo es necesario lo objetivamente superfluo.”

(ORTEGA Y GASSET, 1982 pág. 34)

La vida vacante, inventada, la que proporciona la técnica en el ahorro de tiempo es la que se puede equiparar a la construcción inteligente, la que genera una posibilidad nueva, “produciendo objetos que no hay en la naturaleza del hombre” y que, en el caso de la arquitectura, en ocasiones, se convierten en “enseres artísticos”.

Sin embargo, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, este bienestar ya no es evidente.

“La complejización de los transformadores, teóricos y prácticos, siempre tuvo por efecto la desestabilización del ajuste del sujeto humano a su medioambiente. Y siempre lo modifica en el mismo sentido: retarda la acción, multiplica las respuestas posibles, aumenta la libertad material y, en este aspecto, no puede sino frustrar la demanda de seguridad que está inscrita tanto en el ser humano como en todo ser viviente. Dicho de otra manera, no se ve que el deseo –llamémoslo así- de complejizar la memoria pueda provenir de la demanda de equilibrar la relación del hombre con su medio. Pragmáticamente, ese deseo actúa en sentido contrario, al menos en un principio, y es sabido que los descubrimientos o las invenciones científicas o técnicas (o artísticas) rara vez son motivadas por una demanda de seguridad y equilibrio.

Ésta ambiciona el reposo, la tranquilidad, la identidad; el deseo no tiene nada que ver con ello, ningún deseo lo complace o lo detiene.”

(LYOTARD, 1998 págs. 52-53)

De lo que Lyotard habla (al referirse a complejizar la memoria) es de que las nuevas tecnologías, basadas en la electrónica y la informática, se han desarrollado en todos los ámbitos como extensiones materiales de nuestra capacidad de memorizar, como condensadores de información. Y los efectos que esto, en principio, produce en la vida del hombre, lejos de equilibrar la relación entre éste y la naturaleza, son contrarios a los de bienestar y seguridad que derivaban de su dominio.

La forma en que la técnica se muestra en la sociedad actual por el desarrollo conjunto de tecnología y ciencia (la tecno-ciencia) vuelve conflictiva la relación del hombre con el mundo. Ya no es tranquila, el sentido de estabilidad que se suponía tiende a diluirse. Altera la forma en que se percibe y se conoce el mundo y afecta a la forma en que el hombre se proyecta, entre otros medios, a través de la arquitectura.

Esta, junto con otras reflexiones, fueron presentadas por Lyotard en el seminario “*La matière et les immatériaux*”, organizado en abril de 1985 por el Espacio de Seminarios del Centro Georges Pompidou como parte de la manifestación “*Les Immatériaux*”.

La exposición, que se desarrolló en el Centro Georges Pompidou entre el 28 de marzo y el 15 de julio de 1985, fue el intento de Lyotard y todo su equipo por hacer visible la ruptura del

sentido en la relación del hombre con la naturaleza (su medio) provocado por el desarrollo exponencial de la técnica.

“La vida da mucho quehacer” (ORTEGA Y GASSET, 1982 pág. 51), y el permanente auto-fabricarse del hombre para realizar su vida, requiere ser consciente de cuáles son sus circunstancias.

El discurso de la tesis ha motivado que la única referencia a esta exposición comentada anteriormente surgiera a propósito del artículo de Solà-Morales y la arquitectura de los inmatériaux. Como ya se expuso, se trataba de un artículo escrito en el año 2000 para el CNAC Georges Pompidou acompañando una serie de nuevas adquisiciones.¹

Estrictamente, la única referencia que se hizo a la exposición en los eventos estudiados, surgió de un breve comentario de John Rajchman dentro de su artículo *Light Matters*.²

"But immateriality was to acquire another sense in architecture. The change in conceptual terrain is marked by an exhibition in Paris curated by Jean-Francois Lyotard in 1985, called *Les Immatériaux* (The Immaterial Ones). The focus is on the new electronic postindustrial technologies, and the postcolonial informational and consumer capitalism that they seem to be introducing everywhere in one way or another. It is said that these new technologies are bringing about a vast process of de-materialization and de-territorialization -there is a loss of proximity, locality, centralization; nothing seems real or locatable anymore; everything is "floating". As in the case of earlier industrial modernism, such "immateriality" is understood as independent from context or locale."

(*Light Matters*, 1994a pág. 28)

Como se expondrá en este capítulo, las implicaciones de *Les Immatériaux* fueron más profundas que lo apuntado y lo que estos comentarios reflejan es sólo un acercamiento parcial al evento.

5.1. Les Immatériaux, una manifestación.

Con este término se presentó el conjunto de actos que conformaron el evento *Les Immatériaux*.

El acontecimiento agrupó una serie de actividades paralelas en torno a la exposición principal en el CNAC Georges Pompidou. Éstas se podían entender como actividades complementarias,

¹ Conviene señalar la última de las tres referencias encontradas que vincula esta exposición con algún escrito de arquitectura cercano a los eventos tratados. Corresponde al artículo de Xavier González, publicado en a+t nº11 y titulado "Envoltura versus fachada: el concepto epidérmico". En él se refiere muy someramente a la exposición al hablar de la inmaterialidad: "*La exposición ponía de relieve e intentaba analizar el concepto de lo virtual y el fenómeno de desmaterialización progresiva de los intercambios, de las relaciones sociales y del espacio tradicional.*" (Envoltura versus fachada: el concepto epidérmico, 1998 pág. 15)

² Varía ligeramente la segunda versión del artículo (Constructions - ANY writing Series) respecto de la primera (ANY Magazine #5 Lightness), ya que en ella se añade la mención a Marshall McLuhan como antecedente. Se opta por citar la primera, en la que se omite esa relación, ya que durante el análisis exhaustivo de la documentación de *Les Immatériaux* no se ha encontrado ninguna mención a ella y, sin embargo, sí se ha demostrado la coherencia y consistencia internas de la exposición, abierta a un campo de conocimiento e investigación de mayor alcance.

a pesar de tener la suficiente entidad como para funcionar de modo autónomo. La exposición habría sido el punto de amarre de todas ellas.

Se llevaron a cabo, entre otras, una programación de cine (con multitud de orientaciones: ficción, experimental, científico, documental...), un seminario interdisciplinar (sobre arquitectura, ciencia y filosofía) y cuatro series de conciertos (en las que confluían músicas creadas artificialmente, sin gestos humanos, y las producidas directamente con instrumentos y voces).

PP 20069211
Centre Georges Pompidou
Général des Archives

SEMINAIRE E.I.R.P.I.
(Espace International de Recherche Philosophique
Interdisciplinaire)
Soirées des 24, 25 et 26 avril 1985
(petite salle)
ARCHITECTURE - SCIENCE - PHILOSOPHIE
(à propos d'Immatériaux)

On parle souvent d'interdisciplinarité, sans beaucoup de rigueur. A propos de l'exposition "Immatériaux", nous avons voulu mettre sur pied -en accord avec le Président du Centre et son conseil de direction- un séminaire international (1) qui fait le pari d'aborder trois champs de la recherche contemporaine : les architectures, les sciences, les philosophies.

Pourquoi ces trois domaines ? Parce que la question du post-moderne -qui traverse les Immatériaux- n'a pas du tout le même sens en architecture qu'en philosophie, et qu'un philosophe contemporain considère l'architecture comme une oeuvre de pensée.

Par ailleurs, les notions de preuve dans les sciences ou la notion de matière dans les philosophies font aussi question aujourd'hui. Comment poser ensemble des mots toujours vagues et polysémiques et des concepts clairs mais restreints ? Nous visons ici une popularisation qui ne serait pas vulgarisation, si l'on entend par là un consensus mou où toutes les vaches seraient grises et pâles.

(1) Ce séminaire sera le premier d'une série qu'organiserait l'E.I.R.P.I.

Fig. 5.1. Seminario Arquitectura-Ciencia-Filosofía

ciné immatériaux



Centre Georges Pompidou

45 SEANCES
du vendredi 29 mars au lundi 15 juillet (salle Garance)
Les lundi, mercredi et vendredi à 17 h. Fermeture des portes à 17 h 10.
entrée payante

CONCEPTION CINEDOC/CINE-MBXA

Le Centre Georges Pompidou se réserve le droit de modifier éventuellement le programme pour des raisons techniques.

Fig. 5.2. Programación ciclos de cine

IRCAM
ESPACE DE PROJECTION

IMMATERIAUX 3
9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14 MAI 1985 A 20 H 30

Karlheinz Stockhausen
TRAUM-FORMEL (création française)
OBERLIPPENTANZ (création française)
DER KLEINE HARLEKIN
ARIES (création française)

entracte

KATHINKA'S GESANG (version pour flûte et électronique)
Commande de Mr Paul Sacher pour l'IRCAM
(création mondiale)

Kathinka PASVEER, flûte
Suzan STEPHENS, cor de basse
Markus STOCKHAUSEN, trompette

Régie-Son : Daniel RAGUIN - Alain JACQUINOT
Régie EspR : Jean-Louis AICHORN - Didier MANDIN
Régie Générale : Karlheinz STOCKHAUSEN

Centre Georges Pompidou

Fig. 5.3. 3ª sesión de conciertos en I.R.C.A.M.

les immatériaux



Centre Georges Pompidou

Fig. 5.4. Cartel de la exposición. CNAC G.P.

5.1.1. Seminario en París, "*Architectures, Sciences, Philosophies*"

El seminario interdisciplinar, dirigido por Christian Descamps, se planteó como un espacio de investigación conjunta entre figuras internacionales³ pertenecientes a tres campos de investigación contemporánea: arquitectura, ciencia y filosofía.

“Pourquoi ces trois domaines? Parce que la question du postmoderne –qui traverse les Immatériaux- n’a pas du tout le même sens en architecture qu’en philosophie, et qu’un philosophe contemporain considère l’architecture comme une œuvre de pensé.

Par ailleurs, les notions de preuve dans les sciences ou la notion de matière dans les philosophies font aussi question aujourd’hui. Comment poser ensemble des mots toujours vagues et polysémiques et des concepts clairs mais restreints?”

(DESCAMPS, 1985c pág. 1)

Su planteamiento muestra la Torre de Babel en que se había convertido la cultura, poniendo en evidencia el uso compartido de palabras que se refieren a conceptos con significados muy distintos según el campo del conocimiento en que se pronuncien, e incluso de unas personas a otras. La intención del seminario no es llegar a un acuerdo sino estimular el debate intelectual entre los participantes.

Hay que recordar que estamos en 1985. Este retroceso en el tiempo nos acerca a la disputa apasionante en torno a la postmodernidad, pero de la mano de un filósofo como Lyotard que ilumina de forma propia el panorama cultural y que será capaz de hacer una propuesta global sobre el entendimiento de esta época tan concreta.



Fig. 5.5. Presentación con J.Maheu, F.Burkhardt y J.F.Lyotard.



Fig. 5.6. Aspecto general de la sala seminario.

Durante tres días consecutivos, del 24 al 26 de abril de 1985, se trató cada uno de los temas principales. El primer día, destinado a la arquitectura, se discutió el título "*la question du moderne et du post-moderne*". El segundo día se ocupó de la ciencia y "*la notion de preuve*

³ Según el programa del seminario participaron como arquitectos Oriol Bohigas, Vittorio Gregotti y Paolo Portoghesi; como científicos preocupados por la epistemología, Fernando Gil, Dominique Lecourt y Jean Petitot; como filósofos, Francis Bailly, Jean-François Lyotard, Paul Ricoeur y Gianni Vattimo. (DESCAMPS, 1985a pág. 1)

aujourd'hui". El tercero, dedicado a la filosofía, "*la notion de matière dans les philosophies contemporaines*".

Del debate en arquitectura nos queda la reseña que dejó Vittorio Gregotti en Casabella y las opiniones que Lyotard muestra en diferentes escritos. Es bueno contrastarlas para saber cuáles eran las posiciones respecto al punto de partida fijado en el debate:

"Le mouvement moderne en architecture est violemment mis en cause, les sciences contemporaines ont, elles, abandonné l'idée d'une théorie unitaire. Très rigoureux dans ses règles d'acceptabilité, le discours scientifique complexe (les sciences en train de se faire) polémique en cherchant les défauts des argumentations et des expérimentations.

La philosophie expérimente elle aussi ; elle s'interroge sur son domaine, renonce aux synthèses, à l'histoire universelle, et vivante, continue de forger des concepts.

(DESCAMPS, 1985a pág. 2)

En cierto sentido, la primera observación que cabría hacer es que tratar la cuestión de lo postmoderno desde el punto de vista desde el que se planteaba el debate podría derivar en la participación de innumerables personajes por cada una de las áreas de conocimiento citadas, arquitectura, ciencia y filosofía. Tomar la decisión de contar con los participantes reseñados en los debates pretende ser muestra de esta variedad. En filosofía, las posturas de Lyotard podían encontrar un complemento en las de Vattimo, en una línea diferente a la expuesta por Derrida, que podría ser el referente *oficial*; en arquitectura, las líneas divergentes son más claras, como la de Portoghesi, comisario de la Primera Bienal de Arquitectura de Venecia sólo cinco años antes, bajo el título "The Presence of the Past the End of Prohibition", y considerada "una orgía de columnas falsas" (ROSETO, 2014) por Gregotti, que completaría junto a Oriol Bohigas el grupo de arquitectos presentes en el debate⁴.



Fig.5.7. Primera Bienal de Arquitectura, Venecia. Fachada de Thomas Gordon Smith; Fachada por Venturi, Rauch y Scott-Brown. Fuente.- Domus 610 Pp 12 -13, 1980.

⁴ En relación con la controversia suscitada por esta Primera Bienal de Venecia de Arquitectura, es recomendable el escrito "*La modernidad, un proyecto incompleto*", que Jürgen Habermas elaboró como reacción de protesta tras la visita a la Bienal. (HABERMAS, 1985)

El reflejo de esta situación, de encuentros y desencuentros, queda patente en la reseña de Gregotti. (Les Immatériaux a Parigi:Un convegno sull'idea di moderno, 1985)

En la relación con la epistemología, se emparentan las propuestas del debate con la contextualización y la nueva racionalidad en la arquitectura investigadas por Casabella y un grupo de arquitectos afines. Lo que allí se consideraba era la necesidad de una vuelta a la racionalidad crítica, dentro del campo de trabajo específico, con condiciones particulares de observación, medición y excepción.

En cuanto al problema de relación moderno-postmoderno, que se presentaba como tema propio de la arquitectura, la opinión de Gregotti sobre el debate fue que había quedado sometido, tanto en arquitectura como en pintura, al pensamiento filosófico que sobre lo postmoderno habían desarrollado Vattimo y Lyotard, es decir, a la aplicación de conceptos diferentes respecto de los que la propia práctica arquitectónica emplea⁵:

“Definizione dell’oggetto come sistema di relazioni, contestualità del campo, complessificazione, discontinuità e rapporto tra fondamento comune e verità specifica, nozioni centrali per il pensiero teoretico dei filosofi postmoderni, sono concetti assai distanti dalla fede ingenua nella positività infinita dello sviluppo, dalla nostalgia storica come legittimazione, dall’adesione al comportamento di massa in quanto fondante, dall’idea che la caduta di ogni thelos rappresenti un accesso a maggiori libertà, concetti che sono alla base dei prodotti postmoderni in architettura.”

(Les Immatériaux a Parigi:Un convegno sull'idea di moderno, 1985 pág. 31)

El resumen que ofrece este párrafo es suficientemente expresivo por su contraste como para dibujar una situación clara. Si añadiera que el pensamiento teórico expuesto por Lyotard no aclara el sentido perdido por la arquitectura, se estaría descubriendo una de las claves de la exposición, ya que la "aclaración" que ofrece no está en la dirección en la que un arquitecto fijaba entonces su atención.

La referencia al diseño de la exposición y a lo que la en ella se detalla específicamente sobre la arquitectura, por la extensión que supone abordarla, se desarrolla dentro del siguiente capítulo en “La arquitectura de Les Immatériaux”.

Sin embargo, el comentario de Gregotti es pertinente para referirnos a la percepción de Lyotard sobre lo postmoderno, tanto en el ámbito general como, particularmente, en arquitectura.

No se trata de analizar exhaustivamente su pensamiento, sino de reconocer a través de algunos de sus textos y la génesis de la exposición, las claves que pueden ayudar a configurar el marco de referencia desde el que se está hablando de la levedad.

⁵ Es curioso confrontar esta perspectiva con la situación diez años después, en la que los arquitectos tomaban (o necesitaban tomar) las palabras de los filósofos para ampliar la propia disciplina.

5.1.2. Seminario en Londres, "A Question of Postmodernity: The Philosophical Dimension of the Postmodern Debate".

En la intervención con la que abría su participación en un simposio inmediatamente posterior⁶, en mayo de 1985, Lyotard centraba el debate sobre la postmodernidad en tres aspectos: la interpretación diferente que se da al término postmoderno en el arte y la arquitectura, el fracaso de la idea de progreso indefinido y su planteamiento de que la cuestión de la postmodernidad es la cuestión de las formas de pensamiento de la cultura.

En su alusión a la arquitectura, hace mención de Paolo Portoghesi y Vittorio Gregotti, con los que coincidió un mes antes en el seminario de París. Para él representan dos opciones diferentes en el panorama postmoderno, y ambas representan una fisura en relación con el pensamiento moderno. No obstante, la postura de Gregotti en cuanto al territorio le interesa por lo que supone de múltiples actuaciones a pequeña escala como renuncia a los proyectos unitarios y totales de la modernidad.

Cuando habla del progreso indefinido -basado en la técnica y en la ciencia y en el cual se implica la sociedad por completo- como uno de los apoyos del pensamiento moderno, también apunta a que ha producido horrores como Auschwitz. Desde esa sinrazón, la situación actual, dominada por la tecno-ciencia, continúa la senda del progreso anterior casi de forma autónoma, en lo que parece una situación ajena al hombre: no ha pedido su desarrollo sino que se ve inmerso y sobrepasado por él.



Fig.5.8. Portada ICA Documents 4/5
POSTMODERNISM

"I would say that mankind is in the condition of running after the process of accumulating new objects of practice and thought. (...) We are in this tecno-scientific world like Gulliver: sometimes too big, sometimes too small, never at the right scale. Consequently, the claim for simplicity, in general, apperars today that of a barbarian."

(Defining the Postmodern, 1986b pág. 6)

Esta cita ilustra la percepción general de Lyotard respecto a la postmodernidad y sugiere una primera acción de resistencia, especialmente en el campo del arte. Lyotard no niega la realidad que existe, pero se rebela contra el discurso imperante de la tecno-ciencia y dota a quien le quiera seguir de armas diferentes para pensar la realidad.

⁶ Simposio celebrado en el I.C.A. (Institute of Contemporary Arts), en Londres, el 25 y 26 de mayo de 1985. Las intervenciones en este congreso se recogen en el número 4 de la revista DOCUMENTS, editada por I.C.A. Existe una reseña del simposio en la revista Studio International (Zones of Anxiety, 1985)

El último punto del que trata brevemente en su intervención, se entiende en ese sentido:

"The question of postmodernity is also the question of the expressions of thought: art, literature, philosophy, politics."

(Defining the Postmodern, 1986b pág. 6)

En él reclama el valor que las vanguardias⁷ tuvieron en el arte como la obstinada y constante investigación de los presupuestos implícitos en la modernidad. En ese sentido es en el que propone el acercamiento que hace a artistas como Duchamp o Newman e introduce la noción de lo sublime. Ve en ellos una actitud que muestra un sentido frente a la creciente complejidad que impone la sociedad y que se aplaude desde prácticamente la totalidad de ámbitos.

Estos tres puntos abren el debate que propone Lyotard en el congreso, como continuación de la exposición *Les Immatériaux* que se estaba desarrollando en París desde el mes de marzo. En torno a ellos articula la contestación a las alusiones que recibiría -bien desde otros participantes o bien desde el público-, y de ese modo amplía el alcance de sus reflexiones.

El interés del público estaba en aclarar el término "sublime" o a qué se refería con ello. En su interés estaba comentar la intervención de Kenneth Frampton, que presentó su reflexión sobre el Regionalismo Crítico⁸.

Pienso que estas dos ideas pueden servir para acercarnos al planteamiento de la exposición *Les Immatériaux*, aunque en este punto sólo nos referiremos a la primera de ellas; el comentario a la exposición de Frampton se revisará al hablar del cuerpo.

La reflexión sobre lo sublime -a la que Kate Nesbitt dedica el último capítulo de su compilación de teoría arquitectónica (NESBITT, 1996)-, tiene un interés especial en Lyotard. En una de sus intervenciones aclara el sentido en el que usa este término recorriendo brevemente la historia del arte y apuntando a lo que, para él, se enfrenta la época actual.

"(...) the conclusion is not at all that the task of producing art-works is over: quite the contrary. We are confronted with the following important problem: can we continue to think art in terms of aesthetics?

(...) When the question of art is posed in terms of 'what is the right rule for producing a work of art?' we are in the classical approach, and the name of this approach is poetics. When the questions of rules for producing art-works dissolved, that is to say when the question of the sublime began at the end of the 17th century, the classical approach was over. Baumgarten, in a sense Burke, and certainly Kant tried to build a new approach, and this new approach is called Aesthetics. This new approach was closely linked with the question of the sublime because it was necessary to conceive a perception of art-works without rules.

⁷ Emplea ese término, explica, a pesar de que no le guste especialmente por sus connotaciones militares.

⁸ "I have broached this theme of critical regionalism two times already, firstly in an article in *Perspecta 20*, 1982, and secondly in the article bearing the same title in *Postmodern Culture*. What I am going to do here is to attempt a re-reading of this second version." (Some reflections on postmodernism and architecture, 1986 pág. 26)

I think that today we are, *mutatis mutandis*, in a similar situation, after the terrific work of avant-gardism over the last century; and aesthetic is irrelevant because it deals in terms of taste, of genius, and terms like that. When we consider ways of approaching the main works of modern art, we see that such criteria are totally irrelevant. If you read for example the texts written by Barnett Newman (...), the question Newman asks is the question of the sublime. Explicitly. (...) in asking the question of the sublime he is also posing the question of what he is doing in painting. And he's aware of the impossibility of commenting on his work in terms of a traditional (that is to say, modern) aesthetic. So we're confronted with this problem, which is a real one: I agree that it is the end of aesthetics, but it is not the end of the question of art. That is the very definition of our task."

(A response to Philippe Lacoue-Labarot, 1986a)

Con esta intervención fija su posición, ni todo es arte y todo el mundo es artista ni la única actitud posible en nuestra época es la del comentario y la reflexión, no está todo dicho. La actitud de artistas como Newman o Duchamp no es la de la repetición y mezcla de patrones establecidos, sino, por contra, la de resistirse a ello.

Lo sublime surge, dice Lyotard, cuando ya no hay una forma bella. Y este sentimiento de lo sublime es la sensación de algo monstruoso, lo informe⁹. Se origina en la retirada de las normas y las leyes.

Cuando R.Krauss hablaba con John Rajchman sobre lo informe, lo hacía en relación a esta retirada de las normas, al trabajo de Duchamp retrasando su aproximación a la pintura en el Gran Vidrio más allá de las reglas establecidas por la academia o traspasadas por las vanguardias, o al trabajo de Koolhaas cuando usa en la Biblioteca de Francia la escala, el tamaño del objeto, y no el diseño tradicional, para inducir en el usuario una desorientación casi mágica en su edificio.

Para completar esta aproximación, sólo mencionar dos aspectos más que aparecen en la compilación de artículos y textos de conferencias que se agrupan en *Lo Inhumano. Charles sobre el tiempo* (LYOTARD, 1998). En ellas se desgrana, entre otros, su acercamiento al arte y la relación con el concepto de sublime.

Es especialmente significativo porque expone cada reflexión en el marco de una crítica a la postmodernidad oficial. Los títulos de los dos textos muestran un camino por el que poder transitar lo postmoderno, una actitud desde la que plantearlo.

La primera reflexión aparece en el texto de la ponencia titulada *Reescribir la modernidad* (LYOTARD, 1998 págs. 33-43).

Propone este título frente a los términos postmodernidad, postmodernismo o postmoderno por dos cuestiones fundamentales, dos desplazamientos, que cambian el foco de atención.

⁹ Recordando a Kant cuando hace el comentario.

Por un lado, el prefijo post- se sustituye por el prefijo re-. Se elimina así la componente temporal que sugiere la secuencia temporal de lo que está antes y lo que viene después. La postmodernidad no es un período de tiempo sino una condición.

Por otro lado, aplicar el prefijo re- al verbo escribir y no al sustantivo modernidad, indica el énfasis en la acción del sujeto. Pero esta reescritura tiene un carácter diferente, no consiste en volver al punto de partida, en el sentido de tabla rasa, o de recordar para descubrir un supuesto lugar del fallo, sino en la aptitud de dejar presentarse a las cosas tal como suceden, sin aplicarles un juicio previo derivado de ningún concepto. Una asociación libre de lo que sucede que permite aparecer lo que no se había presentado antes a la memoria. Unos medios dispuestos para un fin, que no es un conocimiento en sí, sino una aproximación.

Si esta asociación libre de lo más imaginativo, irrelevante e inmaterial, con situaciones del pasado permite descubrir a un paciente sentidos ocultos de su vida, Lyotard considera que el trabajo de Cézanne, Picasso, Mondrian, Kandinsky, Malevitch o Duchamp sería la anamnesis que realiza la modernidad sobre sí misma y reclama esa actitud para el tiempo actual.

"(...) Lo que aquí se designó como reescritura no tiene, evidentemente, relación alguna con lo que se llama postmodernidad o postmodernismo en el mercado de las ideologías contemporáneas. Nada que ver con el uso de parodias y citas de obras modernas o modernistas como se advierte en arquitectura, pintura o en el teatro. Y menos aún con ese movimiento que en la literatura retorna a las formas más tradicionales del relato. A las formas y los contenidos. Yo mismo hice uso del término "postmoderno". Era una manera un poco provocadora de emplazar o desplazar el debate sobre el conocimiento a plena luz. La postmodernidad no es una nueva época, sino la reescritura de algunos rasgos reivindicados por la modernidad (...)"

(LYOTARD, 1998 pág. 42)

La segunda reflexión, se enmarca en su artículo *Representación, presentación, impresentable* (LYOTARD, 1998 págs. 123-131).

Resulta sencillo adivinar que la relación con lo sublime tiene que ver con lo impresentable. Es a esta cuestión a la que Lyotard se refiere como "la única cuestión digna de los desafíos de la vida y del pensamiento en el siglo próximo." (LYOTARD, 1998 pág. 131)

Esta apuesta es lo que los "pintores modernos" -la vanguardia- descubrieron frente al auge de la industria fotográfica, que puso en cuestión a la pintura. Tenían que presentar que hay algo no representable y que escapa a las fotografías. El campo visual oculta elementos, no sólo existe la perspectiva del ojo del príncipe, para quien se prepara la vista, sino que existe la del espíritu errante, vagabundo.

Se cuestiona el tono, la perspectiva lineal, el marco, el formato, el soporte, el medio, el instrumento, el lugar en el que se expone la obra...formando imágenes que la foto no puede

presentar sin apartarse de su ideal de "buena foto", estandarizada por los ajustes de la industria.

Es así como entra lo sublime en la pintura. Al margen del gusto, de lo bello. Como "monstruos". Fuera de una idea común que permitiera transmitir la experiencia.

Porque a través de esas obras, se experimenta una tensión entre lo absoluto y su presentación. Lo absoluto es impresentable, es objeto de Idea y no se puede mostrar. Lo absoluto es la humanidad, el instante, el espacio, el bien, etc. No se puede presentar lo absoluto pero se puede presentar que hay absoluto, "puesto que presentar es relativizar, colocar en contextos y condiciones de presentación, plásticas en este caso." (LYOTARD, 1998 pág. 129)

Gracias a lo sublime, las vanguardias pictóricas consiguen debilitar el ajuste entre lo sensible y lo inteligible.

"En cuanto al "transvanguardismo" de un Bonito Oliva y las corrientes similares que se observan en Estados Unidos y Alemania (incluido el "postmodernismo" de Jencks en arquitectura, que el lector tendrá la amabilidad de no confundir con lo que denominé "la condición postmoderna"), es notorio que, con el pretexto de recoger la herencia de las vanguardias, son uno de los medios de dilapidarla."

(LYOTARD, 1998 pág. 130)

Lo conseguido por las vanguardias, explica, se malgasta cuando el artista, por los motivos que fuere, olvida la dialéctica que las ha acompañado en cada replanteamiento de lo que significa pintar. La mezcla de todo tipo de motivos, hiperrealistas, abstractos, conceptuales, etc. viene a decir que todo da igual porque todo es apto para consumo.¹⁰

En esta época -después de lo sublime- en la que se ha instalado la complejidad como forma de relación con el mundo, al hablar de estética, Lyotard se refiere a Cézanne cuando escribe que "la forma se logra cuando el color alcanza su perfección" (LYOTARD, 1998 pág. 145). Son los matices de color, de un material cromático, los que entran en vibración unos con otros y que se asocian en una existencia propia. No nos podemos apropiarse de ella, es la materia la que la crea, es independiente de una forma previa que se hubiera querido asignar.

Esa materia, por tanto, es lo que queda para convocar lo que no se puede representar, y es independiente de nuestro espíritu, de nuestra voluntad, de nuestros intentos por dominarla. Sólo podemos permanecer *pasibles* a la espera de que se manifieste y ayudarla a tomar forma.¹¹

¹⁰ Anything goes?

¹¹ Recuerda a la postura de Luis Moreno Mansilla en su texto *Sobre la confianza en la Materia*.

5.2. ¿Por qué *Les Immatériaux*?

Esta materia que se manifiesta podía ser una materia en bruto, directa en su estado natural, pero el hombre habitualmente la transforma para utilizarla. Esta transformación inicialmente fue manual -manufactura- y después fue industrial -factura-, pero siempre fue tangible. Hoy está sometida a la influencia de las nuevas tecnologías.

Cuando Lyotard asume la dirección de la exposición como comisario general, ya existía un trabajo previo del Centro de Creación Industrial (CCI), como departamento dependiente del Centro Georges Pompidou, que se había iniciado al menos un año antes, en 1982.

Con el título "*Matériaux nouveaux et création*", el equipo que estaba desarrollando el trabajo ya había planteado la orientación principal de la exposición (el paso de una sociedad de la energía a una sociedad de la información y los profundos cambios que ello implica).

"Face à l'itinéraire traditionnel de conception axé sur l'activité de recherche et de développement, le passage d'une société à énergie intensive à une société à information intensive, impose des fonctionnements et des comportements sensiblement différents.

A nouveaux modes de perception, de représentation et de symbolisation, correspondent de nouveaux moyens de décision, de conception et de production.(...)

La profonde modification du binôme conception/production (industrielle ou artistique) fait apparaître un nouvel environnement dans lequel la symbolique de la forme et de la matière est différente -"small is efficient", de même que s'instaurent de nouvelles combinaisons entre image et symbole."

(MOINOT, y otros, 1982)

La distinción entre material/inmaterial en la que se trabajaba, estaba relacionada con las nuevas tecnologías como nuevo modo de concepción y producción, y establece una distinción entre los materiales "inmateriales" y los materiales "duros" (que seguirá manteniéndose en el planteamiento del montaje durante algún tiempo).

Los materiales "inmateriales" a los que se refiere son materiales privilegiados por la técnica, materiales de síntesis que pueden producirse por ordenador y fabricarse de acuerdo a las propiedades de las que necesitan disponer (ya sea un compuesto de alta resistencia para una

l e s i m m a t é r i a u x



 Centre Georges Pompidou
Centre de Création Industrielle
Grande galerie du 5e / 28 mars-15 juillet 1985

Fig.5.9. Portada Press-Pack

pieza mecánica o un alimento de diseño). El proceso de abstracción al que obligan los flujos de cambio parece obligado, incluso para los materiales "duros" o tradicionales (material/material). Se crea una cultura a través de las imágenes, los sonidos y las palabras, que dan paso a la consideración de materiales intangibles.

Sin embargo, la propia naturaleza de estos materiales condicionados por la técnica -los que hasta ese momento se denominaban inmateriales-, que los hace surgir o desaparecer en función de sus características por la investigación, genera un problema de visibilidad por la legibilidad que se tiene de ellos (son inciertos en su materialidad, indeterminados en su uso). Esto provoca, por compensación, que sean más visibles los "valores seguros", y citan explícitamente "vigas de gran porte, high-tech, etc."

En el último de los puntos que tratan, en el que solamente enumeran aspectos para tratar más adelante (*le reste en vrac*) nombran "les transferts compensatoires et le style -le high-tech". Este parentesco entre high-tech y valor seguro o posición conservadora tiene mucho que ver con lo que Ignasi de Solà-Morales analizaba en su artículo high-tech al que nos referimos en el capítulo que iniciaba este estudio.

La entrada de Lyotard un año más tarde en la dirección del equipo aporta una nueva organización al discurso. En el primer informe redactado por él aparece "Les Immatériaux" como título provisional, pero ya con un sentido diferente.

"Nota: L'esquisse de projet qui suit est sujette à révision. Ses lacunes son évidentes. Je ne disposersi pas de mon temps avant décembre 1983, je ne suis pas un expert du matériau, je ne suis pas un professionnel de ces sortes de manifestation, je n'ai eu avec l'equipe du CCI que quelques séances de travail, au demeurant très fructueuses."

(LYOTARD, 1983 pág. 2)

Aunque en una nota inicial excusa las lagunas que presentaba el proyecto, la idea que se presenta y que se basaba en la comunicación, se mantendrá hasta el final. Justificará esta aproximación en dos puntos del informe.

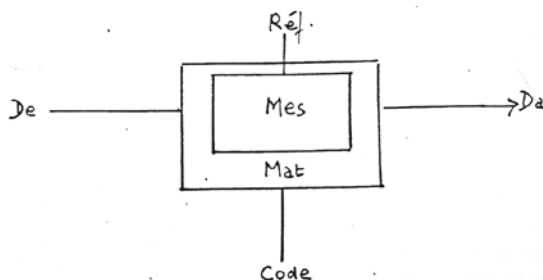


Fig.5.10. Esquema "estructura operativa"

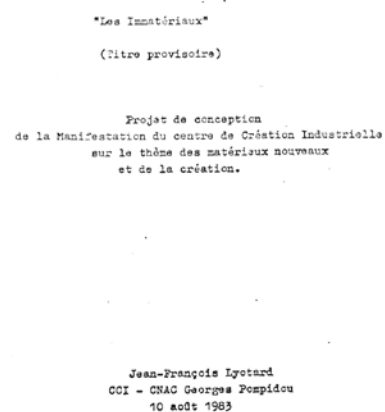


Fig. 5.11. Portada primer informe de Lyotard

El primero de ellos, denominado "*La estructura operativa*", muestra un esquema de la comunicación, que hace referencia a la problemática de Lazarsfeld y Lasswell -¿quién dice qué a quién en qué medio y con qué resultado?¹².

El centro del esquema lo ocupa el mensaje **[Mes]**, un conjunto de signos que se refieren a cualquier objeto o fenómeno que se quiere comunicar.

Rodeándolo, estos signos que constituyen el mensaje están formados por elementos discretos que son característicos del medio material **[Mat]**, el soporte de la comunicación.

El código **[code]**, lo forman las divergencias de acuerdo a las cuales se distribuyen estas características.

El código se propaga desde un emisor, *destinateur* **[De]**, a un receptor, *destinataire* **[Da]**, lo que requiere una codificación y una decodificación.

El mensaje proporciona al menos una información sobre un referente **[Réf]** (a qué se refiere, de qué se trata). Está unido directamente a él.

La idea general de la interacción significa que cada polo de esta estructura adquiere sentido en su relación con el resto de polos, lo que quiere decir que una modificación en la función de uno de los polos altera y reestructura el conjunto, en cuyo caso se convierte en un mensaje diferente.

El segundo de los puntos, el número 4 del informe, "*Les immatériaux et la structure opératoire*", justifica la elección del término "*immatériaux*" por dos motivos: el primero, que el principio de interacción de la estructura operativa que se acaba de presentar supone al mensaje sometido a un conjunto inestable de relaciones entre las que el material desaparece como entidad independiente -ya que el mensaje no se puede dissociar del medio, el material, y el código está inscrito en él-, el modelo del lenguaje es el que reemplaza al modelo del material; el segundo, que la escala en la que la estructura es operativa en la experimentación artística o en la tecnología contemporáneas ya no es la escala humana, o el tamaño es infinitesimal o la medida es astronómica, además, con los inmatériaux, una misma identidad puede ocupar diferentes polos de la estructura.

Un ejemplo claro de la ocupación múltiple de varios polos por una misma identidad sucede en la pintura de las vanguardias. La pintura-mensaje -que es el referente- también se identifica con el código -las limitaciones que se impone la pintura (relativas al color, la línea, el marco, el modo en el que se expone, etc.). Cada una de las vanguardias actuaba alterando una o más de estas características del código.

¹² "*Il y est fait référence à la problématique de Lazarsfeld et Lasswell -Who says what to whom in what channel with what effect?- laquelle est une matrice pour tout échange de parole codé culturelment.*" (COURTEL, 1986 pág. 138)

Se comprueba así que esta estructura comunicativa, operacional, efectivamente, se puede aplicar a diferentes objetos y eventos. Que estos objetos ocupen varios polos del esquema supone una inestabilidad, una reconfiguración del mensaje que lo hace diferente.

De modo que Lyotard ha tomado prestado de la lingüística tanto un esquema comunicacional como el lenguaje mismo para dotar de un orden a la exposición¹³. Un orden que es diferente al otorgado por la producción de un material de los denominados "duros". La asunción del término inmaterial pertenece al estado mismo de la comunicación, que es un estado diferente al de la producción, no comparten el mismo plano.

Todo este esfuerzo tiene como objetivo proponer una pregunta al público que visite la exposición para su reflexión.

"Elle se formule: les "immatériaux" laissent-ils ou non inchangé le rapport de l'humain avec le matériau tel qu'il est fixé dans la tradition de la modernité, par exemple à travers le programme cartésien: "se rendre maître et possesseur de la nature"?"
(LYOTARD, 1983)

En esta referencia a la tradición fijada por la modernidad se encierra la crítica al progreso ilimitado como horizonte de emancipación del hombre, un progreso que pone en duda el conocimiento de la materia por medio de las nuevas tecnologías y su destino de complejizar la realidad. Una realidad más impalpable y que ya nunca más se volverá a controlar de inmediato.

Tras esta introducción se entiende la contestación que Lyotard ofrece a Bernard Blistène sobre el origen del título "Les Immatériaux".

"The idea of "immaterials" or "non-materials" was a little bit different at first, since I'd been asked to do the exhibition under a different title. It was supposed to be called "Nouveaux Matériaux et Creation" - New Materials and Creativity. But then I slightly shifted the subject by trying to give it a somewhat different range; I said to myself, "Creativity? What is that supposed to mean?" And again, "What is 'new' supposed to mean?" Thinking about "materials" today, I thought, "But what does that imply for an architect, or for an industrialist?" I came to the conclusion that all of these words have undergone considerable shifts in meaning, and I thought that the question had to be approached from a different point of view."¹⁴
(BLISTÈNE, y otros, 1985)

5.3. Cinco preguntas que componen "la" cuestión.

De nuevo Lyotard se sirve de un esquema asociado a la palabra y la comunicación para continuar con la ordenación de la exposición y así dar las trazas definitivas a su implantación en la 5ª planta del Centro Georges Pompidou.

¹³ Este orden que se propone, como veremos, se traduce en una estructura de funcionamiento que permite cierta flexibilidad.

¹⁴ La versión inglesa empleada es un extracto de la entrevista completa, que se ha localizado en un número posterior de la edición italiana de Flash Art. (Conversazione con Jean-François Lyotard, 1985)

El trabajo inicial del equipo, antes de su incorporación, se centraba en la distinción de materiales "duros" e "inmateriales". En la última recopilación del proyecto¹⁵ (MOINOT, y otros, 1983) antes de la entrada de Lyotard, esta distinción configuraba la ordenación de la exposición.

Disponían una serie de zonas en las que se agrupaban los temas que habían surgido en el desarrollo del proyecto. Se identificaba claramente una zona de materiales "duros" separada de otra, casi sensitiva, destinada a nuevas representaciones, imágenes, o al gusto de las cosas, otra destinada a las transformaciones, etc.

A todas ellas se accedería desde el "sensodrome", un espacio previo, una exclusiva de acceso a la exposición desde la zona común del CNAC Georges Pompidou que funcionaría como un belvedere, una entreplanta que mostraría toda la exposición desde lo alto. Desde allí, imaginaban en el suelo unos trazos que simbolizaran las líneas estructurales entre los elementos y, en la pared opuesta, un paño impreso que mostrara la vinculación entre creador y material. Por unas pasarelas se accedería al nivel inferior del suelo para recorrer los diferentes sectores, siempre presididos por la imagen vertical que vincula creador y material.

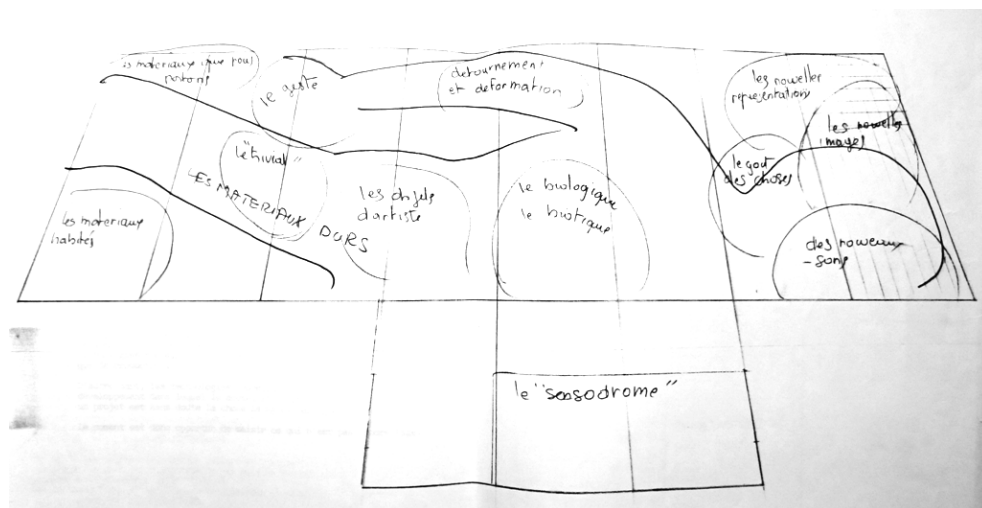


Fig. 5.12. Esquema organizativo previo a la entrada de J.F. Lyotard.

Una simple cuestión técnica como plantear la viabilidad de ejecución de las rampas accesibles para un público numeroso, hace pensar que aún no se había incorporado al equipo el arquitecto Philippe Delis, que trabajará ya con la idea definitiva.

Más importante, sin embargo, es la idea que subyace en esa organización y que se contrapone a la que Lyotard aportará.

¹⁵ Fechado el 14.04.1983 tiene por título provisional "La Matière dans tous ses états". En él ya se prevé la interactividad de visitantes con la exposición y la colaboración con IRCAM para un programa paralelo de música.

Para el equipo, la exposición se muestra como un todo organizado, que se puede mostrar a simple vista desde una posición elevada. Todas las partes se relacionan entre sí según un orden establecido que está grafiado en el suelo. Todas las partes tienen sentido y ese sentido es completo. Incluso cuando se pueda entender como fragmentario (desde la planta inferior y teniendo una visión horizontal), desde todos los puntos se vería el "fresco" que vinculaba creador y material y éste traería a la memoria el orden superior presentado en el acceso.

La propuesta de Lyotard es diferente, como se podía suponer al introducir el tema de lo inmaterial¹⁶.

Para él, la relación con el mundo que ofrece la tecno-ciencia a través de las nuevas tecnologías es compleja y problemática. No pretende interpretarlo con la exposición, quiere evidenciarlo. El producto de esta relación es la incertidumbre, la vacilación, el reconocimiento parcial en algunos episodios para sentirse perdido en los siguientes. El resultado no es la seguridad con que la técnica, inicialmente, dominaba la naturaleza.

Estas apreciaciones se han dejado traslucir en sus escritos e intervenciones, pero en esta exposición debían tomar cuerpo cierto. Debían dejar de ser palabras que describían o reflexionaban sobre una realidad para convertirse en materia que conformaba un espacio.

¹⁶ Esta falta de sintonía inicial, que se advertía en la nota a su informe, sin embargo se suplió con creces por el trabajo en colaboración, como expresa el propio Lyotard una vez concluida la manifestación. (LYOTARD, 1986c)

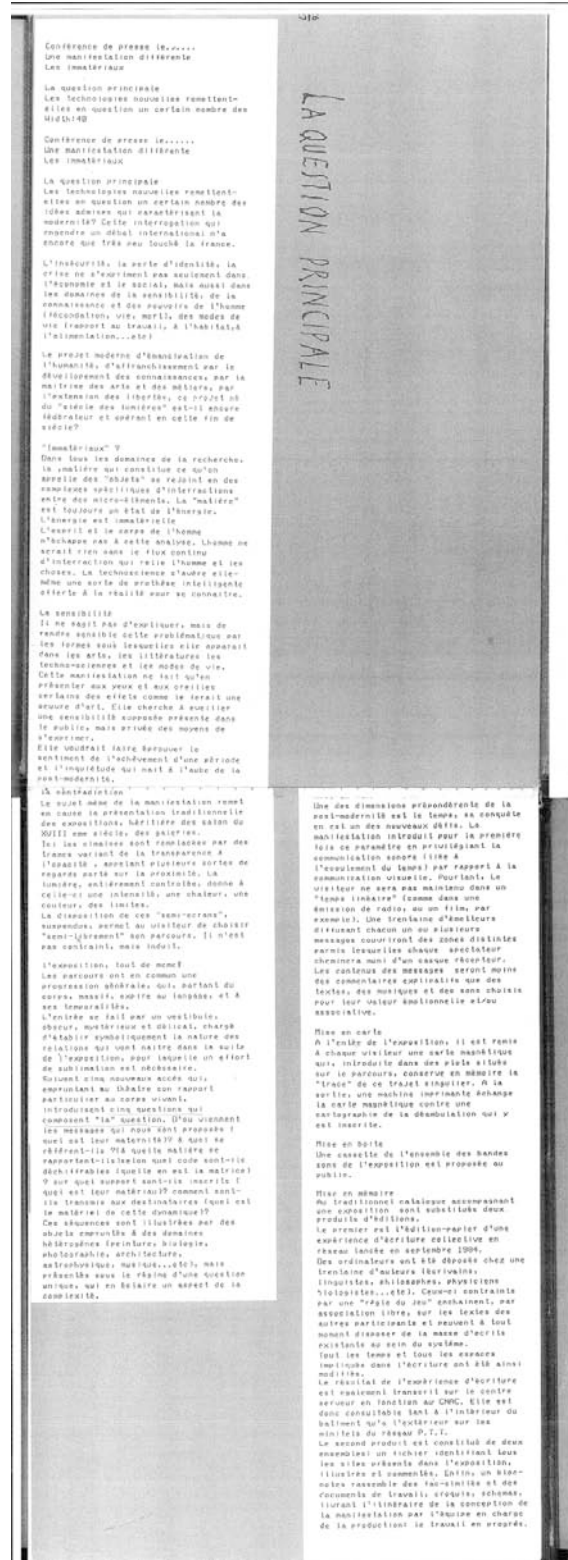


Fig. 5.13. Artículo del Album e Inventario de la exposición sobre "la cuestión principal".

Lo que para él refleja un espacio postmoderno y, que en sus propias palabras completa con la introducción del tiempo:

"l'architecture de l'exposition toute entière apparaîtra comme un essai de réalisation d'un espace-temps "post-moderne".

(LYOTARD, y otros, 1984)

Pero antes de llegar a la arquitectura de/en "Les Immatériaux", las premisas que Lyotard muestra en su proyecto previo condicionarán la forma en la que la arquitectura se desarrolle. Forman ya parte de ella como idea generadora.

La estructura comunicacional que presentó es la base con la que opera la exposición. A través de los cinco polos del esquema se introduce la idea de material como:

soporte del mensaje	= matériau
referente	= matière
código	= matrice
emisor (destinateur)	= maternité, autorité
receptor (destinataire)	= matériel, adresse

La raíz común de todas estas palabras, "mat-", es un préstamo útil del lenguaje para relacionar esta estructura comunicacional con la materia, el material.¹⁷

This root is an indication of "Taking measurement by hand" and very quickly assumed the meaning of "building" or "modelling". And it's from there that we get such words as "materials", "Matter", "maternity", "matrix". (...) We quite arbitrarily decided to deal with these poles in terms of the root, "Mat". (...) And we've turned these five poles into five individual sequences that will extend from the south to the north of the large gallery of the Centre Georges Pompidou. This means that the spectator who follows one of these poles along a straight line will remain within a sequence called "Matériau", "Matrice", "Matière", "Materiel" or "Maternité".

(BLISTÈNE, y otros, 1985)

Con esta estructura se marcan cinco ejes, a través de los cuales, se pretende que el visitante experimente el debilitamiento, la desorientación y el desasosiego que acompaña al cambio postmoderno.

En cuanto al emisor, se cuestionará la autoría de quien emite el mensaje ("d'ou viennent les messages qui nos sont proposés (quel est leur maternité)?")

Para el receptor, ¿cómo se asegura de que él es el destinatario del mensaje? ("comment sont-ils transmis aux destinataires (quel est le matériel de cette dynamique)?")

¹⁷ Lyotard mismo reconoce que se tomó como un antiguo prefijo Indo-Europeo, pero que era una ficción, puesto que lo Indo-Europeo como tal, nunca existió. (BLISTÈNE, y otros, 1985)

El primero es el laberinto de una única vía, un ovillo con dos cabos: sólo hay una entrada y una salida conectadas por ese ovillo que es el propio laberinto. El hilo de la verdad de Ariadna.

El segundo tipo no se asimilaría a un hilo sino a una estructura con forma de árbol, con infinitas ramificaciones que conducen a un punto muerto. Sólo una ramificación conduce a la salida.

En el tercero, la red infinita, el hombre queda atrapado: cada punto puede conectarse con los restantes y las conexiones se pueden suceder sin fin, dado que no hay un interior o un exterior. Las conexiones erradas entre puntos, que atraviesan las paredes del laberinto, también dan lugar a soluciones, nuevos caminos que aumentan la complejidad.

Parece claro pensar que, pese a la existencia *práctica* de un acceso y una salida, el plan de la exposición desarrollaría este último tipo de laberinto

Sin embargo, esta exposición no construye estrictamente el concepto de un laberinto, aunque su disposición en planta así lo sugiera y nominalmente contenga uno. No lo constituye como arquitectura porque la existencia de un laberinto comporta un arcano, una historia inaccesible a no ser en la forma del mito, y el planteamiento de esta exposición no está en esa clave, sino en la de representar la división o el solapamiento entre mente y materia y la ruptura de la cadena significativa cuando se relacionan, según el esquema de la estructura de comunicación.

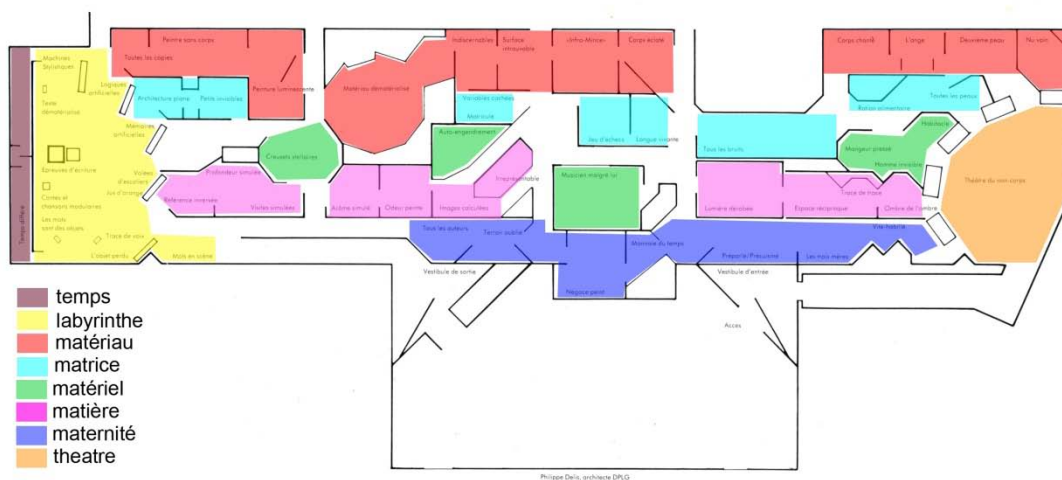


Fig. 5.15. Plano de la exposición con líneas de matriz. Del Álbum e Inventario.

Si se diferencia por colores la ocupación de cada uno de los sitios, se muestran cinco caminos para recorrer la sala de un extremo al otro según su eje longitudinal. No se muestran caminos lineales, sino enredados, mixtos, que confluyen y comparten tramos.

Respecto del primer esbozo de planta las diferencias son evidentes. No en cuanto al desarrollo, sino al planteamiento.

Lo primero que cambia es el punto de vista.

El primer acercamiento pretendía una visión global, en alto, racional, comprensiva, para luego perderse en el detalle de cada instalación.

El planteamiento de Lyotard es horizontal. El visitante penetra en la exposición y la descubre según avanza. Si pensaba que el plano de galería podía equivaler a la vista desde lo alto, estaba equivocado¹⁸. Ni responde fielmente al espacio que se le presenta, ni existe un orden estricto o un camino marcado en el suelo, sólo está sugerido y por medios que en algunos casos escapan a su atención.

Lo segundo que cambia es el conocimiento que puede obtener de la exposición.

En el primer caso es un conocimiento completo. Lo expuesto conforma un sistema o tiene la voluntad de hacerlo, es un relato que mantiene un orden continuo aunque se presente descolocado.

En la segunda propuesta, esto no es posible. Lo que se exhibe no hace referencia a un conocimiento cerrado. El conocimiento que pueda obtener el visitante no se asegura que sea completo, porque puede haber sitios que no recorra en su itinerario o porque no comprenda su contenido.

Si lo que se exhibe no tiene, pues, la intención de transmitir un conocimiento, ¿cuál puede ser su intención? Precisamente, la que explicitaba Lyotard en su proyecto, hacer partícipe al visitante del debilitamiento, la desorientación y el desasosiego que acompañan al cambio postmoderno.

En el mismo informe, al hablar del espíritu de la idea, avanzaba la influencia que pretendía lograr en el espectador:

"La conception sera philosophique. D'abord on s'interroge et on fait s'interroger non seulement sur ce qu'est le matériau : matériel versus spirituel, matériel versus personnel, matériel versus logiciel (...) Le visiteur doit au moins sentir que le matériau n'est pas simplement ce sur quoi s'exerce l'activité des humains, et que s'il est à proprement parler nouveau, tout le réseau des associations qu'on vient de suggérer s'en trouve altéré."

(LYOTARD, 1983)

5.4. Figuras atrapadas en la red.

El proyecto definitivo de exposición prescindía del "sensodrome". En su lugar se disponía, en el nivel de la planta, los vestíbulos de acceso y de salida.

"l'entrée se fait par un vestibule, obscur, mystérieux et délicat, chargé d'établir symboliquement la nature des relations qui vont naître dans la suite de l'exposition, pour laquelle un effort de sublimation est nécessaire."

(LYOTARD, y otros, 1985a)

¹⁸ Se estudiará con más detalle en el apartado de la arquitectura de Les Immatériaux.

En la imagen se observa la disposición del espacio previo a acceso y salida, en el que se recibe al visitante y se le prepara para acceder a la exposición -con la visualización de imágenes en monitores y la entrega de material¹⁹-, también con zonas de descanso a la salida, zona de librería y recogida de guardarropa.

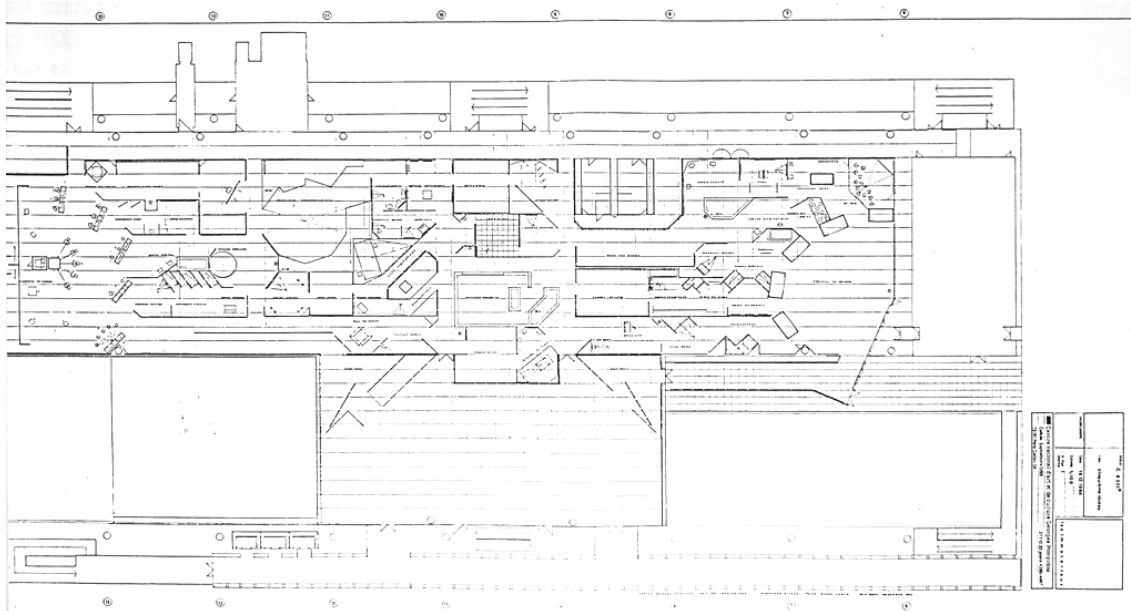


Fig. 5.16. Plano de la exposición. Arquitecto Philippe Dèlis.

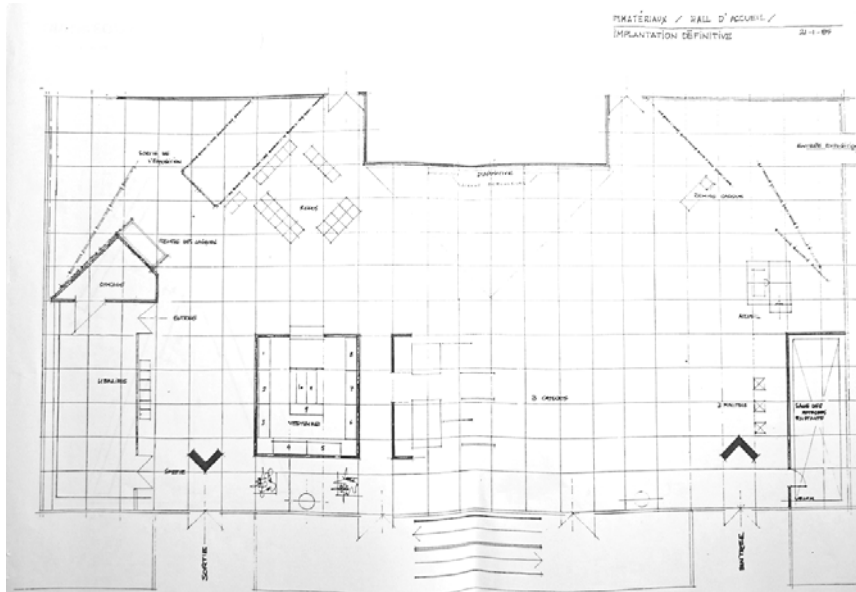


Fig. 5.17. Plano de detalle de vestíbulos. Arquitecto Philippe Dèlis.

¹⁹ A cada visitante se le entrega una **tarjeta magnética** que puede introducir en los lectores que estaban dispuestos en cada uno de los sitios con el objeto de registrar el itinerario que había seguido. De esta forma se guardaba en la memoria del sistema su recorrido personalizado y a la salida una máquina imprimía el trazado seguido cuando devolvía la tarjeta.

También podía recoger unos **auriculares** con los que recorrer la exposición. Una treintena de emisores, distribuidos por zonas emitían lecturas de textos, música y sonidos que variaban al cambiar de una zona a otra. El contenido de los mensajes era más importante por su valor asociativo o emocional complementario a la comunicación visual que por ser comentarios explicativos. (LYOTARD, y otros, 1985a)

En este espacio rectangular, los vestíbulos se señalan al achaflanar las esquinas enfrentadas con los accesos y salidas a la zona común del Centro Georges Pompidou.



Fig. 5.18. Friso de acceso

Lo importante de ambos vestíbulos son las imágenes que muestran y cómo se muestran.

En el de acceso, se expone, con muy poca iluminación, un fragmento de bajo relieve egipcio de un templo de Karnak. Representa a una diosa ofreciendo el signo de la vida a Nectanebo II, el último faraón independiente de Egipto. En la banda sonora, el aliento de una respiración. Tras un largo pasillo, una pared girada con un espejo, refleja el espacio en el que se introduce el visitante para comenzar el recorrido. En ese momento el sonido es el de una ecografía Doppler de la carótida, el flujo de la sangre, la vida.

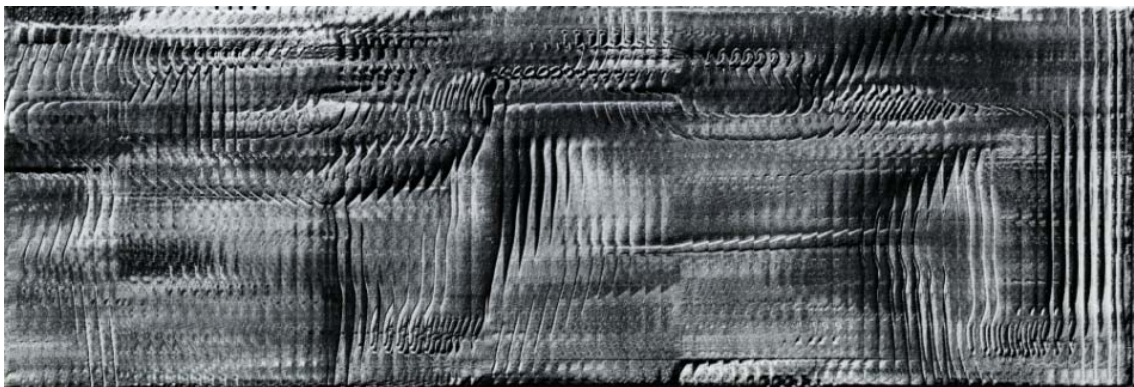


Fig. 5.19. Friso de salida

En el de salida, el mismo bajo relieve que en el vestíbulo de entrada, pero manipulado en un montaje y proyectado en imagen temblorosa. El efecto hace ausente a la materia. En la banda sonora, silencio. Nos remite a un origen conocido pero a un tiempo inaccesible, olvidado y borroso, sólo podemos imaginar el sonido de nuestro propio flujo sanguíneo y oír nuestra propia respiración.

"Ce bas-relief signifiait quelque chose d'extrêmement précis, cela même qui a commencé d'être défaillant avec la modernité et l'est encore plus avec la post-modernité: l'idée que la vie est reçue et donc qu'il faut la rendre. Il représente la dette d'âme qui disparaît dans la société actuelle."

(Les Immatériaux: entretien avec Jean-Francois Lyotard, 1985)

Estas imágenes, elegidas por Lyotard, evidencian de nuevo su intención de presentar la condición de debilidad y de desplazamiento que afecta a la posmodernidad, que ha olvidado el sentido de devolver la vida que se nos entrega.

La red que plantea la exposición es la de la comunicación, la que queda tendida entre los polos del esquema inicial. Esos cinco caminos transcurren entremezclados, confundidos, mostrando objetos de arte, instrumentos científicos, objetos cotidianos, ampliaciones de nuestros sentidos por la vista de tejidos celulares, cristalizaciones de metales, sonidos corporales, etc.

En esta red quedan atrapadas figuras, como personajes de una representación que muestra un cambio.

Una de ellas es la propia arquitectura, como se verá más adelante. Otras, pueden ser temas o referencias en las que los arquitectos encuentran inspiración, y merece la pena detenerse brevemente en algunas.

5.4.1. El lenguaje

Al hablar de la disposición laberíntica de *Les Immatériaux*, se indicaba que había una zona que recibía el nombre de laberinto.

Esta zona está marcada como la confluencia de todos los caminos de la matriz a su salida (Ver Fig.5.16.), se denomina *labyrinthe du langage* y cuando se accede a ella el visitante escucha en sus auriculares fragmentos de textos correspondientes a *La biblioteca de Babel*, de Borges. (MOINOT, y otros, 1985 págs. 20-21)

Es en esta zona, precisamente a la salida de todos los caminos que han ido cuestionando cada una de las relaciones entre nuestro entendimiento y la multitud de formas en que se presenta la materia manipulada, cuando se habla expresamente de laberinto.

El infinito, la combinatoria, alcanzar el conocimiento inalcanzable. Representar lo impresentable. La materia con la que se construiría este laberinto serían las letras, las palabras, el lenguaje.

Atravesar todos los caminos de la exposición, que se suponen complejos, difíciles, incomprensibles, para desembocar en este *labyrinthe du langage*²⁰ recuerda al laberinto del rey árabe de la historia de Borges *Los dos reyes y los dos laberintos*, el desierto, sin muros ni puertas pero formado por infinidad de granos de arena que son las letras del alfabeto combinadas en palabras. Sin embargo, el interés de Lyotard tampoco es este, sino el de aplicar el propio esquema comunicacional al lenguaje y ver en qué medida se ve afectado por el empleo de las nuevas tecnologías.



Fig.5.20. Labyrinthe du langage

²⁰ Que en los documentos de trabajo de la exposición se denomina "Labytinthe des mots".

Algunas de las cosas que entonces se intuían, hoy son una realidad que manejamos habitualmente en los ordenadores con los programas de texto y en nuestros terminales móviles (autocorrección de palabras, ortografía, traducción, adaptación al estilo de texto en las sugerencias al analizar todos tus correos, etc.)

Esto hace que se vea con especial atención otras facetas de lo allí expuesto.

Lo que permite la combinatoria es uno de los temas de mayor interés. Por ello, Lyotard recurrió a Jean-Pierre Balpe, director de A.L.A.M.O.²¹, para solicitar un proyecto para la exposición que incidiera en el sentido que él la había orientado.

El avance de proyecto (BALPE, y otros, 1983) recoge la sugerencia de estudiar la creación (por parte del visitante) y la comunicación del texto atendiendo a tres polos de un mismo eje: el emisor, el mensaje y el receptor o, por ser más precisos el autor del mensaje, el texto y el lector. En este caso, la combinatoria pasaba por la elección de fragmentos de textos para fabricar una historia que los visitantes creaban en terminales de ordenador programados al efecto.

La investigación con la informática del grupo A.L.A.M.O. incidía en acciones puramente combinatorias (que pueden llegar a sugerir interesantes asociaciones de palabras; poesía), funcionales o aplicadas (que permiten la inserción de palabras en frases, completar gramática u otros; aprendizaje, educación) o deductivas, implicadas (donde la coherencia de los textos se asegura por sistemas expertos específicos). Todo ello sujeto a las reglas de la sintaxis o permitiendo la combinación libre y el resultado incierto. El texto, el resultado, se convierte en evanescente, desmaterializado.

El texto tratado plásticamente, también se investigaba con el uso de ordenadores, medios y soportes de impresión, empleando programas de escritura o manualmente trabajando con máquinas de escribir. Es el caso de obras expuestas de Claude Maillard: (*Matière de vertige*) en las que se muestra el uso de impresoras y ordenadores. (MANNONI, 2007) Otras obras recurren al efecto de la luz sobre las palabras, en un acercamiento pop-art.

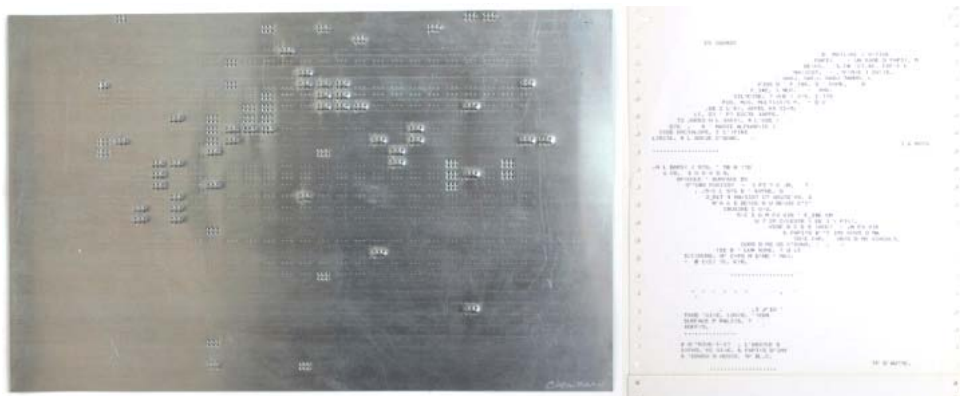


Fig 5.21 y 5.22. Claude Maillard MV#5 y MV#10

²¹ A.L.A.M.O. es el acrónimo de l'Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs. (2015)

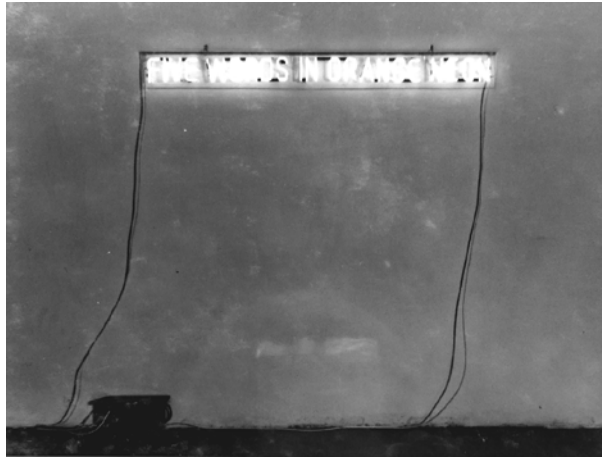


Fig 5.23 Claude Maillard, MV#12 Fig.5.24.Cinco palabras en neón naranja

La palabra se representa, se emplea no sólo por lo que significa sino también por su forma sensible.

Una última actuación, pionera para aquella época en la que no se había difundido el uso de internet, fue la de reunir virtualmente, a través de una red montada para la ocasión, a 26 escritores, pensadores o filósofos -entre los que se encontraba Jacques Derrida- para aportar definiciones de 50 palabras y establecer un debate en línea sobre ello. Esta actividad, se mostraba en esta zona de Les Immatériaux y quedó recogida en el volumen *Epreuves d'écriture*, editado por el Centro. (LYOTARD, y otros, 1985b)

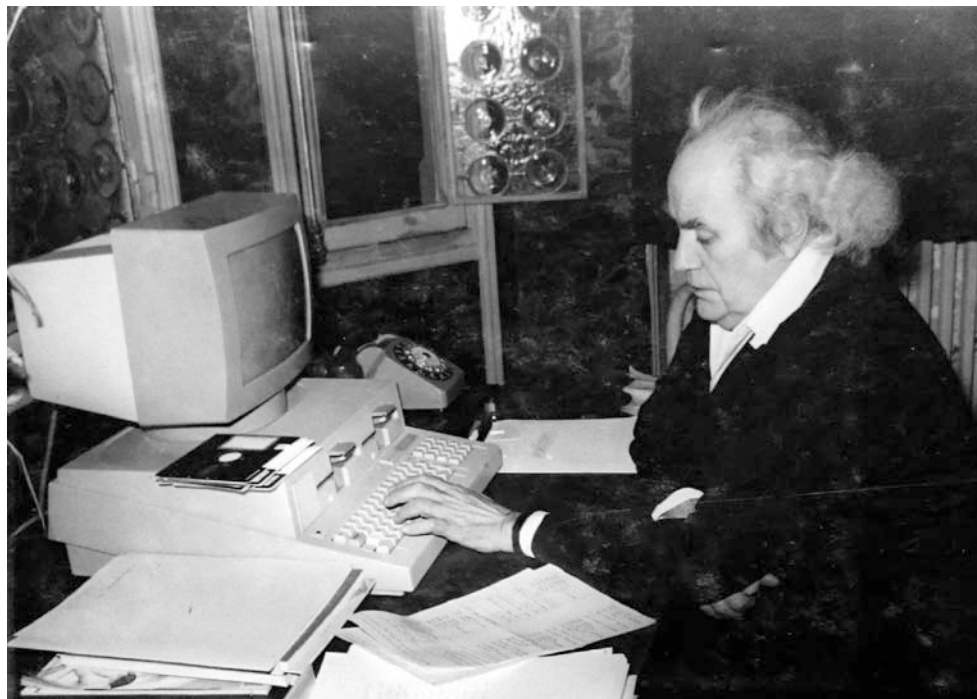


Fig 5.25 .Francoise Chatelet con su M-20 realizando las pruebas de escritura.

5.4.2. El tiempo

La percepción del tiempo en la exposición no es la habitual en un museo en esa época. No es un tiempo asociado a un recorrido lineal, que acumula experiencia y conocimiento progresivamente. Es un tiempo yuxtapuesto, el tiempo del acontecimiento. Es la suma de tiempos diferentes, de diferente intensidad, para el visitante. El tiempo tradicional se ha hecho jirones.

La última instalación, escamoteada tras el *labyrinthe du langage*, propone una oscilación complementaria a esta experiencia, la demora.

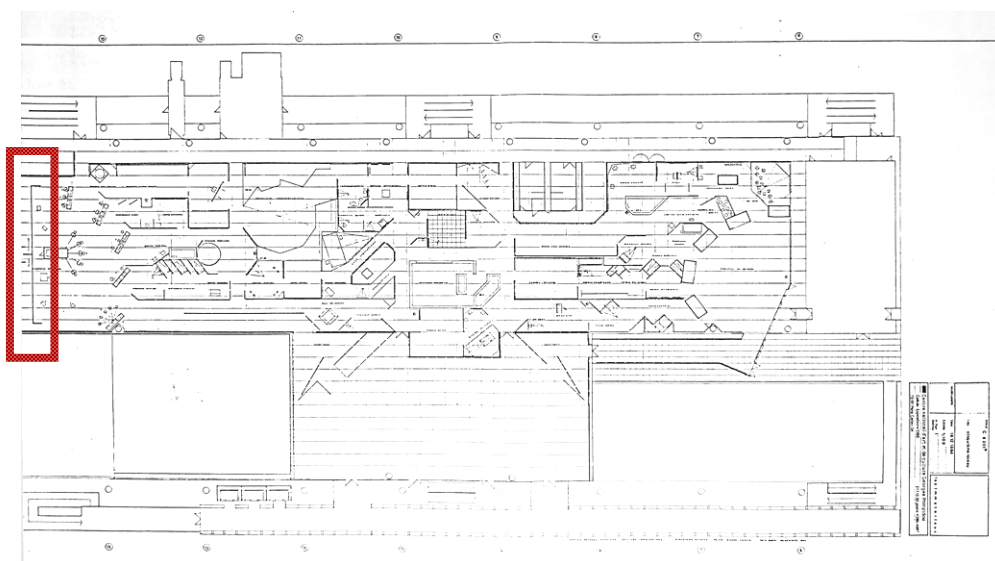


Fig 5.26 .Localización instalación Temps différé

Se trata de un trabajo de Catherine Ikam, denominado *L'insaisissable*²² (lo que no se puede atrapar, lo que no se puede percibir) y que desarrolla la experiencia del tiempo diferido.

La instalación final consta de un pasillo de 24 metros de longitud y 2 de anchura. Se accede por uno de los extremos y se sale por el contrario. Este pasillo está dividido en dos sectores idénticos. Entre ellos, se dispone un paso transversal de 90 cm. en zig-zag formado por tabiques desplazados. En ambos existe en la misma posición, al final del pasillo, un equipo de grabación de vídeo, un monitor en blanco y negro y una cámara de alta sensibilidad equipada con gran angular.

El monitor del primer pasillo, el espacio A, muestra el espacio vacío, la grabación no incluye la presencia del visitante. Al pasar al espacio B, la grabación ya sí la muestra, sólo que no es su imagen en ese espacio, sino la grabada en el A. La proporción del espacio (1:6) hace que los movimientos del visitante sean muy parecidos en ambos espacios.

²² La documentación utilizada se ha tomado del Servicio de Archivos del CNAC Georges Pompidou sobre "Les Immatériaux". Pertenece a la Caja 94033_235 y del catálogo (LYOTARD, y otros, 1985a)

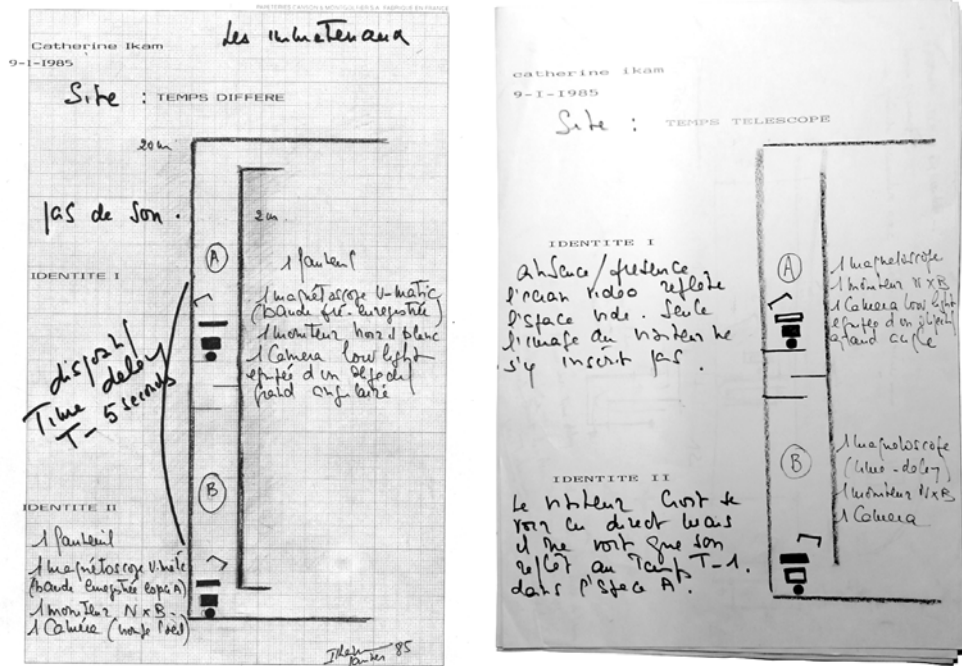


Fig 5.27 y 5.28. Croquis de estudio instalación Temps diferée.

El desfase de grabación es de 5 segundos. El retardo que origina ese tiempo resulta imperceptible de forma consciente para el visitante por el contraste de identidades que toma en la instalación: en el espacio A el visitante no existe en la pantalla y en el B, sí.

Los cinco segundos de retraso programados en la proyección de la imagen producirán un efecto diferente en cada uno de los visitantes, dependiendo del tiempo empleado en recorrer el dispositivo entre pasillos.²³

Lo que allí se percibe es un tiempo mínimo de desfase, un infra-mince, que el visitante distraído puede detectar inconscientemente como un incomodo, un desasosiego.

5.4.3. "Infra-Mince"²⁴

"(C'est quelque chose) qui échappe à nos définitions scientifiques. J'ai pris à dessein le mot *mince* qui est un mot humain, affectif, et non pas une mesure précise de laboratoire. Le bruit ou la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l'infra-mince. Le creux dans le papier, entre le recto et le verso d'une feuille mince...A étudier!...C'est une catégorie qui m'a beaucoup occupé depuis dix ans. Je crois que par l'infra-mince on peut passer de la deuxième à la troisième dimension." (Denis de Rougemont, "Marcel Duchamp, mine de rien", in: *Preuves*, Paris, XVIII, n°204, pp 46-47. (LYOTARD, y otros, 1985a)

Lyotard dedica uno de los sitios de la exposición a esta noción o a esta búsqueda de Duchamp.

²³ Otras disposiciones similares habían sido ya ensayadas por Dan Graham en su obra *Present Continuous Past(s)*, 1974. Al servirse de un único espacio en vez de un recorrido, diseña las paredes en espejo para acentuar la experiencia e introducir el factor lúdico. (GRAHAM, 1999 págs. 39-40)

²⁴ Se recomienda la lectura del libro de Juan Antonio Ramírez dedicado a la obra de Duchamp y en concreto lo relativo a esta noción de Infra-Mince. (RAMÍREZ, 1993 págs. 193-195)

Siendo una elección personal²⁵, parece lógico pensar que cuidara especialmente el lugar que ocuparía en la trama de la exposición. El sitio está ubicado en la línea más alejada del acceso, la dedicada a *matériau*, es decir, al soporte del mensaje, al soporte de la comunicación.

Uno de los motivos que Lyotard aducía en su informe inicial para justificar el título *Immatériaux* lo refería precisamente al soporte del mensaje²⁶, del cual decía que desaparecía como entidad independiente, al no poderse separar del referente del mensaje (a qué materia se refiere) ni del código (según qué código está inscrito).

Duchamp encuentra en esta noción algo que escapa al interés científico, es algo que no es productivo en el sentido científico del progreso, y de este modo revela un pequeño vacío -un pequeño lugar en el que la ciencia no ha llegado con su medida exacta de todo. Lo vincula con lo afectivo, con lo humano, a través de la palabra *mince* (fino), y una vez hecho esto, lo destila hasta lo más leve, lo infra-fino.

Estas dos imágenes muestran dos trabajos expuestos de Duchamp en torno al tema.

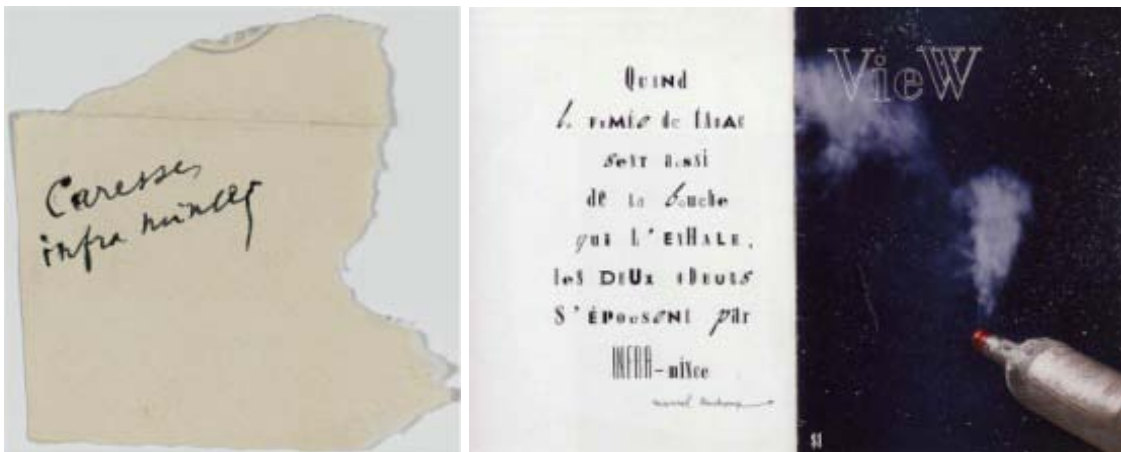


Fig 5.29 y 5.30. Infra-mince. Duchamp.

En la primera, un recorte de la esquina de un sobre postal, que muestra una parte mínima del matasellos en la solapa, se completa con las palabras "Caresse - infra mince" (caricias - infrafino). Es un grado más que el aire de París; el sobre es prácticamente inseparable de la caricia o el cariño que recibe quien recibe la carta, y no conceptualmente, sino táctilmente.

En la segunda, la portada y contraportada del número especial de marzo de 1945 de la revista *View*, dedicado a su obra. El texto de la contraportada da una clave de interpretación de la

²⁵ "Bernard Blistène was responsible for the selection of most art works in *Les Immatériaux*. Most but not all: the Egyptian low-relief was Lyotard's personal choice, and we can assume that Lyotard was responsible for the inclusion of Marcel Duchamp, Daniel Buren and Jacques Monory, since he had written extensively on the three artists prior to his involvement in *Les Immatériaux*." (HUDEK, 2009)

²⁶ Recordemos que se refería al soporte del mensaje como los elementos discretos que forman los signos que, a su vez, constituyen el mensaje, y que son característicos del medio material en el que éste se transmite.

imagen: "cuando el humo del tabaco huele también a la boca que lo exhala, los dos olores se casan por infra-fino." (RAMÍREZ, 1993 pág. 193)

Los papeles de trabajo de *Les Immatériaux* se refieren al contenido de este sitio de la exposición como:

"Paradoxes sur le support du message artistique: eau, terre, air, feu, l'apparition secrète sous l'apparence, l'invisible dans le visible."

(LYOTARD, 1985b)

De modo que lo infrafino se convierte en una forma muy sutil de mostrarse la oscilación a la que se refería Vattimo al hablar de la obra de arte o el dejar aparecer lo sublime, lo que no se había presentado antes, de que hablaba Lyotard al tratar la reescritura de la modernidad.

A través del trabajo con lo infrafino, estas intuiciones toman cuerpo, aparecen bajo la forma de los cuatro elementos -agua, tierra, aire, fuego- para revelar algo que está más allá de las reglas.

Según los ejemplos anteriores, esto se produce unas veces por lo visual, otras por lo olfativo, otras por el tacto, y se manifiesta en una vibración particular de la materia, de las asociaciones de materias diferentes, que permite ese infrafino. La posibilidad de trabajar con este tema trasladándolo al tiempo se ha constatado por la instalación de Catherine Ikam. El material no se dirige a la evocación de un recuerdo, de algo conocido, sino a la revelación de algo que ha estado allí siempre; no es nuevo, pero sí familiar, y se presenta por primera vez.

Que esta instalación esté colocada en el eje del soporte del mensaje, del soporte de la comunicación, probablemente sea una indicación de Lyotard sobre la importancia que tiene, para aquel que pretenda asomarse a lo impresentable, el seguir trabajando en un campo incómodo como el del soporte para provocar esa pequeña apertura de lo infra fino, lo infra delgado, lo infra leve. Muchas veces a través de la paradoja.

Esta apertura, en relación con la levedad, es la que esta tesis tratará de mostrar a través de algunas obras.

5.4.4.El cuerpo

La respuesta de Jean-Francois Lyotard a la intervención de Kenneth Frampton en el simposio de Londres, que había quedado pendiente de exponer en un punto anterior, cobra sentido al comentarla en este momento. Este punto expone las relaciones que allí surgieron en torno a cuerpo y arquitectura y cómo se ha tratado en la exposición.

Frampton había presentado una relectura de la versión publicada de su famoso artículo sobre el *Regionalismo Crítico* en *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, que era necesario contextualizar puesto que los asistentes no eran arquitectos o no sólo arquitectos. Es aquí donde comienza a establecerse la relación con los intereses de Lyotard.

En su presentación, Frampton acerca las reflexiones de su exposición a la experiencia del cuerpo, puesto que la arquitectura, a diferencia de otros tipos de arte, tiene que mediar de muchas formas en la relación entre el hombre y la naturaleza.

"It is for this reason that one may talk in terms of architecture being experienced by the body, or rather by the whole being, beyond that dualism of body and mind to which Jean-Francois Lyotard alluded. Hence, it is critically possible to address the field of architecture in terms of its tactile potential rather than in terms of the primacy increasingly given to the visual from the Renaissance onwards. Of course, this does not in any way imply that one can transcend the biological privilege given to sight."

(Some reflections on postmodernism and architecture, 1986 pág. 26)

Y añade un punto más, al final de la ponencia, vinculado al binomio "*visual vs tactile*", que aún se acerca más a los intereses de lo expuesto en "Les Immatériaux". Es el binomio "*information vs experience*", que en su primer artículo también está contenido en cuanto a lo visual y lo táctil pero queda sólo apuntado y que en este simposio amplía en relación con la comunicación.

"(...) I do think that much of what passes for postmodern architectural culture today is, in fact, simply a proliferation of images, or if not, the reduction of architecture to pure information, in the same way that television is really a machine of information rather than experience. I am opposing here the split between body and mind, this semiotic, communicational manipulation that television represents in dividing body from mind; conditions in which the liberative, emancipatory heritage of modern architecture vis a vis the body, is deliberately neglected. There is a marked tendency, in American postmodern architecture in particular, to reduce architecture to surface images -to a kind of a gratuitous and supposedly reassuring *mise en scène*, to a scenography oriented towards marketability, social control and towards optimisation of building production and consumption."

(Some reflections on postmodernism and architecture, 1986 pág. 29)

En los comentarios de Lyotard²⁷ se puede encontrar la explicación a la cuestión del cuerpo en *Les Immatériaux*, pero al centrarse sobre la intervención de Frampton, conecta ambos intereses y abre una nueva reflexión.

La relación de lo táctil y lo tectónico que Frampton ha empleado para fundamentar un modo de hacer arquitectura alternativo dejaba abierta la cuestión, real, de la concepción del espacio, que es en la que incide Lyotard.

²⁷ Para Lyotard la situación de la arquitectura en ese momento denotaba tintes de tragedia, que identifica con la desorientación al perder la referencia universal, la respuesta únicamente funcional a los problemas que se le presentan y la falta de reflexión sobre la influencia de la tecno-ciencia en relación al hombre y la arquitectura. "*Listening to Kenneth Frampton, it seems to me that there is a tragedy of architecture, for a precise reason (...) the tragedy of the architecture is also the question of the body*". (Response to Kenneth Frampton, 1986d)

En un sentido, la arquitectura se construye para el cuerpo en cuanto que el cuerpo ocupa un espacio y la forma en la que se concibe ese espacio denotará la forma en la que se concibe el cuerpo.

Si la concepción del espacio es puramente funcional, se concibe el cuerpo como un conjunto de funciones y, por tanto, la naturaleza de ese acercamiento es científica.

Si, por el contrario, como sugiere Frampton al introducir las referencias a Heidegger y la fenomenología, ni el cuerpo ni el espacio son funcionales (un conjunto de funciones), Lyotard se plantea cómo sería ese espacio no-funcional para ese cuerpo no-funcional.

La aproximación que propone, recurriendo a Heidegger, es del mismo orden de la que proponía Ignasi de Solà-Morales, por el mismo motivo, cuando hablaba del emplazamiento en relación con la *arquitectura débil*, pero llevándola al límite por la identificación de cuerpo y espacio.

"It's a space in which the body is not the centre, but rather an instance of gathering: something gathers itself. It's a space in the sense of Raum, a space -and here I'm obliged to use metaphors- in which meaning breathes. It's a space which is empty or, rather, blank. That's what I'm trying to get at with this notion of gathering. One can say that the first model of this space is the mother's womb, as first dwelling."

(Response to Kenneth Frampton, 1986d)

La situación actual, en que la ciencia y la técnica son capaces de la fecundación in vitro y de emular las condiciones de un vientre materno -haciendo "desaparecer"²⁸ ese primer espacio del hombre- se celebra por el bien que sigue adelante, que es la vida, pero queda en suspenso la reflexión sobre la experiencia, el pasado o la singularidad de la memoria de ese cuerpo en otro espacio.

Todo esto no pretende, ni mucho menos en mi opinión, cuestionar si un avance científico puede salvar una vida, sino descubrir el dilema ético que se abre si la ciencia llega a plantearlo como opción.

En cualquier caso, este ejemplo límite, sirve a Lyotard para anticipar otro caso, más sutil, en el que no se pone en cuestión la vida sino el modo en que se desenvuelve, que es el de la vivienda.

La vivienda actual se caracteriza por haber eliminado los muros. No en el sentido físico, sino en el relativo a la comunicación con el mundo exterior. El interior de las viviendas se ha convertido en un interior lleno de instrumentos para enviar y recibir comunicaciones y mensaje con el exterior.

²⁸ En su intervención Lyotard refiere el comentario de un médico biólogo de que en quince años estarían en condición de que no fuera necesario para la madre llevar adelante la gestación de su hijo, de modo que la mayor parte del proceso de gestación se podría realizar in vitro. Si no se plantea como necesidad por riesgo vital, sino como opción, este sería uno de los aspectos en que la ética se ve especialmente cuestionada y sobre el que parece orientada su reflexión.

En este sentido, Lyotard se apoya en esta mediatización del cuerpo, que se ha convertido en objeto tecnológico, para preguntarse si la fenomenología puede ser aún una propuesta para la arquitectura.

"The mediatization of the body makes me ask the following question of Kenneth Frampton: can we still base ourselves on a phenomenology or an ontology of the body to designate one of the principal functions or destinations of architecture today? I believe that Kenneth Frampton is very aware of all this, and that it's part of his concern."

(Response to Kenneth Frampton, 1986d)

La preocupación que entonces concernía a la arquitectura, afectada por las técnicas, hoy se ha trasladado a la palma de la mano con los terminales inteligentes²⁹. El concepto de privacidad ha cambiado y ahora se vulnera o se codicia la información de las redes sociales, bancaria, profesional, etc. Pero, de nuevo, es sólo información. Esa información, que no recompone una experiencia personal, dispone de una reserva de uso -inadecuado-, que puede afectar y agredir a la persona, y no sólo a su cuerpo. Desde la publicidad basura hasta la amenaza.

La arquitectura que criticaba Frampton en su intervención se ha multiplicado exponencialmente con el desarrollo asiático, europeo y americano. La arquitectura que destacan los museos o las revistas es sólo una muestra que rápidamente se tiende a imitar en la superficie hasta debilitar su apariencia.

Lyotard no propone soluciones, sus intervenciones exponen un análisis e invitan a la reflexión, aunque lo certero de alguno de los análisis podría convertirlos en puntos de apoyo.

Esto ocurre cuando pasa de la reflexión del cuerpo a la de la arquitectura. Si el cuerpo no puede ser únicamente funcional, la arquitectura tampoco.

"If the architect *only* answers this demand, then architecture is necessarily conservative, insofar as its function is that of conserving human beings, of putting into conservation."

(Response to Kenneth Frampton, 1986d)

Esto, junto a su consideración previa del espacio no-funcional, ayuda a interpretar algunas de las referencias directas a la concepción del cuerpo que se muestran en *Les Immatériaux*.³⁰

La primera alusión está en la imagen de comunicación de la manifestación. El logo muestra una huella dactilar, el signo de identidad, de registro, propio del hombre. Esta exposición tiene su huella porque habla de lo que ha conseguido mediante el progreso pero también se cuestiona dónde está su identidad detrás de toda la complejidad que lo ha acompañado.

²⁹ De nuevo, el adjetivo inteligente. Sería bueno recordar la frase de José Antonio Marina que se citaba en capítulos anteriores.

³⁰ Las que se presentan no son las únicas, aunque son las que tienen una relación más clara con la idea.



Fig 5.31 Logo



Fig 5.32 Tête



Fig 5.33 Cápsula Hábitat

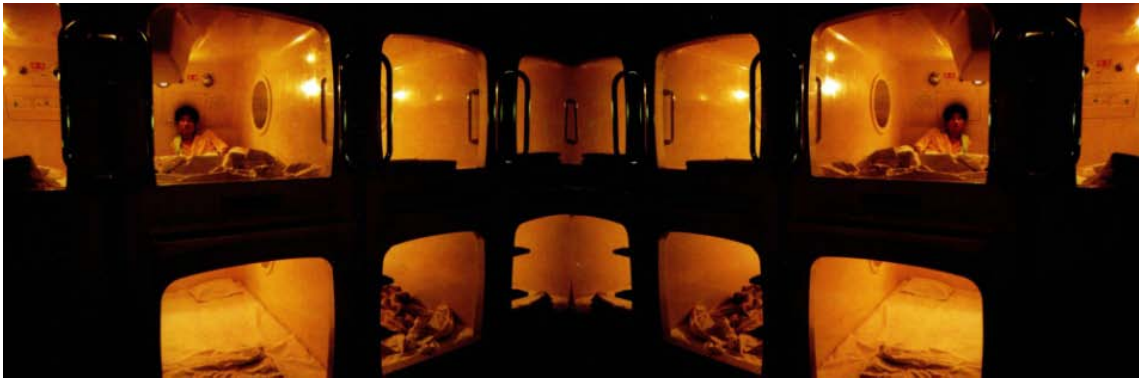


Fig 5.34 Hotel cápsula japonés. Sitio Hábitat.

La segunda referencia es un busto, realizado por Raoul Hausmann en 1919, titulado "L'Esprit de notre temps 'Tête mécanique' ". En el catálogo de la exposición se añade "L'esprit d'un temps qui est toujours le nôtre". (LYOTARD, y otros, 1985a). Aunque la era de la tecno-ciencia comenzó como la de lo micro, después lo nano y ahora lo pico, la relación que establece el collage de herramientas e instrumentos de medida sobre la cabeza humana sigue siendo válido. Las herramientas que permiten a la mente amplificar la percepción del mundo también inscriben en ella, de forma inseparable, las medidas bajo las que considerarla. El pensamiento corre el peligro de quedar atrapado en esas reglas.

La última referencia destaca por ser lo opuesto a la sugerencia que apuntaba Lyotard sobre el espacio no-funcional. Se expone una cabina de un hotel cápsula japonés. Una "célula para dormir", con radio, televisión, teléfono, climatización: el sueño reparador como único desafío tomado en consideración. Lo que para los astronautas es la comida, calculada expresamente para un óptimo metabolismo³¹, para el hombre corriente es ahora su hábitat, un entorno que funciona como una prótesis de su cuerpo, pero privado de toda dimensión que no sea funcional.

³¹ Ver el sitio "ration alimentaire" en el catálogo de la exposición. (LYOTARD, y otros, 1985a)

5.5. Desde Les Immatériaux.

El término "desde" en español, es ambiguo. Se emplea para indicar tanto una condición de tiempo como de espacio, de lugar.

En relación a estas dos categorías Lyotard comenta que "tal vez el espacio y el tiempo sean lo primero que en nuestra modernidad o postmodernidad se ve afectado y se queja." (LYOTARD, 1998 pág. 115)

El espacio lo hace por la "funcionalización" a la que se le trata de reducir; el tiempo, por el choque, la contradicción, entre el tiempo lineal dirigido del progreso y el instante del acontecimiento.

Si se empleara "desde" para referirse simultáneamente al tiempo y al espacio en Les Immatériaux, se estaría haciendo una referencia a la arquitectura en (o de) la exposición, que es objeto del próximo capítulo.

Pero también se puede emplear para traer a la memoria todo lo que se mostró, en un tiempo y un lugar diferentes al aquí y al ahora.

Este proceso de volver a presentar, de volver a hacer presente, es el que deja aflorar las asociaciones entre frases, imágenes y conceptos que se han presentado y que, de algún modo, permiten aparecer a la levedad a través de los pequeños desacuerdos en el soporte del mensaje, el soporte de la arquitectura.

Si del anterior capítulo se concluyó que la levedad no era una cuestión de estilo, de este se puede concluir que tampoco es una cuestión de técnica o, mejor dicho, sólo de técnica. La tecnología no puede ofrecer un proyecto, puede acompañarlo. No funda, sino que tiende a complejizar las situaciones.

En el fondo resuena la frase de Lyotard cuando hablaba de lo que no se puede presentar, "la única cuestión digna de los desafíos de la vida y del pensamiento en el siglo próximo." (LYOTARD, 1998 pág. 131)

6. LEVEDAD, CONCLUSIONES

Con la modernidad clásica, la levedad, interpretada como ligereza, se confiaba al material. El vidrio, por sus cualidades de transparencia, fue el material idóneo para romper el peso de la fábrica tradicional y el contexto. Permitía alterar la lectura tradicional de un edificio, lo ligero podía estar debajo y lo pesado encima. Se podía poner el edificio boca abajo sin que pasase nada, como decía Oíza. Incluso podía hacerlo desaparecer y mostrarse sólo la estructura o, por el reflejo, capturar el entorno en su superficie. También permitió desarrollar una concepción espacial diferente, al configurarse como un límite denso donde interior y exterior se confundían. El espacio ya no estaría confinado por el volumen interior acondicionado, sino que fluía hacia un entorno abierto que lo delimitaba.

En la postmodernidad, con sus múltiples orientaciones, adquirió un aspecto más teórico y ambiguo. En una versión tecnológica, expresaba la desaparición del enraizamiento en el lugar y la práctica independencia del medio. En una aproximación de lenguaje, de estilo, una falsa contextualización por medio de la ironía, la cita o la parodia que anunciaban una supuesta liberación (the presence of the past, the end of prohibition) o se perdía en una elaboración de articulaciones en las fachadas. En un acercamiento filosófico, como la expresión de la complejidad de la comunicación y la ruptura de la cadena significativa.

Los capítulos anteriores han presentado estas dos aproximaciones, pero también han dejado entrever una forma diferente de levedad.

La levedad que propone esta tesis participa tanto de estos acercamientos, con todos sus matices, como de la primera consideración que se expuso en relación a los mundos clásico y barroco, en la medida en que todos contribuyen a crear el universo que la explica. Sin embargo existe un rasgo que la caracteriza: se presenta como la **oscilación de lo estable**. Es una levedad que vuelve al cuerpo como intermediario de la experiencia y retoma la tecnología en cuanto que ha sido capaz de conformar los elementos propios de la arquitectura -el soporte del mensaje- a través de los cuales se comunica, se hace presente.

Para explicar esta asociación de términos es preciso considerar algunas referencias que ha proporcionado el estudio previo -y que provienen de la literatura, de la propia arquitectura, del arte o de la filosofía.

Tanto la filosofía como el arte se han mencionado en varios de los puntos anteriores, aunque en tres ocasiones se ha producido una correspondencia que los ha vinculado de manera especial, centrando la atención por la obra de arte en un aspecto que resulta muy cercano a la arquitectura.

Por un lado, la consideración de lugar que propone Solà-Morales al hablar de arquitectura débil; por otro, la experiencia de la obra de arte indicada por Vattimo y, por último, la consideración de Lyotard sobre el concepto *Infra-Mince* tomado de Duchamp.

El acercamiento de Solà-Morales era el acercamiento de Heidegger a propósito de la obra de Chillida en *El Arte y el Espacio*.

La consideración de la arquitectura débil, para él, es la de la experiencia estética del mundo contemporáneo. La de construir sobre el aire, en el vacío, sobre lo que todavía no es una referencia sino que se convierte en tal en la medida en que se realiza. Por ello, referirse al vacío que construye, que hace el lugar con la escultura, parece obligado. La posición que ocupe esa escultura (esa arquitectura) no será una imposición, ni una composición. Remite a un orden interno que se desarrolla entre obra y lugar. El trabajo con este vacío, como dice Hernández de León, es el trabajo del arquitecto.

Esta asimilación de la arquitectura como una de las artes en el contexto de un mundo tecnológico también supone toda una reivindicación. Se reivindica que la arquitectura, aparte de resolver, y hacerlo bien, las necesidades objetivas que la originan, debe responder de su función en cuanto obra de arte (aún cuando su posición no sea fuerte, sino débil, frente a la tecnología).

En su doble naturaleza de arte con razón de necesidad, debe responder como *utensilio técnico* a la necesidad, pero como *objeto artístico*¹ al arte. Y esta función no tiene que ver con obtener un determinado *resultado estético*, ni mucho menos un *estilo*.

Gianni Vattimo lo comenta, explicando a Heidegger, cuando dice que la obra de arte no es un objeto que se pueda colocar en el mundo junto a los otros objetos, sino que ofrece "una perspectiva general del mundo que entra en diálogo con nuestra perspectiva y que nos obliga a modificarla o, por lo menos, a profundizarla." (VATTIMO, 2002 pág. 108)

El significado de este diálogo es "el de poner en suspenso la obviedad del mundo, el de suscitar un preocupado maravillarse por el hecho, de por sí insignificante (en sentido riguroso: que no remite a nada, o remite a la nada), de que hay mundo." (VATTIMO, 1990 pág. 141)

Esta puesta en duda de nuestro mundo², ya sea por medio de una gran obra que marca una época o cualquier obra cotidiana que sea capaz de entablar ese diálogo, provoca un replanteamiento de nuestra perspectiva. Por un lado abre nuestro conocimiento o nuestra experiencia, lo amplía, mientras que por otro revela la pieza que no encaja o que no teníamos en cuenta, mueve el suelo bajo los pies al presentar un campo aún más extenso o desconocido. Es una situación que incomoda³.

Lo peculiar de este movimiento es que no se detiene, o tiende a no hacerlo. Es a lo que denomina oscilación.

¹ Según la diferenciación que proponía Ortega y Gasset. (ORTEGA Y GASSET, 1982 pág. 102)

² La red de significados que cada uno establece para transitar por lo que conoce y lo que aún no conoce.

³ "(...) la experiencia de la verdad, un poco hegelianamente, es como llegar a un lugar que es como tu casa, donde te encuentras conociendo la topografía de la biblioteca, pero incluso cuando tú conoces muy bien la colocación de los libros de tu biblioteca, el problema es que tal vez encuentras un libro que te disturba; toda esta idea de *unheimlich* (...)" Gianni Vattimo (VATTIMO, y otros, 2014)

Lyotard también se interesa por el arte y, en concreto, por lo sublime -que no tiene que ver con la belleza estética de *lo bello* o sus reglas, sino con acceder a lo que no se puede representar, a lo absoluto-.

Cuando introduce en *Les Immatériaux* un sitio dedicado a la noción *Infra-Mince* de Duchamp, está dando un paso más en el sentido de la oscilación, porque asigna a elementos materiales concretos la capacidad de provocarla. Y la relación de estos objetos, es tan estrecha y cercana -tan fina- y tan sorprendente, incluso paradójica, que en un instante, en un pequeño lugar, se puede desencadenar esa apertura de sentido.

La propuesta que hace esta tesis es que la arquitectura, como *objeto artístico*, provoca una oscilación de este tipo -incluso de forma tan sutil como un *inframince*-, y que la levedad que corresponde a la arquitectura contemporánea no es más que el resultado de esa vibración sobre lo que es estable⁴.

La oscilación se ha presentado como un movimiento interno, emocional e intelectual, que origina cambios en el arquitecto o en el usuario cuando confrontan su experiencia en un entorno con su conocimiento o experiencia previa. Y se ha presentado este cambio como algo que produce sorpresa y extrañeza, porque supone darse cuenta de una fisura o un desorden que afecta a su propio mundo.

También se ha presentado como algo sutil -una pequeña extensión, una vibración-, pequeños cambios o alteraciones que se muestran en el soporte de la arquitectura, en sus elementos, incluso de forma paradójica, y que permiten remitirse a un concepto general a través de situaciones concretas.

Cuando en la arquitectura esa oscilación -ideal y material- se centra en la estabilidad, el resultado es una levedad de carácter diferente a las que al principio se señalaban como propias de la modernidad o la postmodernidad.⁵

J.E.Cirlot vincula simbólicamente la conciencia interna de ligereza con la danza como un impulso de evasión, de escapar del suelo y, por tanto, de la gravedad. Y la caracteriza por la presencia de lo sonoro, lo móvil y lo transparente.

Así, estos cuatro elementos (que guardan una relación estrecha con el cuerpo) se combinan para hacer presente una percepción interna de ligereza, o de levedad.

Cada uno de ellos es un medio a través del cual se muestra la levedad, de modo que se convierten en cuatro vías para cuestionar la estabilidad.

⁴ La aparente paradoja de casar en un concepto de arquitectura la estabilidad con la oscilación es un intento de *infra-mince*.

⁵ Una vez superado el paréntesis de la recuperación simbólica de formas clásicas por el postmoderno oficial, el episodio del deconstructivismo -tal como se explica en el prólogo de la exposición del MoMA- se podría interpretar como la aplicación de esta oscilación a la forma, aunque ni mucho menos a través de lo *infracino*.

El campo de la levedad ya no se reduce a la oposición entre lo ligero y lo pesado, como podría corresponder a una interpretación clásica, sino que adquiere otros matices relacionados con la vista, el equilibrio o el movimiento de un cuerpo que se convierte en intermediario de la experiencia.

Bajo esta mirada cobra un sentido diferente la relación entre arquitectura, percepción visual y estructura, que sugiere Terence Riley en su artículo principal de *Light Construction*, se da un argumento al hombre frente al espejo de Diana Agrest, se propone una alternativa al concepto de levedad de Rajchman y no se olvida el consejo de Oíza de buscar una aspiración más allá de la técnica.

De este modo, también se imagina de una forma más específica la analogía en el campo de la arquitectura de las tres acepciones con las que Italo Calvino ejemplificaba su propuesta: la disolución de la arquitectura en elementos sin peso que flotan sobre las cosas; la arquitectura que confiere un peso y un espesor concreto a cada uno de sus elementos y la arquitectura que adquiere una imagen emblemática de la levedad.

Todas estas aproximaciones, que ahora se proponen bajo una idea concreta de levedad, bajo un enunciado, sin embargo, no pueden ser consideradas definitivamente puesto que ignoran las condiciones concretas de trabajo de los arquitectos, la obra construida, contaminada de la realidad.

Por eso es necesario contrastarlas en ese terreno y para ello se toma una selección de obras que se considera significativa.

7. EDIFICIOS PORTADORES

Peter Smithson utiliza el término *edificio portador*¹ entendiendo "portador en el sentido de que transporta la noción de arquitectura de un siglo al siguiente." (Smithson, y otros, 2001 pág. 18)

De este modo, las obras que se presentan transmiten especialmente algún aspecto de la idea de levedad que se ha expuesto.

La primera de ellas se detendrá en el análisis del soporte, el material de la arquitectura, entendiéndolo como campo de trabajo específico del arquitecto.

Las tres restantes tomarán como excusa el discurso literario de Calvino -las tres acepciones en las que se muestra la levedad- para ejemplificar en arquitecturas concretas diferentes maneras de llevarlo a cabo.

Es necesaria una consideración más acerca de la escala en estas obras; la vuelta a la relación con el cuerpo requiere de un entorno cercano para mostrarse, con independencia del tamaño de la obra. Aún así, y aunque la complejidad sea elevada, los tamaños pequeño y mediano de las obras que se han elegido, ayudan a mostrar de forma más clara y conjunta la experimentación del arquitecto.

7.1. La arquitectura y *Les Immatériaux*. La cuestión del soporte.

El capítulo anterior dedicado a *Les Immatériaux* demuestra la ambición de su planteamiento: no fue solamente una exposición, se diseñó como una manifestación.

Esta ambición y la cercanía de los temas que se tocan en ella relacionados hoy día con la arquitectura elevan la complejidad del análisis que se puede realizar de la misma. Sin embargo, clasificar lo expuesto en dos grupos ha permitido fijar el objeto de estudio.

El primero de los grupos seguía el camino de las sugerencias que dotaban de 'palabras' a las acciones de los arquitectos²: a través de visiones parciales de temas próximos a la propia disciplina (música, sociología, industria, arte, filosofía, etc.). Todo ello corresponde al capítulo 5.

El segundo grupo trata de diferenciar el camino de las referencias propias de la arquitectura junto con el planteamiento y ejecución del montaje de la exposición. Aquí es la arquitectura³ la que "presta" sus referencias y sus herramientas al filósofo para comunicar un mensaje.

¹ Lo emplea en una conferencia sobre la obra de Mies titulada *Sin retórica* para referirse al Altes Museum y la influencia que ejerció en él.

² Según comentario de Gianni Vattimo en la mesa redonda "*Arte y espacio: ontología estética*" celebrada en la ETSAM el miércoles 7 de mayo de 2014. (Vattimo, y otros, 2014)

³ Participó como arquitecto y escenógrafo Phillipe Délis para la implantación de la exposición. La generación de contenidos y discurso disciplinar estuvo a cargo de Alain Guiheux. Según cargos

Esto permite considerarla desde un punto de vista particular, quizá tangencial, que es el ofrecido por Lyotard. Un filósofo que se embarca nada menos que en ser el primero en comisariar⁴ una exposición tan ambiciosa como ésta en los años 80, los más polémicos de la postmodernidad.

La aventura de *Les Immatériaux* fue para él la de la construcción de un espacio-tiempo postmoderno.

"l'architecture de l'exposition toute entière apparaîtra comme un essai de réalisation d'un espace-temps "post-moderne"".

(Lyotard, y otros, 1984)



Fig. 7.1. Les Immatériaux.

Podríamos imaginar estar en 1985 y ser un paseante entre hologramas, mallas tensadas y proyecciones. Adentrándonos en lo que parece un laberinto de objetos misteriosos, elementos cotidianos descontextualizados, obras de arte, escuchando los mensajes, las músicas que se reproducen en nuestros auriculares y deambulando sin más guía que nuestra propia intuición, las fichas de la exposición y el interés o curiosidad por cada una de las instalaciones expuestas.

Estaríamos en el Centre Georges Pompidou, en la quinta planta, recorriendo *Les Immatériaux*.

7.1.1. El montaje de la exposición. La arquitectura de Les Immatériaux.⁵

Para comprender la exposición es necesario primero recordar su organización sirviéndonos del plano.

reflejados en el catálogo de la exposición y documentos del Archivo "Les Immatériaux" del CNAC Georges Pompidou, Cajas 94033/223; 94033/224; 94033/237; 95052/026; 95052/027.

⁴ J.F.Lyotard actuó como comisario general, encabezando un equipo pluridisciplinar, con el historiador Thierry Chaput como co-comisario.

⁵ Intervino Philippe Delis como arquitecto especializado en el diseño y montaje de exposiciones. Según cargos reflejados en el catálogo de la exposición y documentos del Archivo "Les Immatériaux" del C.G.Pompidou, Cajas 95052/026; 95052/027.

Según él, el visitante podría pensar que se internaba en un laberinto. A priori no existe un recorrido claro sino un primer espacio desde el que cinco puertas dan paso a lo desconocido. Y no por cinco caminos lineales, sino enredados, mixtos, que confluyen y comparten tramos.

Sin embargo, una vez traspasado el acceso, el espacio de la exposición no es el esperado: los recintos que se indican en planta no se traducen en espacios confinados entre muros o paredes y los recorridos que parecían tan claros se difuminan en determinados puntos.

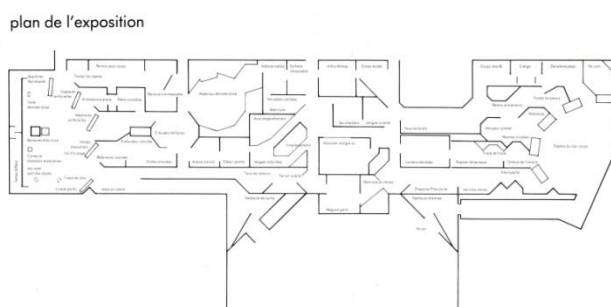


Fig. 7.2. Plano de la exposición



Fig. 7.3. Les Immatériaux.

Este desajuste es la primera muestra de que la representación no corresponde a un espacio expositivo clásico. Lo explica Lyotard, hablando de sus intereses al organizar la exposición en términos de espacio y tiempo:

"(...) we appealed to two principles: no fancy mouldings and no pedestals. We didn't want still another re-evocation of a gallery or a salon (...). We wanted to avoid this way of squarely defining things and we have to discover a more fluid and immaterial system for the organisation of space."

"So, instead of walls, we'll have a system of webbings that will be stretched from floor to ceiling and the ways in which they're lighted will permit us to vary the distances that the eye can cover and to modulate the indications that ought to be followed, but without being prescriptive, since many of the sites we'll be building will be in the form of intersections that allow one then to go off in any number of directions. These webbings will be grey, and they'll change in quality according to the ways in which they are lighted, and that will also determine whether or not they are more or less opaque".

(Blistène, y otros, 1985)

Los organizadores recurren a materiales y elementos propios de la arquitectura de su tiempo, como mallas tensadas, el uso de la luz, el sonido⁶ e incluso el olor, para definir un espacio de sugerencias que ofrezca el camino más adecuado, según su planteamiento, al visitante.

⁶ Los visitantes oían a través de sus auriculares textos recitados, músicas, sonidos, que correspondían a zonas (agrupaciones de varios sitios). Esto les permitía identificar zonas, aunque solamente las podían diferenciar en el límite, cuando cambiaba el texto o la música. Suponía un nivel de información diferente que podía no ser descodificado correctamente.

Esta primera aproximación material a la realidad construida de la exposición es la más inmediata, cercana y comprensible (por su visibilidad) para quien la visita.

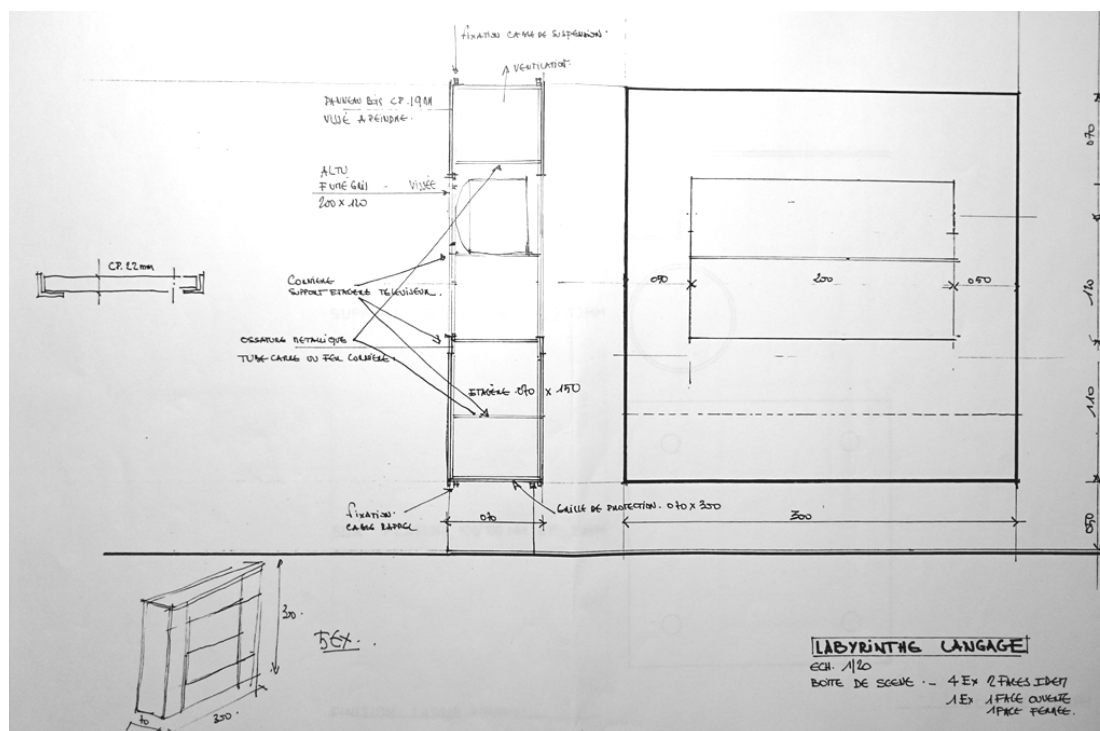


Fig. 7.4. Plano de detalle Labyrinthe du langage

Fig.7.5.y7.6. Montaje de las salas Les Immatériaux.

Junto a ella, se produce un segundo desplazamiento, menos evidente y, en mi opinión, determinante para comprenderla.

Está relacionado con la organización de los contenidos, con la forma de "disponer los temas según ideas" que Lyotard estructuró según cinco líneas, como si fuera una matriz.

Estas cinco líneas responden a cinco preguntas clave, cinco cuestiones que componen "la" cuestión:

"d'ou viennent les messages qui nos sont proposés (quel est leur maternité)?, à quoi se réfèrent-ils? (a quelle matière se rapportent-ils), selon quel code sont-ils déchiffrables (quelle en est la matrice)?, sur quel support sont-ils inscrits (quel est leur matériau)?, comment sont-ils transmis aux destinataires (quel est le matériel de cette dynamique)?" (Lyotard, y otros, 1985 págs. 26-27)

De esta forma se originan familias de sitios según una disposición lineal, aunque no siempre continua, que comparten su procedencia común (maternité, matière, matériel, matrice, materiau)

A esto se añade un segundo orden transversal, que relaciona las instalaciones entre sí, independientemente de su procedencia. El texto en el que se indica la clave aparece en la primera ficha del catálogo y se ofrece como apoyo para el visitante.

"A fin de faciliter l'ordre de la visite et l'intelligence de l'*Inventaire*, une vignette est située sur chaque fiche. Elle rappelle en caractère gras le titre du site concerné ainsi que la rubrique principale dont il dépend. Les autres sites qui relèvent d'autres rubriques, mais avec lesquels le site concerné se trouve en affinité, sont indiqués en caractère maigre."

(Lyotard, y otros, 1985)

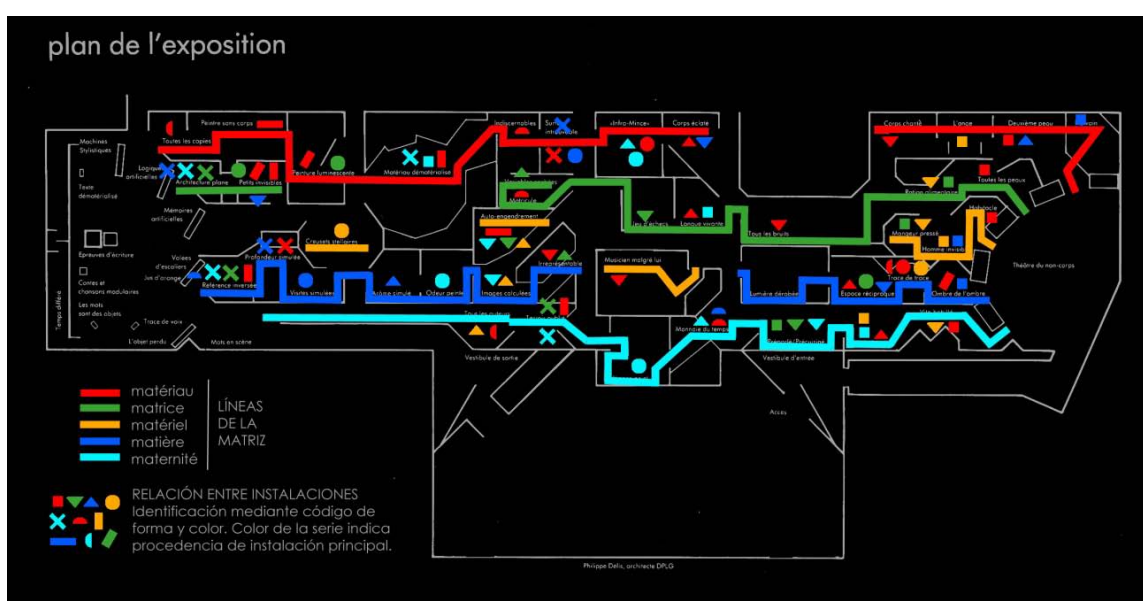


Fig. 7.7. Plano de relación de sitios, según líneas de matriz y afinidades. Elaboración propia.

Según estas dos reglas, se podría leer el plano elaborado de la Fig. 7.7.: los trazos continuos muestran cada una de las líneas de la matriz y los iconos las afinidades entre las instalaciones.

En el plano original sólo se nombraba el sitio, se ubicaba en relación a otras instalaciones y se sugería una geometría aproximada del espacio. Bajo la nueva mirada de las reglas propuestas, el plano se ha convertido en un mapa de conceptos, en un híbrido entre representación física y conceptual, "un lugar en el cual es fácil entrar pero difícil salir" (Eco, 2002 pág. 13)

Lyotard, en sus declaraciones sobre el montaje de la exposición, demuestra apoyarse críticamente en lo conocido y recurrir a la tecnología de su tiempo para ofrecer una atmósfera diferente, pero rebasa un discurso lineal y sin riesgo para dar cabida a la complejidad de un pensamiento de múltiples capas y conexiones construido a base de fragmentos:

"(...) qu'il s'agit d'induire un mode de visite qui brise avec le principe "moderne" du "voyage pédagogique".[...] en éliminant le géométrisme de la galerie au bénéfice du topologisme des sites, en laissant au visiteur la faculté de déterminer lui-même son parcours(...)." (Lyotard, y otros, 1984)

No existe una *promenade architecturale* (el camino no es único ni jerarquizado) ni tampoco se muestra un espacio fluido con un orden establecido en un sistema. La fragmentación de las instalaciones remite a una percepción sincopada de los contenidos.

El primer problema, evidente para un visitante, era recorrer la exposición ajeno al discurso de los comisarios, no prestarle atención si lo conocía o disponer sólo de información parcial.

El segundo y principal problema era no poder recomponer el sentido de lo que se mostraba, percibiendo las instalaciones sólo como elementos autónomos⁷.

La reflexión de Lyotard es esclarecedora:

"I keep telling myself that the entirety of the exhibition could be thought of as a sign that refers to a missing signified. And this missing signified is (...) a question of the chagrin that surrounds the end of the modern age as well as the feeling of jubilation that's connected with the appearance of something new."

(Blistène, y otros, 1985)

Realmente este parece el enunciado de la exposición: la ruptura entre signo y significado, entre la realidad que se muestra y su sentido.

El significado adquiere autonomía respecto de la realidad, pudiendo desarrollar un discurso paralelo reforzado por la transgresión de las reglas expositivas tradicionales -el marco en que las exposiciones exhiben su contenido.

"Je serai tenté de dire que l'exposition est une oeuvre d'art parce qu'elle interroge aussi les règles de l'exposition."

(Les Immatériaux: entretien avec Jean-Francois Lyotard, 1985 pág. 23)

Si se analiza la organización espacial del montaje se observa cómo los mecanismos arquitectónicos empleados son eficaces para transmitir al público esta complejidad.

El recorrido en la exposición no es lineal y tampoco es único⁸. Visitar toda la exposición supone realizar caminos de ida y vuelta, volver a recorrer sitios, pero accediendo a ellos con diferente información.

El conocimiento alcanzado por el visitante no es progresivo, no se acumula según una secuencia lógica, preestablecida, hasta completar una información. Es fragmentario, ni se

⁷ A este respecto se ha consultado el artículo de Charles PERRATON, "L'ovre des petits récits autonomes", (Perraton, 1986)

⁸ A cada visitante se le daba una tarjeta magnética con la que registrar su recorrido único por los diferentes sitios de la exposición. (Lyotard, y otros, 1985 págs. 26-27)

asegura que sea completo respecto de lo expuesto (por la renuncia a cubrir todos los sitios) ni que el conjunto de lo expuesto llegue a abarcar un conocimiento cerrado y completo.

Esta disposición espacial tiene un efecto claro: la experiencia del tiempo también se altera.

Si en una exposición tradicional es prácticamente inmediata la integración del conocimiento de lo expuesto en el discurso colectivo de la muestra, en este caso, la práctica autonomía de todas las instalaciones acentúa la individualización de la experiencia temporal del visitante incrementando el desfase entre el tiempo dedicado a extraer información de cada instalación y su comprensión del conjunto.

La yuxtaposición de instalaciones se convierte así en una yuxtaposición de tiempos, completamente personalizada. Quien recorre la exposición comprende que no se enfrenta a un sistema temporal (lineal, jerarquizado) sino a una suma (la suya propia) de instantes de diferente intensidad que se corresponden con lo inesperado, constituyendo un evento.

La última instalación -"*temps différé*"-, a la que ya nos referimos en el anterior capítulo, pone en evidencia la percepción interna del tiempo por medio de una manipulación tecnológica y escénica:

"Existence simultanée de temps différents. Présence du différé et absence de l'immédiat. Le temps n'est pas unique ni linéaire, chaque instant déploie d'un coup des moments multiples."
(Lyotard, y otros, 1985)

7.1.2. La arquitectura en *Les Immatériaux*.⁹

La arquitectura, como realización perteneciente a una disciplina, también se muestra como objeto de reflexión específico que se ofrece al visitante.

Aparece explícitamente en tres sitios y, a través del significado de la línea de la matriz en la que se encuentre la instalación, va a poner en crisis el sentido tradicional o moderno de la arquitectura. (Ver Fig.7.8.)

La primera instalación se encuentra en la línea *maternité* (maternidad, procedencia). El sitio, *Terroir oublié* (región olvidada)¹⁰.

La instalación traza una línea de continuidad entre la antigüedad y la época actual a través del material. Una línea que indica un cambio en la consideración del material.

⁹ Intervino Alain Guiheux como asesor para los contenidos de arquitectura por parte del CCI . Según cargos reflejados en el catálogo de la exposición y documentos del Archivo "Les Immatériaux" del C.G.Pompidou, Cajas 94033/223; 94033/224; 94033/237.

¹⁰ En los documentos de A.Guiheux también se denomina "bâtiment orphelin" -huérfano de construcción o de edificio-, lo cual es una expresión aún más gráfica del pensamiento que plantean.

La puesta en escena de la instalación recurre a una exposición en vitrinas de los materiales de la modernidad como si fueran vestigios arqueológicos, como un monumento propio del pensamiento débil, "las huellas de lo que en otro tiempo ha vivido" (VATTIMO, y otros, 1998 pág. 33) . Se exhiben así un ladrillo de la casa en Oak Park de F.LI.Wright, y unas cerámicas de revestimiento y unas composiciones en madera de Alvar Aalto¹¹, junto a la proyección audiovisual sobre una pantalla de una serie de diapositivas acompañadas de diferentes voces que recitan frases de maestros de la modernidad, como Wright, Albers, Aalto o Mies.

"Tout art nait d'un matériau, aussi allons-nous de prime abord explorer ce que notre matériau peut faire." (J.Albers)

"L'alphabet de l'architecture, à notre époque, c'est la nature de l'acier, du verre, du béton, la nature des machines que l'on utilise comme instruments, et la nature des nouveaux matériaux dont il faut se servir." (Mies van der Rohe)

(Guiheux, 1984)



Fig. 7.9. Diapositiva con frase de A.Aalto. Proyectada en audiovisual en la exposición.

¹¹ En uno de los documentos de trabajo se relacionan las fundaciones o museos encargados del legado de Wright, Aalto y Mies para solicitar el envío de "fragments d'edificies pour les exposer" (Guiheux, 1984). Con la intención de preparar Les Immatériaux contando con la aportación de las fundaciones, visitar otras exposiciones y entrar en contacto con fotógrafos como Julius Schulman o arquitectos que iban a tener protagonismo como Eisenman, se programó un viaje de Thierry Chaput a EE.UU. entre el 22 de julio y el 6 de agosto de 1984. (Vigoureux, 1984) Finalmente sólo se contó con frases de Mies, en las notas manuscritas para el transporte de piezas, junto a su nombre y las piezas deseadas de alguna obra (una viga, un pilar metálico, una porción de mármol) figuraba "abandon..." (Vigoureux, 1984).

terroir oublié

L'édifice n'est plus engendré à partir du site et des matériaux du sol où il se trouve. On ne bâtit plus, on implante. En construisant, on édifie dans la gloire ou la modestie la correspondance d'une culture avec une mère-nature. Quelle est la mère qu'honorent les grands ensembles ?

Frank Lloyd Wright
«Brique» maison et atelier
à Oak Park, Chicago.



matériau	matériau démonté	Montage audiovisuel sur deux écrans illustrant la perte des matériaux de construction, l'établissement du bois. Sous vitrines : briques, bois, céramiques provenant d'édifices de Frank Lloyd Wright et d'Alvar Aalto. Le matériau sacralisé comme objet muséologique.
matrice	architecture plane	
matériau		
matériau	terroir oublié	

Fig. 7.10. Ficha del sitio *Terroir oublié*. Ladrillo de Oak Park utilizado por F.L.I.Wright.

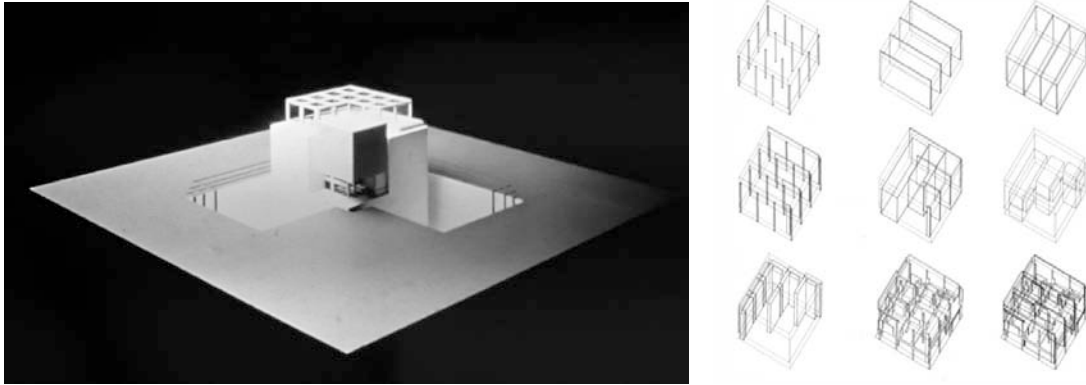
La segunda referencia a la arquitectura está en la línea *matière* (materia, el objeto sobre el que se transmite información, el referente del mensaje). El sitio *Référence inversée* (referencia invertida) muestra maquetas y dibujos en axonométrica de varias casas de Peter Eisenman: House II, House X y House EL Even Odd.

Este sitio se conecta con el anterior a través de la inversión de la representación, que se convierte en la referencia invertida de la arquitectura.

La cuestión que propone Guiheux a propósito de Eisenman es que esta inversión de la representación no es gratuita. Considera que un arquitecto tiene la necesidad de construir una teoría que justifique su actuación en la arquitectura. Así, se busca apoyo en otras disciplinas, la arquitectura se piensa a través de la filosofía o de cualquier otro campo¹²; lo que hace sospechar si no habrá cambiado de sitio. (Guiheux, 1984)

En mi opinión, este sería el punto crítico que daría lugar a una fuga. En ella, se rompía la cadena significativa de la arquitectura, creando una realidad paralela a la de la realidad construida. Una realidad en torno a geometrías, relaciones, diagramas y maquetas con un retorno complicado o casi imposible a la realidad corporal y construida del hombre.

¹² Lo que recuerda a la observación que, al respecto de la necesidad de la justificación histórica, hizo María Teresa Muñoz: "El edificio moderno carece de historia (...) por el contrario, el edificio postmoderno necesita tener historia. Una historia que le integre en toda la arquitectura, una historia parcial que afirme la posición personal del arquitecto, e incluso una historia propia de la obra, que afirme su condición de forma artificial e innecesaria." (Muñoz, 1998 pág. 87)



Figs. 7.11 y 12. Sitio Référence inversée. Eisenman.

Por último, en la línea *matrice* (matriz, según qué código se descifra el mensaje) el sitio *Architecture plane* es el más extenso. Muestra representaciones -que son más cuadros que planos- de obras de Rem Koolhaas (Tour en barre, Rotterdam, 1982) y Zaha Hadid (Les trois tours, 1985), maquetas de los arquitectones Alpha (1923) y Beta (1926) de Malevitch, una construcción neoplasticista en 1929 de César Domela y el diseño definitivo en 1921 de Piet Zwart para un stand.



Fig. 7.13. Sitio Arquitectura Plana. Vista del montaje *Les Immatériaux*.

Una breve nota reflejada en el documento de trabajo de este sitio es clave para entender la orientación.

"Si le bâtiment-papier est le message architectural, comment celui-ci se distingue-t-il du message graphique? y a-t-il un code distinct du dessin architectural?"

(Guiheux, 1984)

Si la arquitectura ha invertido su objeto de trabajo y ya no es la construcción sino la concepción, como se había expuesto en los dos sitios anteriores, se pregunta por el código que distinguiría esa arquitectura conceptual del mensaje gráfico, propio del medio impreso.

Hasta aquí la exposición había sustraído el material tradicional, el moderno e incluso el contemporáneo a la arquitectura. Se convierte en una actividad conceptual que se debe comunicar. Es ahora cuando el material de la arquitectura se revela como material de signos que se diferencian de otros signos gráficos.

La opción de Eisenman, en la etapa en que sucede *Les Immatériaux*, es la de revelar por medio de diagramas y maquetas las múltiples transformaciones que puede recorrer los elementos de una de sus casas hasta llegar a un modelo final. Los signos de esa arquitectura se refieren a los propios elementos, a sus relaciones y contradicciones. La construcción aporta el cambio de escala para que el visitante la pueda recorrer, pero el mensaje, la arquitectura, es tan conceptual como lo era en ese origen inmaterial. La realidad del material y la construcción no la contaminan.

Frente a esta opción que revela un punto de fuga, Lyotard, en sus intervenciones, se muestra más interesado en De Stijl por el modo de proyectar. Le fascina porque hace a la arquitectura independiente de los materiales que construirán el lugar y, por tanto, de lo que le dará un valor significativo según la historia, pero no abandona la factura manual, el cuerpo. La arquitectura no necesita mantener el aspecto de arquitectura, parece querer decir. El diseño del arquitecto se libera de esas obligaciones (puertas, ventanas, construcción, etc.) para acercarse a las del pintor. La visión de un arquitecto-pintor en torno a lo neoplástico aclara algo sobre el modo de concebir estas obligaciones:

"(...) los neoplasticistas no son jerárquicos: ellos concebían los ejes y los cruces de ejes como un sistema vibratorio. un sistema de palpitación; como un corazón que se expande o se comprime y va dejando unas marcas físicas de su movimiento que serían los paneles situados en el espacio."

(Navarro Baldeweg, 1999 pág. 85)

Con el diseño para stand de Piet Zwart y la "Tour en barre" de Koolhaas de fondo, Lyotard desgrana y amplía estas reflexiones en una videoentrevista¹³ realizada en la misma exposición (Lyotard, 1985).



Fig. 7.14. J.F.Lyotard en sitio Arquitectura Plana.
Fotograma de video Metope, n2.

¹³ La toma de partido en esta entrevista hacia el trabajo de Koolhaas y Hadid frente al de Eisenman, quien tenía dedicado un sitio en exclusiva en la exposición, parece indicar el interés de Lyotard en una arquitectura posible y no meramente como trabajo conceptual.

En ella remarca dos diferencias, según su punto de vista, que caracterizan el entendimiento del papel del arquitecto en esta nueva época.

La primera de ellas se refiere a la introducción de lo pictórico en la arquitectura y para explicarla toma como ejemplo los dos proyectos no construidos de Koolhaas y Hadid. El interés que demuestra en lo que ve en su trabajo parece proponerlo como una alternativa posible.

Lo que muestran sus dibujos no son diseños del edificio, en el sentido de la transcripción gráfica exhaustiva, a un mismo nivel, de todas las determinaciones que se hubieran fijado conceptualmente -esto podría ser válido para los diagramas de Eisenman.

Los dibujos de Koolhaas o Hadid tampoco representan el futuro edificio, no son el dibujo de un edificio. Con sus trazos, ideas e impresiones, lo que consiguen es comunicar los efectos de la creación de ese objeto que luego se tendrá que definir pero que, en ellos, ya está programado. Y lo hacen sin sucumbir a concepciones del material anteriores, clásicas o modernas -en las que sí caen las perspectivas postmodernas que inundaban el mercado.

Con estos dibujos se logra un intermedio gráfico, un momento que flota entre la imaginación y el proyecto detallado. El dibujo se sitúa en una posición novedosa en cuanto que niega el valor representativo que descansaba en una arquitectura previa conceptual y, por otro lado, designa un futuro sobre la presencia de esa imaginación dibujada.

Esto es lo que para Lyotard supone introducir de nuevo lo pictórico en la arquitectura y lo que le atrae de las piezas expuestas en el sitio. Se entiende ahora la presencia en la instalación del diseño de Zwart y de los Architectones de Malevitch.

La segunda diferencia requiere considerar la pregunta de a quién y para qué se dirige hoy la arquitectura¹⁴.

Las grandes arquitecturas del pasado sabían a quién se dirigían sus edificios (una divinidad, un rey, una Idea de Razón, como la República, el Pueblo o el Proletariado) pero la tragedia de ese momento (y de la arquitectura postmoderna establecida que critica) es no saberlo y responder con la parodia, la ironía o la cita para esquivar la pregunta.

Si el objetivo de la arquitectura es sólo edificar y no habitar, no se necesitaría un arquitecto, ¿cuál sería su finalidad?

Habitar implica responder a las demandas de la vida, de los habitantes.

Y es aquí donde cobra importancia fundamental la idea de cuerpo y su relación con el espacio como se ha expuesto en el capítulo anterior.

¹⁴ Se completa esta reflexión con la intervención de Lyotard en el simposio celebrado en el ICA de Londres en mayo 1985 y recogido en (Response to Kenneth Frampton, 1986)

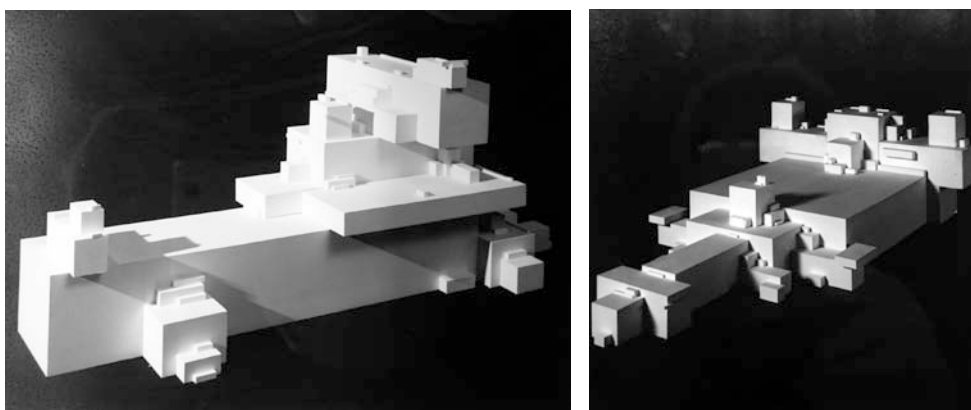
Esta vuelta hacia el cuerpo puede parecer problemática para una arquitectura a la que se ha despojado de la tradición y del material y se ha diferenciado como actividad conceptual cuyo retorno a la sociedad se dirige en términos de comunicación.

Según la definición que Dan Sperber daba a la palabra "desmaterialización", ésta se podía entender así:

"Literalmente: destrucción. Figurativamente: sustitución de un soporte material por otro, generalmente menos sólido o menos palpable."

(Maheu, y otros, 1985 pág. 42)

La escapatoria hacia soluciones virtuales, generadas informáticamente gracias a la tecnología, como se muestra en algunas de las instalaciones de la exposición, podría parecer la evolución lógica y necesaria de la arquitectura. Y según la presentación que hasta ahora se ha hecho de la exposición, también podría parecer la propuesta de Lyotard. Será fundamental, por tanto, la consideración del soporte para desvelar la clave para la arquitectura sobre la que, en mi opinión, descansa la manifestación *Les Immatériaux*.



Figs. 7.15. y 7.16 Architectones Alfa y Beta de Malevitch en sitio Arquitectura Plana.

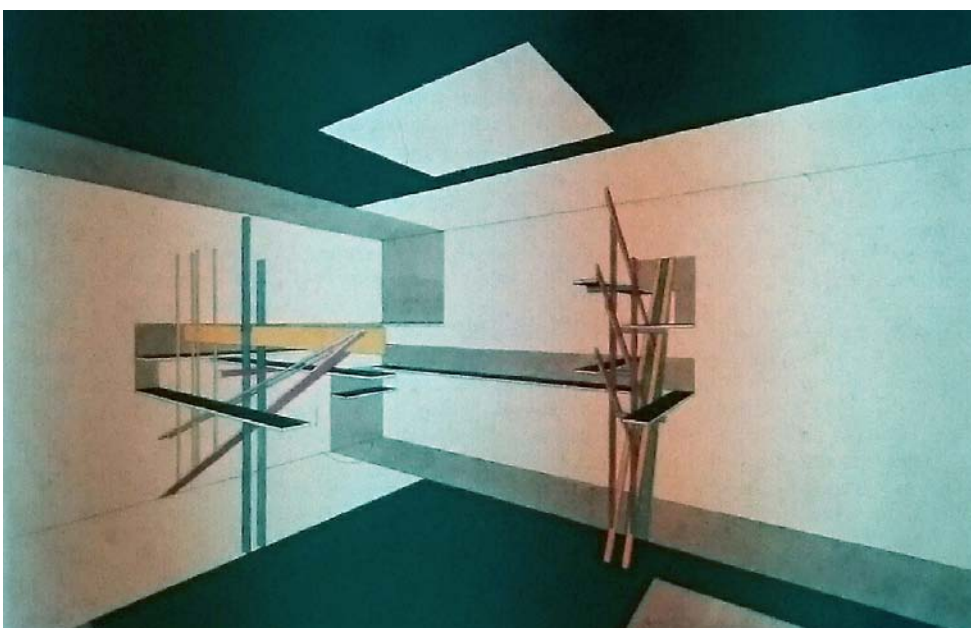


Fig. 7.17 Diseño de Piet Zwart para stand, en sitio Arquitectura Plana.

7.1.3. El soporte

Con las tres instalaciones que se han expuesto –architecture plane, référence inversée, terroir oublié-, *Les Immatériaux* pone en crisis la arquitectura de su momento.

Según el esquema trazado, lo hace en tres frentes: su procedencia (*maternité*), su referente, el sentido (*matière*) y su código de interpretación (*matrice*).

Altera su relación con la tradición y el material, cambia el objetivo de su trabajo pero deja una puerta abierta mediante la comunicación, en un intento de expresar en ella la imaginación previa del proyecto y la idea futura del mismo. En esa imagen reside su propuesta de arquitectura.

Si revisamos el esquema inicial de la estructura de comunicación para la exposición, los campos que en principio han quedado liberados (o no determinados) para la arquitectura son los correspondientes al soporte del mensaje [Mat] (*matériau*) y al destinatario [Da] (*matériel*).

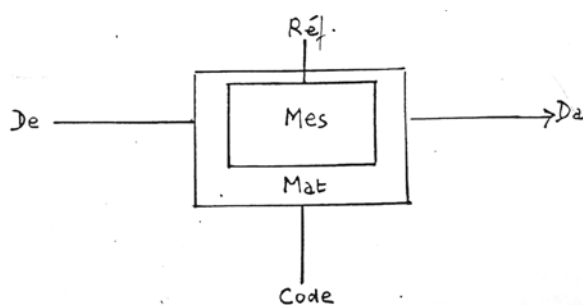


Fig. 7.18 Esquema estructura de comunicación

Sobre el destinatario sólo cabe la libertad, al menos idealmente. La realidad está más mediatizada pero, en último lugar, es él quien tiene la decisión de elegir o de recibir una propuesta de arquitectura.

Es sobre el soporte del mensaje, sobre su materialidad -que habla a la vez del propio mensaje (cuál es su sentido, de qué habla) y de su código (cuáles son las claves para descifrarlo)-, donde se inscribe con mayor intensidad el trabajo del arquitecto.

Al igual que para otros artistas -o para el mismo Lyotard diseñando y montando esta exposición-, el trabajo incómodo sobre el soporte, alterando sus condiciones, encontrando nuevas relaciones, es el que permite asomarse a algo no dicho aún o a tratar decirlo de una forma que se haya hecho propia.

Al contrario de lo que se podría suponer, la arquitectura no se desmaterializa, sino que se materializa de una forma muy concreta que posibilita estas situaciones.

Este trabajo sobre el soporte que conforma la arquitectura se estudiará en las siguientes obras.

7.2. Maison à Bordeaux by OMA. El ágil salto para Monsieur Lemoine.

De las tres acepciones con las que Italo Calvino ejemplifica su idea de levedad, hay una que se presenta de improviso, de forma repentina y provoca sorpresa. No es fruto de un sistema ni de un método de trabajo con el lenguaje.

Él escoge esta forma "como símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio" y la ejemplifica con la imagen del salto del poeta Cavalcanti en un cuento del *Decamerón*, que cobra un valor emblemático porque en "su gravedad contiene el secreto de la levedad" (Calvino, 2007).

Esto es lo que, en mi opinión, sucede con esta casa cuando se examina en relación con la levedad.

Servirse de una vivienda para reflexionar sobre este tema no debe distraer. Al contrario, el tema no es la vivienda sino la levedad y cómo se manifiesta.



Fig.7.19. Rem Koolhaas y Cecil Balmond sobre andamio montado a cota de casa en sus primeras visitas al terreno.

La vivienda es vehículo de transmisión, es materia, soporte, del mensaje. Para el arquitecto es un laboratorio experimental.

La documentación y las publicaciones sobre esta obra son extensas¹⁵, por lo que este análisis se va a centrar exclusivamente en identificar la idea de levedad que se ha propuesto. Considero que puede ser valioso para entenderla mejor.

Se analiza en tres miradas -acompañados por tres personajes-, que suponen un tipo de relación diferente con la vivienda, por tanto, al menos tres tipos diferentes de considerar la levedad en la casa.

¹⁵ Se recomienda especialmente la monografía de Beatrice Lampariello "Villaà Floirac" (Lampariello, 2011) y el libro-película de Ila Bêka & Louise Lemoïne "koolhaas houselife" (Bêka, y otros, 2008). Para acceder a fuentes originales de documentación de esta vivienda se ha acudido a los fondos depositados en la Bibliothèque Kandinsky, en París. Se visita la vivienda el 19-09-2015 durante la Journée Européennes du Patrimoine.

7.2.1. Estructura y objeto.

La estructura, en su doble cometido de ordenar el edificio y de soportarlo sobre el terreno, es el primer elemento significativo de la vivienda. Además es el primero en el que se manifiesta la cualidad de la levedad.

La renuncia a una estructura convencional (o "eficaz" sólo desde la economía) es el primer paso para lograrlo. La descripción de la estructura permite además conocer la vivienda como objeto.

La Villa Lemoine en Floirac, se muestra aparentemente contradictoria desde el principio.

La casa se conforma por la superposición de espacios en tres niveles paralelos y diferentes: nivel de cielo, nivel de tierra y nivel de cueva¹⁶. Sin embargo, en la imagen que representa el concepto estructural de la vivienda, ninguno de los elementos que aparecen es un plano horizontal y tampoco aparecen los tres niveles.

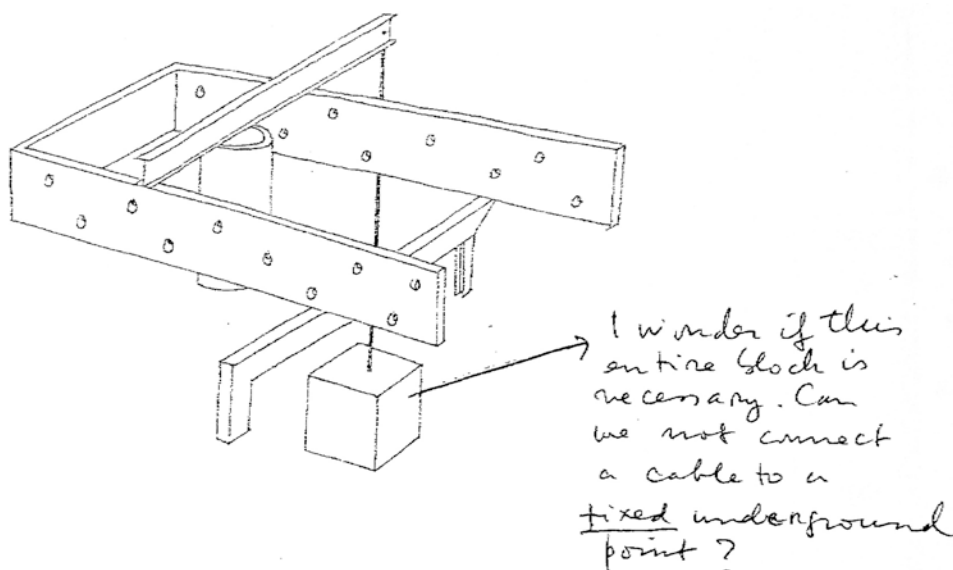


Fig.7.20. Croquis de esquema estructural con anotación de R.Koolhaas. Fax de obra 16/03/1996

Realmente se representa sólo la suspensión de la planta superior, que se muestra como una caja de planos verticales rígidos con múltiples perforaciones circulares, y el conocido desplazamiento de los puntos de apoyo, que confiere asimetría a la estructura. No es necesario más para resolverlo desde el concepto.

¹⁶ En un fax sin fechar en caja KOOL2 aparece adjunto un documento sobre las condiciones de la vivienda en relación con el hueco de plataforma móvil para cada planta y las identifica de este modo. Prefiero traducir "cave" por "cueva" ("grotte") por la textura excavada de la rampa-escalera que baja a la sala de televisión en el zócalo.

La nota manuscrita, sin embargo, parece acusar el exceso de realidad de representar el bloque de 40 T que actúa de contrapeso.

Este es un punto de desencuentro con el ingeniero Cecil Balmond. Él explica el anclaje de la siguiente manera:

"Conceptually we wanted a very visible reading of "anchor", a rock hanging freely from a cable. Through design development and concerns for safety the rock had turned into a concrete dead weight, located in a pit and held down further by a buried foundation. This was now too expensive. It was cheaper to bury the anchor they said, and have the cable tie disappear into the ground, fixed onto a lump of dead concrete.

This was a pity. The visible counterbalance underlined the drama of tipping over. But savings had to be made, and we reluctantly agreed to the change. Only a plate on the surface would denote passage through to the subterranean holding. It was expedient but not poetic, not our daredevil vision of a hung weight in space denoting a danger moment."

(Balmond, 2002 pág. 43)

En un croquis de obra (29/09/1996)¹⁷, el equipo reporta un el cambio de la solución inicial de ARUP. Esta consistía en un contrapeso doble, la parte anclada al suelo como receptáculo de 60 T, y una parte de carga muerta colgando del volazido de 40T. Ambas estarían unidas por lo que parece un nuevo tensor, lo que permitiría hacer visible algún mínimo movimiento de esta última.

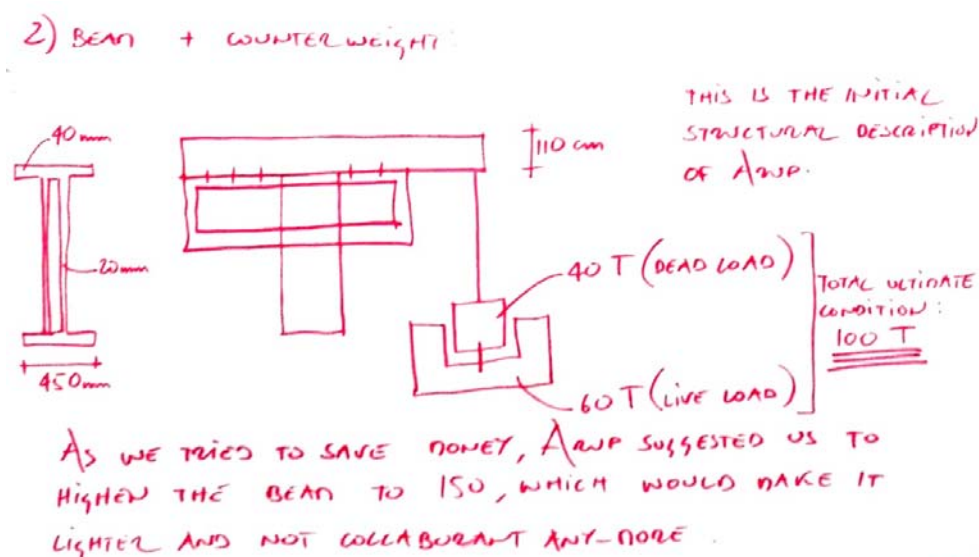


Fig.7.21. Croquis de anclaje estructural de tirante planteado por Ove Arup. Fax de obra 29/09/1996

¹⁷ Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 6, Fax de obra 29/09/1996, 5 páginas.

Esta elaboración tan complicada parece, por tanto, que fue únicamente opción de la ingeniería. La maqueta de la casa enviada al MoMA ese mismo año 1996 muestra la representación ideal de la roca pero como un anclaje simbólico, profundo, no como algo visible para el visitante¹⁸.

En realidad, el croquis de obra sobre el concepto estructural con las anotaciones de Koolhaas en las que mostraba su descontento por hacer tan presente el bloque de hormigón pertenecía a un fax fechado con anterioridad tanto a la maqueta como a la renuncia de ARUP a su solución.¹⁹ En otra página de ese mismo fax (Fig.7.22) Rem Koolhaas señala su opción preferida frente a las detalladas como fases del proyecto constructivo: no evidenciar ese elemento, anclarse a un punto desconocido.

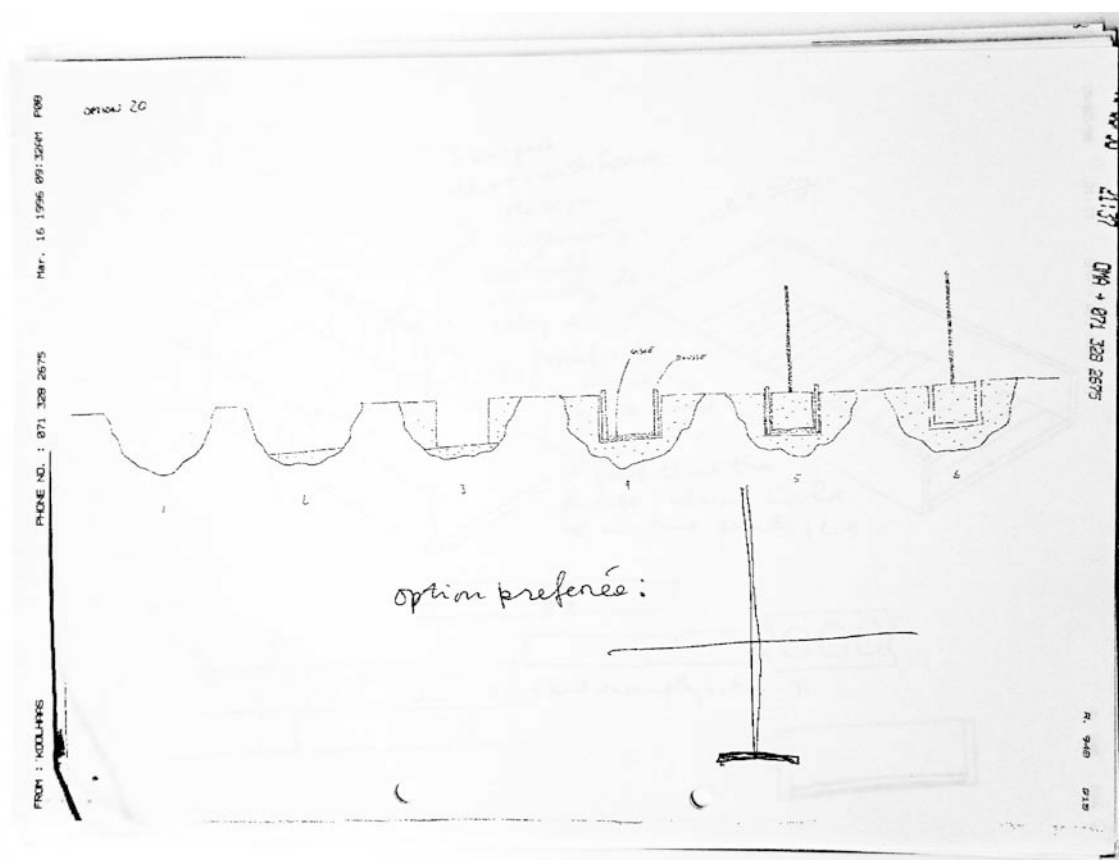


Fig.7.22. Croquis de anclaje estructural de tirante con anotación de R.Koolhaas. Fax de obra 16/03/1996

¹⁸ La maqueta está catalogada como object number 101.1996 en la web del MoMA. Se puede consultar junto con las imágenes de la maqueta en <http://www.moma.org/collection/works/974?locale=en>. Por otro lado, el comienzo del trabajo debe de ser en torno a finales de 1994. En un fax de obra fechado el 17-10-1994 (caja KOOL 4) Jeanne Gang envía la siguiente nota a Koolhaas: "II. MoMA MODEL: Maison à Floirac. It's urgent to know the results of your conversation with Riley so taht Frank Parthesius can begin with model."

¹⁹ De la documentación consultada sobre la casa en el archivo de la Bibliothèque Kandinsky hay un fax de obra fechado el 25-11-1994 con un croquis idéntico a la maqueta del MoMA en cuanto al contrapeso, además de fotos de pruebas de fachadas sobre una maqueta similar (caja KOOL 4). Además, el croquis en el que Koolhaas anota su preferencia de que no se vea el anclaje es de fecha anterior (16/03/1996) al de la supuesta propuesta de ARUP de renunciar a su idea inicial (29/09/1996). Ambos en Caja KOOL 6.

Más allá de la anécdota del contrapeso, lo que conceptualmente parece indicar Koolhaas es que fuera la Tierra, la gran roca, la que mantuviera el equilibrio de la casa. El mecanismo no tiene que ser complicado en determinados detalles, sino complejo en su funcionamiento global.

A la vista de estos croquis, es fácil tener la impresión de estar ante un ready-made como proponía Duchamp. La utilización de elementos habituales -en este caso estructurales-, piezas combinadas de forma inédita que provocan la sorpresa ante algo nuevo y en cierto modo misterioso e incomprensible.

Es lo que le ocurre a Guadalupe Acedo, la encargada de la casa que protagoniza el documental "koolhaas houselife" (Bêka, y otros, 2008): no consigue identificar el modo en el que se sostiene el cuerpo elevado.

No encuentra unos apoyos "tradicionales" y comenta con cierto desasosiego que la casa "está suspendida", cuestión que le preocupa en los días de viento cuando se está en la pieza de dormitorios, porque la casa parece moverse.

Esta sensación quizá sea cierta a juzgar por la rotura de vidrios que comenta en la planta libre bajo el cuerpo suspendido. La ingeniería, en fase de estudio, aconsejaba disminuir la tolerancia de flecha para forjados, quizá por el carácter experimental de la estructura.

En todo caso, la identificación de los elementos de apoyo se manipula en su apariencia material.



Fig.7.23. Vista desde el exterior cubierto. En primer plano marco de carpintería corredera, cilindro de escalera en acero inoxidable y, al fondo, viga en negro con soporte interior –el extremo exterior sale de la imagen. Visita a la obra 19/09/2015

Por un lado se diluye la presencia del cilindro estructural de la escalera al forrarlo de paneles de acero pulido, que reflejan el jardín, y por otro, se enfatiza la articulación del apoyo interior de la viga asimétrica sobre la que descansa la caja, al pintarse en negro toda ella salvo ese soporte, que es blanco.

De este modo el peso visual de la estructura recae sobre uno de los extremos de la caja, al interior y hacia el muro de libros de la biblioteca, quedando suspendida en el aire por el otro, exactamente hacia donde se orienta la mesa de despacho del propietario de la casa, intensificando así la experiencia de un espacio continuo y en contacto con la naturaleza.

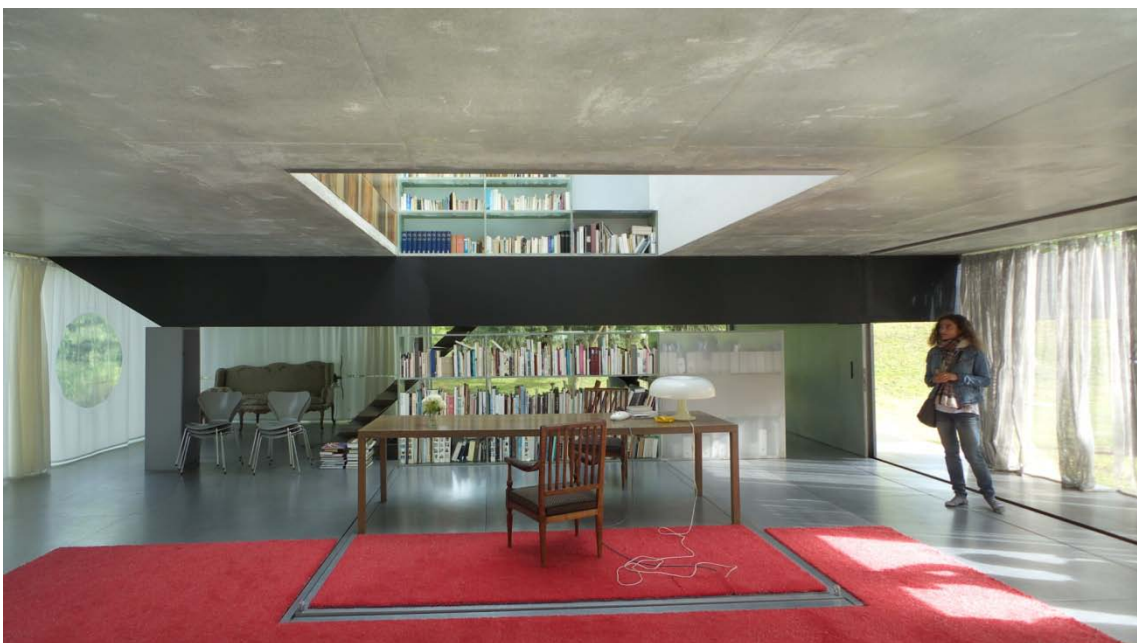


Fig.7.24. Vista hacia el cilindro reflectante exterior. Fig.7.25. Vista hacia la viga interior. Visita a la obra 19/09/2015

La ambigüedad de la arquitectura de la casa como soporte material también se expresa a través de otros dos elementos no estructurales, pero que por su dimensión adquieren un peso visual relevante en la experiencia de la casa. Son la puerta inclinada de acero y la carpintería metálica del panel corredero de vidrio.

De la carpintería sólo se perciben los montantes, con una sección que los hace similares a pilares, al estar embutidos en suelo y techo los travesaños del marco. La puerta inclinada se percibe como un panel en equilibrio inestable, puesto que ambos apoyos también se ocultan.

Estos dos elementos móviles ("pilares" y "plano inclinado"), que por dimensiones se pudieran asociar a elementos estructurales, completan la ambigüedad o el equívoco sobre la forma de soportar el cuerpo elevado. Por un lado, "pilares" que "bailan" en la planta; por otro, planos inclinados en equilibrio imposible para transmitir cargas.

En relación con ellos, la presencia de la viga sobre el último forjado y el tirante hasta el patio, se conciben como otros elementos más del mecanismo cuya misión es activar el espacio del patio. Sin embargo, el conjunto no se cuestiona por la aparente solidez de la caja suspendida. La caja "está" ahí arriba, aunque no se sepa cómo se mantiene.



Fig.7.26. Vista del patio de acceso. Visita a la obra 19/09/2015

Esta respuesta (leída en clave de ready-made) que propone Koolhaas a la petición del cliente de no crear "una casa simple" sino "una casa compleja, porque será la casa que defina mi mundo"²⁰ se complementa con la utilización de una plataforma elevadora, en la que se ubica su mesa de despacho.

La plataforma compensa el estado de invalidez en que se encuentra el propietario, hasta el punto de que "negar la invalidez"²¹ sea el arranque del proyecto.

Aquí será la máquina la que libere al hombre de sus limitaciones.

²⁰ La traducción es mía. Original en LAMPARIELLO, Beatrice. *Villa a Floirac. Rem Koolhaas/OMA 1994-1998*, Ed. ARACNE Editrice, Roma, octubre 2011, pp17

²¹ Ídem

7.2.2. Cerramiento y paisaje.

Paisaje y cerramiento están íntimamente vinculados, ya que el cerramiento se puede constituir en el límite desde el que comienza o acaba un paisaje.

En el caso de la Villa Lemoine, el paisaje comienza mucho antes de atravesar cualquier cerramiento de la casa con el exterior. Comienza en el espacio recorrido o alcanzado por la plataforma móvil que utiliza su propietario.

En una comunicación de obra²², aparece este croquis en el que se despliegan los cuatro alzados interiores de la vivienda que tensan el recorrido entre la cueva y el cielo.



Fig.7.27. Croquis de obra sobre el patio. Sin anotaciones. 27/09/1994. Por la fecha, en los inicios del proyecto.

²² Fax de obra 27-09-1994. Archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, caja KOOL 4.

En él se reflejan las orientaciones solares y los diferentes paisajes que la vivienda ofrece a su habitante como "patio móvil"²³: la biblioteca recorriendo completamente el lado Este; a nivel de cueva, el paisaje controlado del patio de acceso en el lado norte y la cava de vinos en el sur; al nivel del terreno, el paisaje exterior en todas direcciones y el del espacio completamente diáfano a oeste; en la planta suspendida, a norte su dormitorio y a este una terraza con vistas controladas sobre la naturaleza cercana; y en el techo, la posibilidad de contemplar el cielo gracias a un cerramiento escamoteable.



Fig.7.28. Espacio de la plataforma móvil desde planta cueva. Las protecciones del resto de plantas están activadas. Visita a la obra 19/09/2015.

Esta plataforma será la que permita al señor Lemoine liberarse de una de sus limitaciones. Funcionalmente, le permite salvar las escaleras para desplazarse de una planta a la otra. Espacialmente, le libera de la gravedad. La gravedad para él queda suspendida en el corazón mecánico de la casa. La acción de su cuerpo, su paso de una planta a la otra, origina una serie de cambios en la configuración de los límites entre casa y plataforma pero, sobre todo, activa el espacio de la casa, un espacio que termina de conformarse, lentamente, con su llegada o su partida²⁴.

²³ Apunte en croquis de sección en el que se le denomina así. Fax de obra 01-07-1994. Archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, caja KOOL 4.

²⁴ El paso de la plataforma requiere de una adaptación de sus límites, tanto por seguridad de utilización de la vivienda como para adaptar los acabados en las zonas de transición.

El siguiente croquis refleja en dos columnas esquemas de las posiciones cerrada (izquierda) y abierta (derecha) de esos elementos en cada una de las plantas.

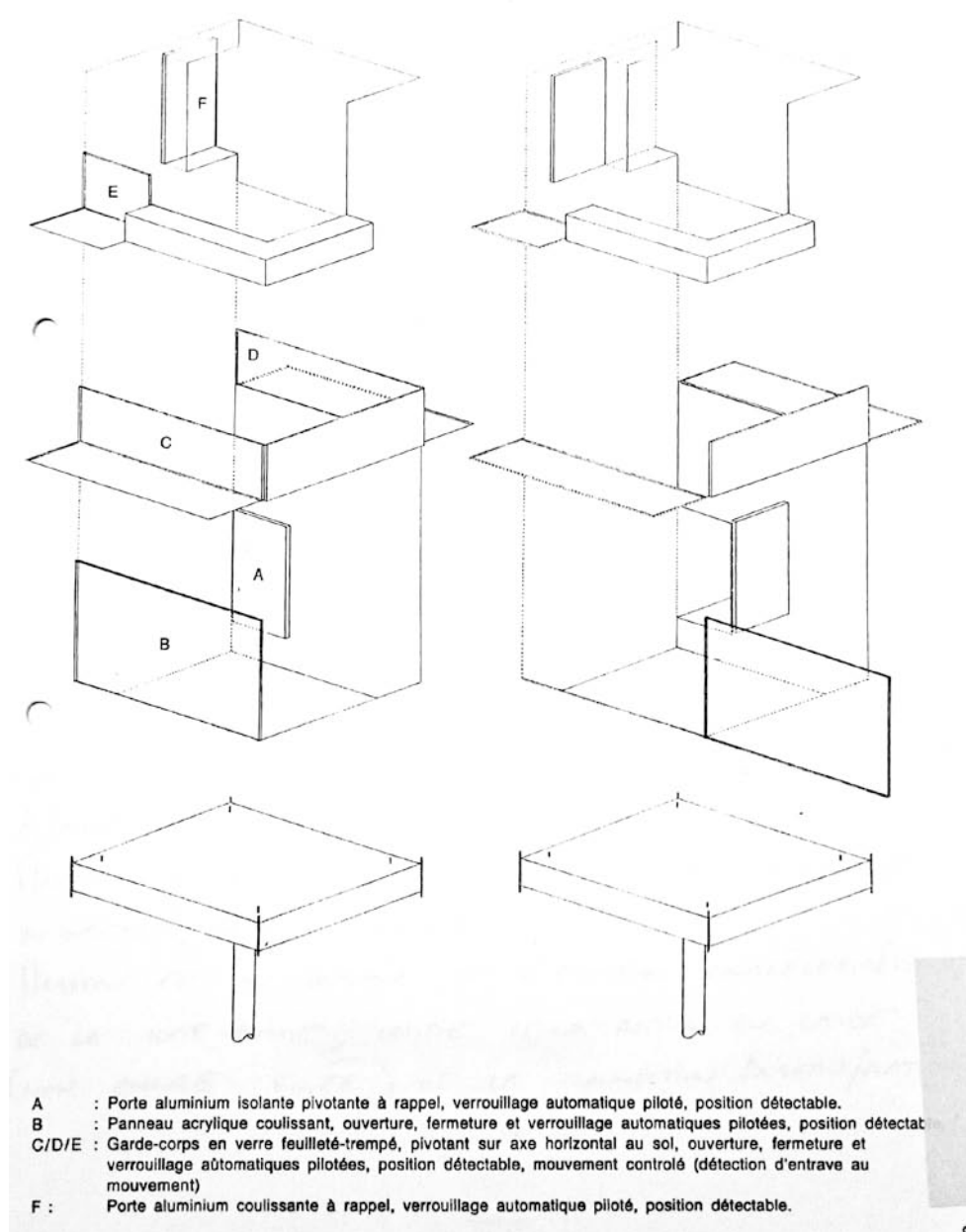


Fig.7.29. Croquis de limites de plateforme. Adaptación de la casa. Fax de obra 08-10-1996

En planta cueva, la puerta marcada con la "A", es una puerta pivotante de aluminio aislante, con memoria, piloto de bloqueo cierre y detector de presencia, que da acceso a la bodega. El plano marcado como "B" es un panel corredero acrílico, con apertura, cierre y bloqueo automáticos y detector de presencia en el acceso a la plataforma móvil desde la vivienda.

En planta terreno, los paneles marcados con "C" y "D" son de vidrio multicapa y pivotantes horizontalmente sobre el suelo. Disponen de apertura, cierre y bloqueo automáticos, detector

de presencia y control de movimiento (detectando trabas al movimiento para evitar atrapamientos).

En planta suspendida, el panel marcado como "E" es similar a "C" y "D" y permite el acceso desde la plataforma al dormitorio del propietario. La puerta corredera marcada como "F", realizada en aluminio, con memoria, piloto de bloqueo automático y detector de presencia, da acceso a la habitación de su mujer.

De este modo la plataforma, una máquina, se convierte en el corazón de la casa ²⁵ y la movilidad y el vacío en el argumento de la vivienda.

El personaje de este apartado es el señor Lemoine, quien da sentido a la casa.

El último filtro hacia el paisaje lo constituyen los cerramientos con el exterior.

En la pieza flotante las pequeñas perforaciones circulares del muro seleccionan y enmarcan vistas del entorno cercano dejando la vista lejana de la ciudad a la "puerta" circular que se proyecta al exterior al abrirse.²⁶

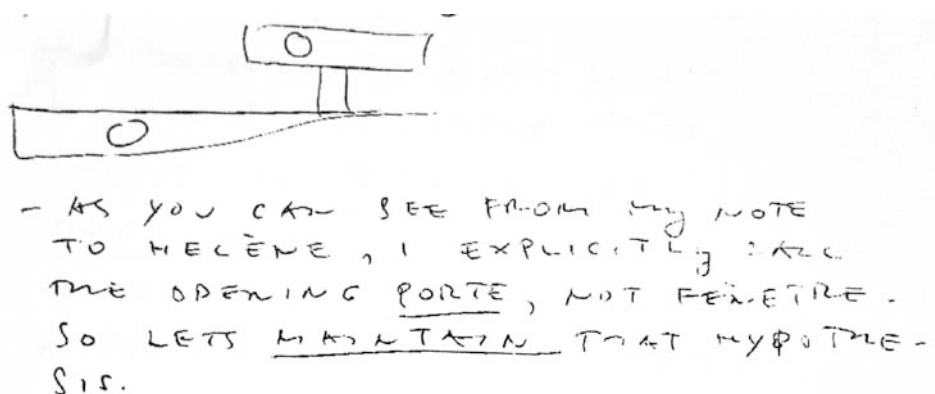


Fig.7.30. Croquis de "puertas" de fachada. Imagen y paisaje. Fax de obra 01-08-1996

Si tanto esta puerta como la existente en el muro del patio sirven como icono permanente a la casa, es en el cerramiento de la planta intermedia, la planta en la que se evidencia la levitación de la casa, donde las condiciones que se establecen permiten tener una conciencia mayor del espacio.

En el apartado anterior dedicado a estructura y objeto se habían adelantado las claves del equilibrio en cuanto a lo construido como lo pesante, lo sujeto a la gravedad. Será aquí donde se presenten dos detalles que, desde mi punto de vista, son importantes para comprender la relación de la casa con el entorno a través de materiales asociados a la ligereza como son el vidrio y los textiles.

²⁵ (LAMPARIELLO, 2011 pág. 201) Referido comentario de Koolhaas: "a machine was its heart".

²⁶ Y que tanto recuerda a otras obras de Gordon Matta-Clark.

En el frente norte el espacio de esta planta se proyecta ligeramente fuera de los límites de la pieza suspendida, lo suficiente para conformar una caja de vidrio que pone en evidencia el desplazamiento entre las plantas, materializa ese espacio que escapa.

Si por un lado, el volumen de vidrio sobresale, expuesto a la lluvia y al sol, y en la fachada este se enrasa, en el resto de fachadas queda retranqueado, liberando un espacio exterior pero cubierto que se convertirá en el territorio las cortinas, que incluso penetran en el espacio interior por un mismo carril, y donde la carpintería de fachada sur se desliza completamente abriéndolo al exterior.

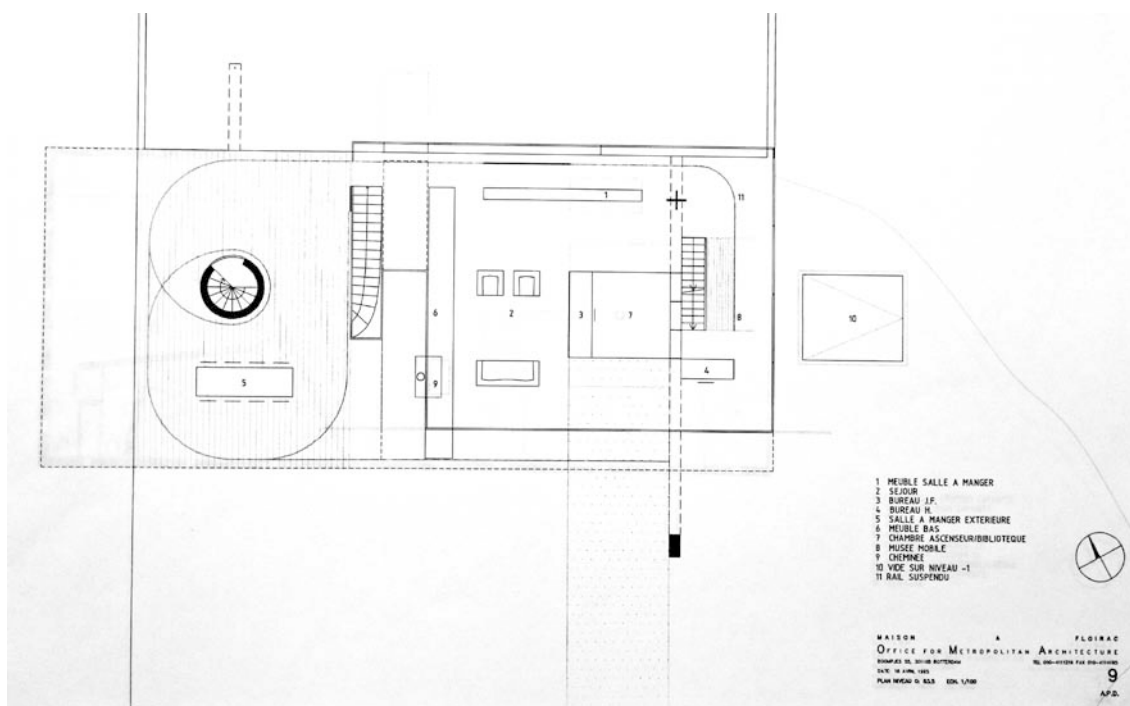


Fig.7.31. Planta 9 de un conjunto de planos fechados 18 abril 1995. Planta intermedia, carril de cortina.

El trazado de este carril discurre por el borde de la planta antes de envolver el núcleo exterior de escalera, provocando cruces que se resuelven diseñando piezas especiales tanto para el trazado de cortinas como para la intersección con el rail de la carpintería de la fachada sur. De este modo se flexibiliza la configuración de los espacios exteriores y su utilización.

La transparencia de las telas empleadas en las cortinas y los juegos de reflejos y filtros que se originan entre ellas y la arquitectura de la casa, conformando efímeramente estancias al exterior, resaltan aún más la levedad.

La reinterpretación del espacio que en 2012 hizo Petra Blaise²⁷ mediante el cambio de cortinas interiores y exteriores, junto a las condiciones fijadas originalmente en el contenedor de la casa, hacen que esta arquitectura del tejido otorgue visibilidad a lo imprevisto, como la ráfaga de

²⁷ Se recomienda el artículo de Niklas Maak en el número 966 de Domus. (Maison à Bordeaux. A textile revisitation, 2013)

viento que juega, recorriendo el porche cubierto de un lado a otro, arrastrando la cortina por su carril.²⁸

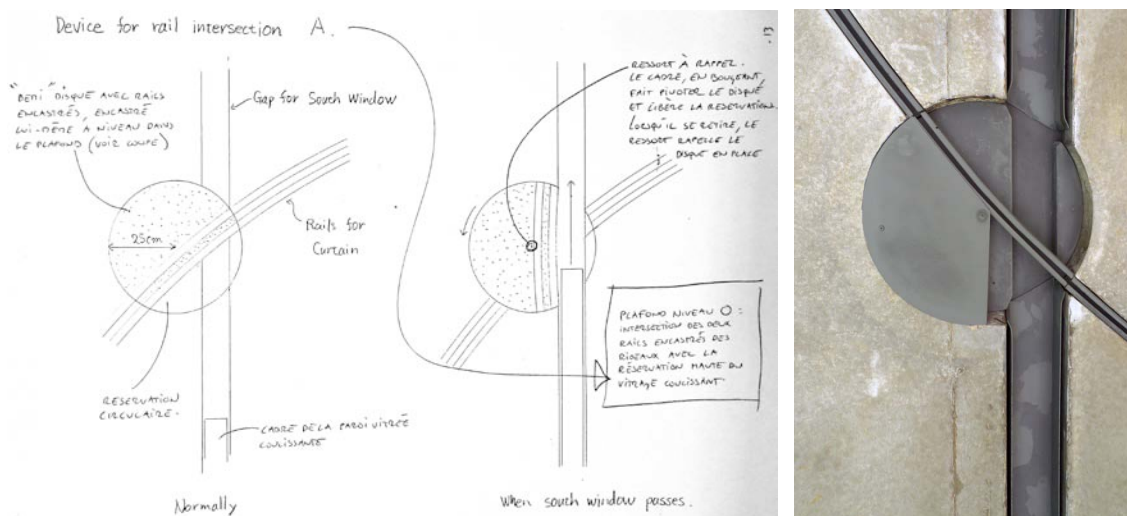


Fig.7.32. Croquis estudio de guías. Fax de obra 11-10-1995. Fig.7.33. Cruce de guías ejecutado.

La última intervención en el paisaje, iniciada un mes antes de la muerte del señor Lemoine, es el proyecto de una piscina en una zona de la parcela cercana a unos restos de edificaciones antiguas.

De nuevo la sensibilidad hacia el paisaje es fundamental. Desde el inicio del proyecto se considera como una de las premisas la percepción de la piscina como “use in nature instead of domesticated nature”²⁹.

Los requerimientos iniciales de accesibilidad y conexión con la vivienda, necesarios para el propietario, desaparecen tras su fallecimiento. Sin embargo, el proyecto mantiene como directriz esa relación especial con la naturaleza.

La solución final, una piscina-estanque, que se configura aparentemente como una alberca tradicional española, semienterrada, se presenta como un espejo que refleja la naturaleza circundante.

Este resultado, que aparentemente se corresponde con la voluntad de Hélène Lemoine de lograr una intervención con un esfuerzo técnico mínimo, esconde el interés de la solución técnica³⁰ para permitir el desbordamiento continuo de la piscina (que técnicamente ya no es estanque) por todo el perímetro y la recirculación del agua a través de un sistema en circuito cerrado que posibilita su depuración.

²⁸ BEKA, Ila. LEMOINE, Louise, *Koolhaas houselife*. Ed. Beka Films, Italy, 2008, pp.140

²⁹ El fallecimiento se produce el 15-02-2001. En los archivos de la Bibliothèque Kandinsky figura un fax entre Oliver Schuette (OMA) y Helen y Jean Françoise Lemoine tratando el programa de la piscina con fecha 8 de enero de 2001 en el que aparece esta referencia a la naturaleza. Archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, caja KOOL 15 (GF6).

³⁰ Ver (LAMPARIELLO, 2011 págs. 253-257)

La operación, técnica y constructivamente compleja, del desbordamiento continuo se oculta con elementos de la propia naturaleza circundante -cortezas de árbol en el contacto del vaso con el terreno-. Gracias a ello, la atención se concentra en descubrir la alberca como espejo perfecto de la naturaleza, con el límite dibujado por el propio agua desbordante.

Sin embargo, a través del espejo se esconde una última sorpresa que proviene del trabajo con el material, el soporte de la arquitectura.

La proporción de 1:10 entre ancho y largo de piscina (2,5 m x 25 m) junto con la masa de agua permiten, una vez que el movimiento alrededor de la piscina supera su condición de espejo, que el fondo continuo y plano de la piscina, de 1,50 m. de profundidad se perciba como un plano fluctuante, poniendo en duda, de forma sutil, la aparente estabilidad que se supondría asociada a la geometría pura de la piscina.



Figs.7.34, 7.35, 7.36. Camino de acceso, lámina de agua, borde desbordante. Visita obra 19-09-2015.

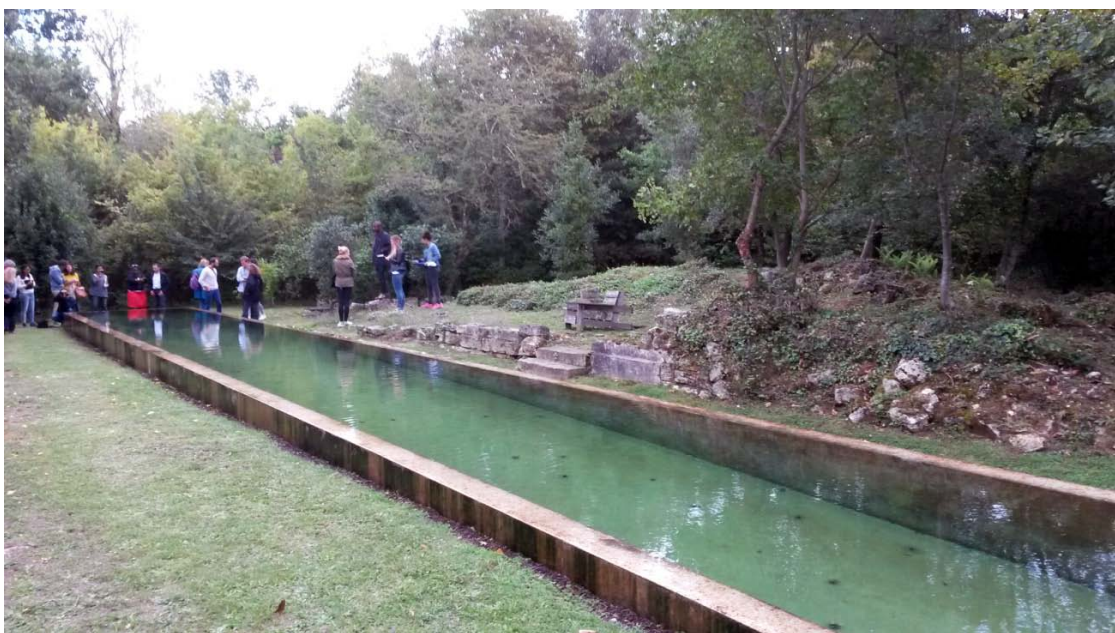


Fig.7.37. Piscina alberca. Visita a obra 19-09-2015.

7.2.3. Cuerpo y alma.

Una vez que muere el señor Lemoine, se pierde el sentido de la vivienda. La casa se "arruina". Como dice Guadalupe Acedo, la casa se había hecho especialmente para él y, desde que no está, nada es lo que era³¹.



Fig.7.38. Imagen de la casa con sello de catalogación. Conjunto de planos sin firmar.

La casa se cataloga como Monumento Histórico en 2002 y se abre al público, bajo cita previa, solamente durante las Jornadas Europeas de Patrimonio. Puede considerarse un híbrido entre museo, vivienda y fetiche, pero si uno no se ata a la silla del propietario, no será capaz de dar el salto que esta casa le ofreció al señor Lemoine.

Es ahora que no está cuando, al ver la cortina que corre de un lado al otro en el porche, no se puede dejar de pensar que su alma sigue visitado la casa en forma de viento³².

En el texto *El Circo*, Smiljan Radic cuenta un instante en uno de los circos familiares itinerantes, que se construyen efímeramente a las afueras de los pueblos en Chile. Las ráfagas de viento que, de vez en cuando, levantan pequeños remolinos de polvo se conocen popularmente como almas.

"Mientras esperábamos el inicio de la función sobre las graderías de tablones, uno de esos errantes levantó las faldas de la carpa y silenciosamente infló todo el lugar. Los pilares de madera que hasta ese momento habían permanecido simplemente apoyados sobre la Tierra y amarrados en su extremo superior al toldo comenzaron poco a poco a bailar

³¹ En un momento de la película dice "ya no oigo reír a la señora como antes". (Bêka, y otros, 2008)

³² Viene a la cabeza la historia del padre japonés que, después de velar toda la noche el cadáver de su hijo pequeño, sólo rompe a llorar cuando ve ondear con los primeros rayos de sol el kimono de su hijo muerto. Es el kimono que ya no volverá a vestir el que representa la ausencia de su hijo. Esta historia la contaba Oíza, referida de un cuento de Sánchez-Ferlosio.

delante de nuestros ojos. Uno a uno se elevaron suspendidos a más de un metro sobre el suelo, para luego caer lentamente en su lugar una vez que el alma abandonó el interior del circo."

(Radic págs. 4-5)

La levedad, que fue función existencial de esta arquitectura para con su propietario, se sigue revelando ahora de la forma más liviana, con el viento.

7.3. Vidrios curvos, vidrios planos, vidrios espaciados.

"Un material sólo vale aquello que sabemos hacer con él"³³.

Esta frase, escrita por Mies en 1965 en sus "Directrices para la enseñanza de la arquitectura", puede encontrar eco en el discurso sobre el material heredado de la modernidad que se proponía en *Les Immatériaux*.

Lyotard mostraba un doble acercamiento a la realidad del material como soporte de la arquitectura. Si por un lado, animaba a trabajar sobre ese soporte para encontrar nuevas relaciones que dieran forma a la arquitectura, por el otro, necesitaba desprenderse de la dependencia que la arquitectura tenía respecto del material en la modernidad. Así se podría alcanzar ese estado intermedio que él asignaba a la arquitectura -entre la imaginación y la posibilidad de futuro-. Sería entonces cuando el material tendría trazadas las características necesarias para poder ser elegido -si ya existía-, o fabricado -si aún no lo había sido-.

El siguiente párrafo precedía a la cita inicial, anticipando en veinte años estas preocupaciones:

"Todo material, independientemente de que sea natural o sintético, posee propiedades específicas, que se han de conocer para poder trabajar con ellos. Los nuevos materiales y métodos de construcción no aseguran por sí solos una superioridad. Lo decisivo es saberlos emplear correctamente."

(NEUMEYER, 1995 pág. 507)

Las dos obras que se presentan a continuación comparten este acercamiento. En ambas, el "saber hacer" con el material es el encargado de manifestar la levedad.

Se trata de obras en las que el vidrio es el hilo común aunque el trabajo sobre él y la relación con el resto de elementos arquitectónicos es una muestra del trabajo sobre el soporte al que animaba Lyotard. Siendo un material de alta tecnología, el vidrio que emplean estas obras se pueden considerar "tradicional" en el sentido de que no utiliza tratamientos que lo hagan variar ante la exposición de luz o electricidad. Los resultados de transparencia o reflejo dependerán de su disposición.

Es esta disposición y la relación con el resto de elementos -a la que alude el título de este apartado-, la que activa el proyecto.

³³ *Directrices para la enseñanza de la arquitectura*. (Neumeyer, 1995 pág. 507)

7.3.1. Rooftop Urban Park Project for Dia vs. Toledo Glass Pavilion.

El término *versus* remite a una confrontación, a una comparación, y con esta intención se muestran las otras dos formas de hacerse presente la levedad según proponía Italo Calvino.

"dos vocaciones opuestas que se disputan el campo de la literatura a través de los siglos: una tiende a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas (...); la otra tiende a comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones".

(Calvino, 2007 pág. 30)

Aunque cada obra se origina en unas condiciones diferentes de localización, programa y escala, ambas muestran características comunes al trabajar con el vidrio: combinan vidrios planos, vidrios curvos y lo hacen espaciando su disposición de forma que permiten recorridos intermedios.

Lo que hay de opuesto, e incluso de contradictorio, en ellas es lo que permite compararlas en los términos que sugiere Calvino: el pabellón de vidrio de SANAA es un edificio que tiende a disolver la percepción del interior mientras que la instalación de Dan Graham para la cubierta del Dia Center for the Arts es un elemento efímero que trata de reconstruir, aunque sea simbólicamente, un tipo de edificio.

7.3.1.1. Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube

El proyecto de Dan Graham para el Dia Center for the Arts en Nueva York comienza en 1989 cuando el centro le invita a desarrollar una planta completa de su sede. Finalmente, su propuesta se centra en la cubierta, convirtiéndola en un parque urbano en el que la principal atracción sería la realización a gran escala de uno de sus pabellones en vidrio reflectante.

"Graham has made the roof into a place for social activity, for private reflective and aesthetic experience, and, with the developing video program and video library, for the gathering of cultural information. The clear and mirrored glass of the pavilion at once opens views outward on the physique of New York City and turns visitors inward to contemplate themselves in relation to the city and to others around them."

(Graham, y otros, 1992 pág. 4)



Fig.7.39 y 7.40. Pabellón Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube. Dan Graham

Con su actuación -que también incluía el acondicionamiento de un pequeño espacio construido para cafetería y sala de video- Graham revitalizaba el centro, permitiendo un uso alternativo y libre de la cubierta en contraste con la actitud que el visitante adoptaba en el resto de salas y exposiciones del centro. El espacio creado entre los vidrios del pabellón se utilizaría para danza, música y eventos públicos.

Esta obra condensa de una forma especial su trabajo previo sobre pabellones y esculturas, ya que con ellos aludía a los edificios modernos de oficinas.

Su crítica resolvía de forma positiva el final sin salida al que había llegado Diana Agrest en su artículo *Architecture of Mirror/Mirror of Architecture* (Agrest, 1991). Si el vidrio empleado en los edificios corporativos de los años 80 era reflectante sólo en su cara exterior -permitiendo la transparencia desde el interior pero negándola desde el exterior- el vidrio que utiliza aquí será reflectante en ambas caras.

Pero sólo esta modificación no sería suficiente para alterar las condiciones que producían la visión en un único sentido en esos edificios.

En obras anteriores, como *Two Adjacent Pavilions (1982)*, experimenta con dos pabellones de idénticas dimensiones y material que difieren en el elemento de cubierta -en uno es un vidrio transparente mientras que en el otro es un material opaco-. Las condiciones relativas de iluminación entre dentro y fuera hacen que en el primer caso la transparencia desde el exterior sea posible aunque sometida a reflejos mientras que en el segundo sea casi nula y el pabellón sólo refleje al observador.

De modo que la ausencia de cubierta (y por tanto posibilitar la presencia de luz tras el vidrio) es un aspecto fundamental para que se produzca esta doble direccionalidad de la transparencia matizada por el reflejo. Además, al estar al exterior, cualquier cambio en la iluminación y el aspecto del cielo por la interposición de nubes alteraría constantemente la relación entre reflejo y transparencia de los vidrios.

La finalidad de todo ello es provocar la reflexión del espectador de dos formas: la física -puesto que se refleja realmente en el vidrio, junto al resto de personas que le acompañan- y la psicológica -ya que toma conciencia de su propio cuerpo y la relación con el resto de elementos o cuerpos reflejados o transparentados como parte de la obra, ya no consiste exclusivamente en una proyección mental.

Cuando Dan Graham describe su actuación lo hace del siguiente modo:

"In the center of the roof is a raised boardwalk-like wooden platform containing a two-way mirrored cylinder with a door, allowing spectators to enter its interior. The interior view shows spectators a concave, enlarged anamorphic view of themselves against the sky and the urban landscape. The exterior view shows spectators a convex anamorphic view of themselves.

At the margin of the raised platform is a two-way mirror cube. The cube represents the urban grid of New York's midtown street plan. The cylinder directly relates to the overhead water tower and has the same circumference."

(Graham, 1999 pág. 166)

La distorsión y la complejidad mayor para el espectador provendría de ese vidrio curvo. Se podría localizar en él al elemento que pudiera desencadenar la puesta en duda de lo estable, a través de la transparencia y el reflejo.



Fig.7.41. Fotograma video de inauguración de exposición.

Pero hacer esto sería identificar sólo uno de los componentes que originan esa conciencia de levedad.

Para identificar al resto, se debe prestar atención al modo en que se ha hecho posible la colocación de los vidrios.

Hablar de esto es hablar de cómo se ha creado ese suelo y la estructura que soporta los vidrios.

El suelo se ha elevado lo necesario -cuatro peldaños- para superar el nivel de las claraboyas de lucernarios de cubierta y obtener una mejor visión del río Hudson. (Graham, 1999 pág. 166)

En el video realizado por el Centro DIA (Shamberg, 1992) se aprecia la necesidad de esa operación puesto que el peso visual de estas claraboyas sería un ruido excesivo para la instalación.

Gracias a esta operación lo que se permite es, primero, independizar el suelo del pabellón de la cubierta en la que se aloja, creando una sombra profunda de la que emerge el perfil de la estructura, y segundo -al elevar el suelo al mismo nivel que el peto perimetral de cubierta-, poner en relación directa el cubo de vidrio con la trama de edificios de la ciudad a los que se refiere.

Dan Graham no habla de la resolución de la estructura, pero no parece casual que se haya ejecutado de la forma en que se ha hecho.

En otros trabajos³⁴ casi desaparecía, bien porque era reducida al mínimo -Star of David Pavilion for Schloss Buchberg (1991-96) - o porque se camuflaba con los reflejos del vidrio al emplear acero inoxidable pulido -Café Bravo for Kunst-Werke, Berlín (1998) -.



Fig.7.42. Star of David Pavilion for Schloss Buchberg



Fig.7.43. Café Bravo for Kunst-Werke, Berlín

En este caso, la estructura final solventa en un único gesto las necesidades objetivas de soportar una plataforma elevada y unos vidrios, y las simbólicas, de referir la cuadrícula del midtown y los edificios corporativos origen de su crítica.

Si en planta la retícula estructural se refiere a la cuadrícula de la ciudad -y quedan como testigos visibles las cabezas de pletina en el borde de la plataforma-, al prolongar las pletinas en vertical y unir las en cabeza por otra horizontal, se da una forma precisa a los marcos para encastrar los vidrios.

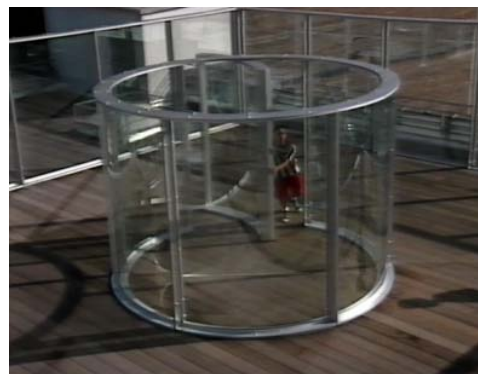


Fig.7.44 y 7.45. fotogramas del video de inauguración de la exposición.

Por un lado, vincula simbólicamente el trazado en planta con la modulación de las fachadas. Por otro, construye realmente los bastidores de fachada, con altura de una planta, de un edificio ideal.

Para resolver el cilindro, que hace equivaler al depósito de agua de la cubierta vecina, emplea el mismo sistema de pletinas adaptadas a la curvatura. Sin embargo, al ser un elemento ajeno

³⁴ Aunque fueran posteriores, esto sólo indica la atención que le dedicaba y que su resolución no era casual.

al sistema, a la trama, no deja huella en la tarima. El bastidor pivotante se encarga de ello, y esto aporta un grado más de levedad al cilindro: un elemento transparente, que provoca visiones deformadas del entorno, cóncavas o convexas según se esté dentro o fuera, además no muestra peso alguno al moverse, no marca una huella sobre el terreno.

Lo importante de la forma en que aparece la plataforma despegada del suelo (por medio de una sombra profunda que sólo deja ver el canto de las pletinas estructurales), la mínima altura que toma (como algo que se posa a la altura precisa en que toma contacto con el entorno lejano por encima de los obstáculos de la cubierta), y el modo en que se construye la estructura de plataforma, fachada y cilindro (en la que se añade la manufactura a través de los roblones en las pletinas), es que se crea un sistema de elementos con una presencia precisa, medida, en la que el vidrio encaja. Forman una escena para él, dándole sentido.

Así, la presencia de estos elementos permite entender el vidrio como ausencia, cuando la transparencia es máxima, o como captura de todo el entorno en una combinación de reflejos y transparencias, y en todo caso, permite a los espectadores el juego de tomar conciencia de su cuerpo en una forma diferente.

"The spectators are self-consciously aware of themselves as perceivers. The superimposition of spectators' body surfaces and gazes creates an inter-subjective intimacy."

(Shamberg, 1992)

La forma de llevar esto a la práctica es lo que permite asemejarla a la segunda de las propuestas que anticipaba Calvino: "comunicar al lenguaje el peso, el espesor, lo concreto de las cosas, de los cuerpos, de las sensaciones". (CALVINO, 2007 pág. 30)

7.3.1.2. Toledo Glass Pavilion

En el Pabellón del Vidrio del Museo de Arte de Toledo, sin embargo, todo está orientado a "a hacer del lenguaje un elemento sin peso que flota sobre las cosas". (CALVINO, 2007 pág. 30)



Fig.7.46. Vista desde el Museo. Visita a obra 21-03-2013.

El *elemento sin peso* es una cubierta, o mejor dicho, una sombra. Porque el pabellón se configura en muchos momentos como una sombra que alberga un programa.³⁵

Las cosas, son todos los elementos que se inscriben entre suelo y cubierta: elementos ciegos, muros de vidrio, soportes estructurales, cortinas correderas, expositores, obras. Cada uno de ellos, tiende a desaparecer en ese espacio entre suelo y techo quedando suspendido en los reflejos de los múltiples planos de vidrio.

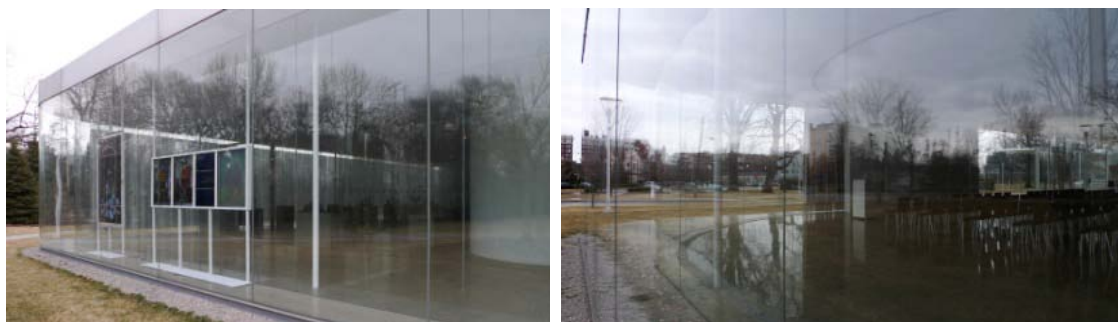


Fig.7.47 y 7.48. Vistas del pabellón. Visita a obra 21-03-2013.

De nuevo, la forma en que se disponen los elementos en torno al vidrio es fundamental para entender la idea de Calvino. Cuando habla de ello explica la diferencia entre usar la conjunción "y" o el adverbio "como":

"En Cavalcanti la conjunción "y" pone a la nieve en el mismo plano que las otras visiones que la preceden y la siguen: una fuga de imágenes que es como un muestrario de las bellezas del mundo. En Dante, el adverbio "como" encierra toda la escena en el marco de una metáfora, pero dentro de ese marco la metáfora tiene una realidad concreta (...)"
(Calvino, 2007 pág. 29)

Ahora se entienden mejor tanto la obra de Dan Graham -metáfora de los edificios de oficinas que aportaba sentido al vidrio a través de los elementos-, como la de este pabellón, en el que todos los elementos están en el mismo nivel, tienen la misma importancia, y desaparecen entre los reflejos de los vidrios.

De nuevo, es volver a un trabajo sobre el soporte de la arquitectura en un sentido diferente, que conecta con el *infra-mince* de Duchamp, de forma literal.

Guy Nordenson, el ingeniero de la estructura del proyecto, relaciona también este concepto con el vidrio y con esta obra.

"Working with glass over the years I've come to appreciate how it embodies Marcel Duchamp's *Infrathin*, the invisible nuances that exists between objects."

³⁵ El día de la visita (21-03-2013) un cielo plomizo enseñó una cara que no se muestra habitualmente en las imágenes del pabellón. Incluso en las que muestran días soleados, el interior es una penumbra envuelta en los reflejos del vidrio. En este caso, la penumbra da paso a la sombra. El pabellón se puede entender como un *elogio de la sombra*.

"At the beginning of this project, when I first met Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa (SANAA) in Tokio with my colleague Mutsuru Sasaki, they presented a drawing I took to be a bubble diagram of the functional relationships of the project. I had a wonderful double take when Sejima said, "No, no, that's it". What I was looking at was actually the plan. Indeed, in the completed building, the joints of the line in the glass can easily be confused with the structural columns. This structure is extremely thin, and the columns are all somewhat randomly placed so that , at first glance, you cannot find them. Most people assume that the glass is holding up the roof, which is not the case."

(Nordenson, 2009 pág. 72)



Fig.7.49. Vista desde zona común

Como se aprecia en la imagen, tomada de su ponencia en el simposio "*Engineering Transparency: Glass in Architecture and Structural Engineering*"³⁶, aparentemente sólo queda a la vista un pilar en primer plano y un núcleo opaco. Un pilar en último plano, se confunde con las juntas entre vidrios. La cortina, incluso, cambia de densidad las franjas superior e inferior de modo que parecen suspendidas en el aire.

En imágenes anteriores, tomadas desde el exterior, los soportes se confundían con los pies derechos de los expositores e incluso con el reflejo de las farolas exteriores (de mayor sección).

Esta ambigüedad calculada de la máxima esbeltez se combina con la disposición aparentemente aleatoria respecto a una supuesta malla estructural de cubierta.

A la vista del plano de estructura, se advierte todo el esfuerzo que queda oculto tras el falso techo que se ofrece al público.

³⁶ Recogida en el DVD que acompaña a la publicación (Wigley, y otros, 2009)

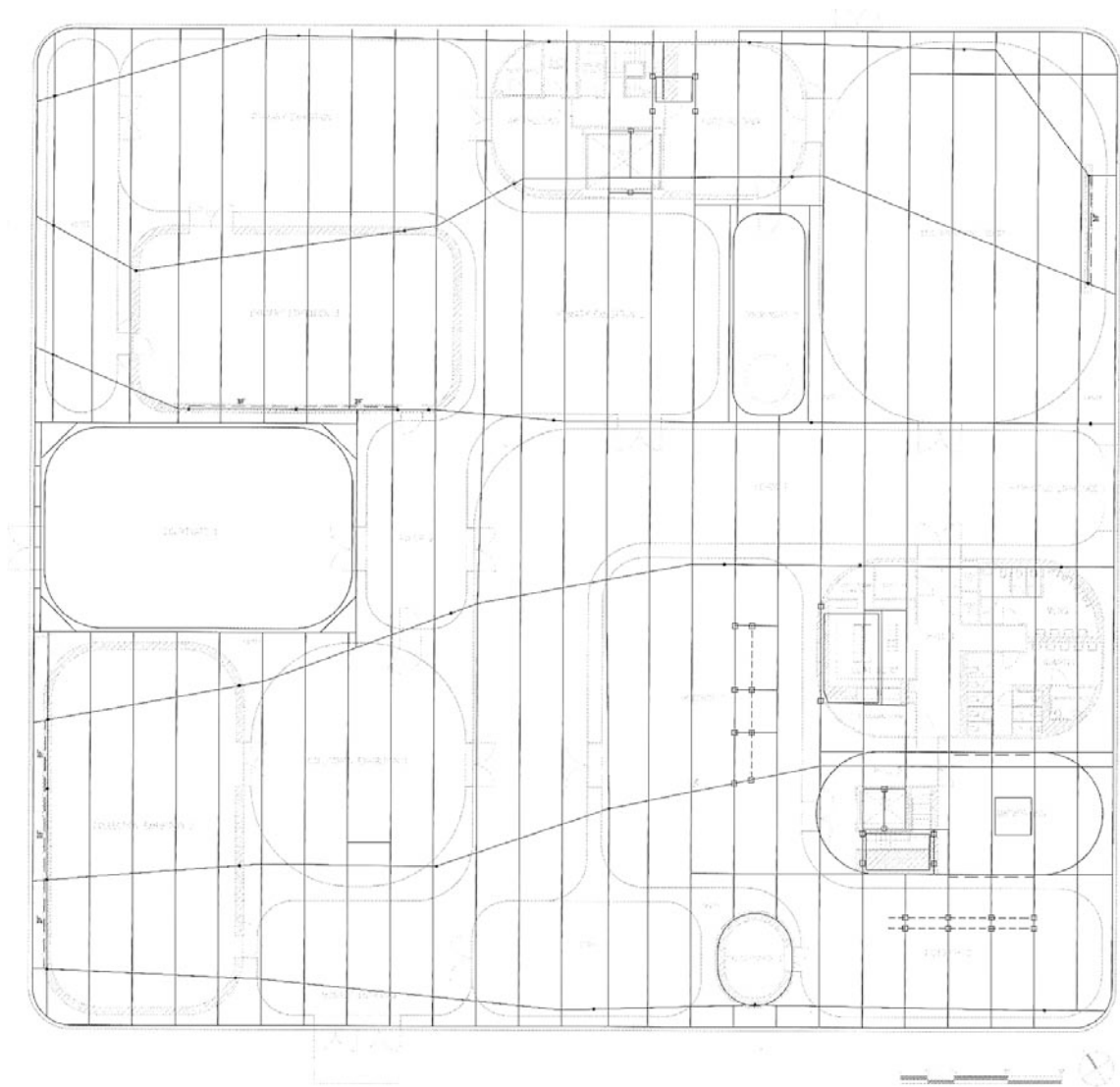


Fig.7.50. Superposición de estructura de cubierta y plano de vidrio



Fig.7.51. Vista en estructura

Una imagen en construcción evidencia de nuevo la esbeltez de los soportes, que se confunden con los andamios de apeo. La cubierta, incluso en estructura, "levita" sobre el plano del suelo.

La misma extrema delgadez de los pilares se advierte en la cubierta, cuyas vigas quedan perforadas para el paso de tuberías³⁷ (de sección similar a la de los pilares).

La levedad se reconoce en lo más fino. El *lightness* se convierte en *thinness*.³⁸

Toda esta operación de igualar elementos se completa al albergar los dos que restan: vidrios encastrados de suelo a techo -en cuyos reflejos queda todo suspendido- y cortinas -que protegen las diferentes salas de la luz y provocan las sombras más profundas bajo la cubierta.



Fig.7.52. Vista interior en construcción. Articulación soporte-cubierta.

Las cortinas existentes, sin embargo, no fueron las proyectadas. SANAA invitó a Petra Blaisse para hacerse cargo del diseño de este elemento tan importante, aunque una firma americana ejecutó finalmente el trabajo. (Blaisse, 2007 págs. 18-45)

De ella queda el proceso de diseño, condicionado por los estudios de ganancia solar y de distribución de flujo de aire. También algunas imágenes de los diseños previos (que contrastan con la neutralidad de las finalmente dispuestas) y una nota sobre el descubrimiento definitivo que haría funcionar en este caso las cortinas con la climatización.



Fig.7.53, 7.54, 7.55. Proyectos de cortinas de Petra Blaisse.

³⁷ La climatización se resuelve impulsando y retornando desde una planta sótano, a la que se accede desde una calle de servicio en el parque. Esto posibilita la máxima esbeltez de la cubierta.

³⁸ Viene a la memoria el Pabellón de Barcelona y la ambigüedad de sus soportes, también por su extrema delgadez y relación con el resto de elementos. Se recomienda el texto de Robin Evans, *Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*. (Evans, 2005 págs. 254-255)

El problema que detectaban los modelos de optimización de distribución de aire y los análisis de temperatura es que las cortinas creaban una cámara de aire que elevaba la temperatura. Por tanto, necesitaban que los pliegues de las cortinas pudieran estar abiertos en dos direcciones para evitar la concentración de aire caliente.

La solución por la que optaron fue la de trabajar la parte inferior y superior de la cortina con un tejido diferente o de menor gramaje que permitiera el paso del aire.

"Just invent something that adds a slight touch of beauty, a scratch of smart solution that will give each single curtain a new and unexpected quality. What an exciting notion! All our attention turned to meticulous details along the lower seam and the top edge airflow."

(Blaisse, 2007 pág. 36)

Petra Blaisse no pudo desarrollar ese detalle de confección de la cortina aunque la ejecución final sí recogiera su idea. La relación de la cortina con el resto de elementos trasciende esta solución técnica y permite introducirla en el discurso de lo que está suspendido entre planos horizontales.

Pero no es el único modo en que afectan al espacio, las cortinas también cobran sentido al combinarse con los patios, permitiendo la iluminación o el oscurecimiento del interior. La disposición estratégica de estos patios -que introducen focos de luz relacionados con las entradas, puntuando el espacio y ofreciendo una orientación bajo la cubierta- consigue otro resultado, que es la entrada de luz intermedia entre las múltiples capas de vidrio. Como sucede con el pabellón de Graham, esto varía las condiciones e incorpora nuevos grados de complejidad en la producción de reflejos y transparencias.

Sejima comenta en una entrevista que la elección del vidrio fue expresamente para clarificar la estructura, su idea de organización.

"Lo importante para nosotros era que cada espacio, cada espacio funcional, estuviera delimitado en planta por una línea propia; por eso hay tantas capas de vidrio, que a veces resultan muy transparentes y otras veces, por la superposición visual de los vidrios curvados, se convierten en traslúcidas. Esto produce un efecto de atmósfera, aunque esa no es la razón primordial. La razón más importante por la que aquí empleamos el vidrio es para clarificar nuestra idea (de organización)."

(Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryhwe Nishizawa, 2008 pág. 11)

El resultado espacial, como ella comenta en el simposio *"Engineering Transparency: Glass in Architecture and Structural Engineering"*³⁹, fue en cierta medida inesperado. Le surgía la duda de si al usar muchas capas de vidrio, aunque fuera transparente, resultaría un edificio opaco. Después de construirlo, vio que la realidad ofrecía más matices y unas veces era transparente para tornarse opaco en otras.

³⁹ Recogida en el DVD que acompaña a la publicación (Wigley, y otros, 2009)

La sorpresa que me proporcionó la visita, bajo la luz pálida y difusa de un cielo gris plomizo combinada con el cierre de algunas cortinas, fue la de un espacio profundo de sombras que disolvía los límites y las presencias, acentuando aún más su levedad.⁴⁰



Fig.7.56. Sombra de reflejos. Glass Pavilion, Toledo, Ohio. Visita a obra 21-03-2013.

⁴⁰ Este conocimiento del pabellón, diferente a la imagen habitualmente difundida, posibilita un entendimiento paradójico del vidrio ligado a la sombra, en vez de a la luz.

8. CONCLUSIONES

Este estudio comenzó con la intuición de que la exposición *Light Construction* (MoMA 1995) presentaba, con sus obras y referencias, algo más que construcción, luz o ligereza. Algo que se percibía como ambiguo y escapaba de la multitud de aproximaciones que aportaba su comisario en el artículo principal de la muestra.

El término levedad, tomado de Italo Calvino, parecía agrupar en torno a él estas sugerencias. Se planteaba, por tanto, la posibilidad de que fuera la levedad la razón de ser de esa arquitectura. El objetivo consistiría en caracterizarla, diferenciarla e identificarla.

La lógica llevó a ampliar el marco de referencia buscando información complementaria y a hacerlo en un entorno temporal cercano, porque se trataba de saber qué pensaban otros, contemporáneos, o a qué se referían cuando hablaban de levedad.

La investigación, por tanto, debía comenzar resolviendo dos aspectos metodológicos, uno de límites y otro de selección de contenido. Por un lado, se trata de acotar temporalmente y de forma concreta un ámbito de trabajo y, por otro, de estudiar las aproximaciones o las referencias a la levedad que se habían producido en ese tiempo.

La primera decisión tomada fue la de elegir eventos de referencia que sirvieran tanto de marcas en el tiempo, como de lugares de reunión para personas, conferencias, obras o exposiciones. Esta forma de elección permitía identificar diferentes aproximaciones, diferentes contenidos relacionados con la levedad, con una cierta flexibilidad al quedar englobados en torno a un evento. También permitía descubrir afinidades entre personajes y contenidos en un entorno muy próximo.

Así es como, desde un principio, se emparejan la exposición *Light Construction* en el MoMA con el simposio *The Culture of Glass* en la Universidad de Columbia, en torno al año 1995.

En 1994 se relacionan los eventos ANY, en concreto el número 5 de su revista titulado *Lightness*, con Ignasi de Solà-Morales y, a través de él, con otros campos del pensamiento como la filosofía¹.

La conferencia de Oíza en 1991, en la que propone el libro de Italo Calvino, sirve como elemento de referencia, por la claridad de su planteamiento, para el arranque del relato de la tesis.

La última decisión, que marcaría el evento más lejano en el tiempo, sería la de establecer ese límite en la exposición *Les Immatériaux*, que se ha revelado fundamental por su consideración de la materialidad como el trabajo sobre un soporte. La exposición se situaba, en 1985, en

¹ Aunque las publicaciones de Solà-Morales al respecto fueran posteriores, se mantenían dentro de la estructura de ANY o se relacionaba con otros eventos estudiados en la tesis.

pleno debate postmoderno aunque con un planteamiento muy crítico y contemporáneo, el relacionado con la crisis provocada por la tecnología.

Las aproximaciones que se extraían de estos eventos permitían acercarse, desde su diversidad, a una idea de levedad propia de nuestra época, una idea diferente a concepciones previas.

A través de Oíza, se había podido caracterizar una levedad vinculada a la modernidad, clara y distinta, que se interpretaba como ligereza y se confiaba al material. El vidrio, por sus cualidades de transparencia, fue el material idóneo para romper el peso de la fábrica tradicional y el contexto. Permitía alterar la lectura tradicional de un edificio, lo ligero podía estar debajo y lo pesado encima. Se podía poner el edificio boca abajo sin que pasase nada. Incluso podía hacerlo desaparecer y mostrarse sólo la estructura o, por el reflejo, capturar el entorno en su superficie. También permitió desarrollar una concepción espacial diferente, al configurarse como un límite denso donde interior y exterior se confundían. El espacio ya no estaba confinado por el volumen interior acondicionado, sino que fluía hacia un entorno abierto que lo delimitaba.

En la postmodernidad, con sus múltiples orientaciones, adquiere un aspecto más teórico y ambiguo. En una versión tecnológica, expresaba la desaparición del enraizamiento en el lugar y la práctica independencia del medio. En una aproximación de lenguaje, de estilo, una falsa contextualización por medio de la ironía, la cita o la parodia que anunciaban una supuesta liberación (*the presence of the past, the end of prohibition*) o se perdía en una elaboración de articulaciones en las fachadas. En un acercamiento filosófico, como la expresión de la complejidad de la comunicación y la ruptura de la cadena signifiante.

Ambas manifestaciones contribuyen a crear el universo más cercano que explica esta propuesta. Todas ellas coexisten. No se trata, por tanto, con esta propuesta, de una deducción ni de una superación.

Sin embargo, sí es posible diferenciarla de ellas por un rasgo que la caracteriza: se presenta como la oscilación de lo estable. Es una levedad que vuelve al cuerpo como intermediario de la experiencia y retoma la tecnología en cuanto que ha sido capaz de conformar los elementos propios de la arquitectura -el soporte del mensaje- a través de los cuales se comunica, se hace presente.

Para explicar el sentido de esta frase -la levedad se presenta como la oscilación de lo estable- es necesario indicar el significado de cada término y la relación que los une. Haber anticipado una enumeración de conclusiones parciales podría haberlas hecho parecer inconexas, sin embargo, esta explicación sirve de guía para comprender el salto de unas a otras.

En torno a la palabra *oscilación* se pueden entender agrupadas ideas que se han presentado tomadas de campos cercanos a la arquitectura, el arte o la filosofía.

Es el término en el que tiene cabida el hecho profundo del que hablaba Oíza en su conferencia, con el que el hombre se proyecta en el mundo, el pensamiento analógico, lo que no se puede expresar con palabras y, sin embargo, es lo decisivo de la experiencia vital.

También es el término que se relaciona con lo sublime en el arte según lo entiende Lyotard, que no tiene que ver con la belleza estética de *lo bello* o sus reglas, sino con acceder a lo que no se puede representar, a lo absoluto.

Con él también se entiende la opción de construir un lugar trabajando con el vacío, que Solà-Morales, apoyado en *El Arte y el Espacio*, propone para una *arquitectura débil*.

El término *oscilación* es un préstamo tomado de G.Vattimo cuando habla del arte y la oscilación (VATTIMO, 1990).

Vattimo se refiere al movimiento permanente de puesta en duda de nuestro mundo, al constante replanteamiento de nuestra perspectiva, que provoca una obra de arte. Por un lado abre nuestro conocimiento o nuestra experiencia, lo amplía, mientras que por otro revela la pieza que no encaja o que no teníamos en cuenta, mueve el suelo bajo los pies al presentar un campo aún más extenso o desconocido. Es una situación que incomoda².

Según Lyotard, trabajar en torno a ello, en lograr expresarlo, sería "la única cuestión digna de los desafíos de la vida y del pensamiento en el siglo próximo." (LYOTARD, 1998 pág. 131)

Esta *función* de la obra de arte es también la función que se reclama para la arquitectura en cuanto tal.

En su doble naturaleza de arte con razón de necesidad, la arquitectura debe responder como *utensilio técnico* a la necesidad, pero como *objeto artístico*³ al arte. Y esto último no tiene que ver con obtener un determinado *resultado estético*, ni mucho menos un *estilo*, sino con poner en duda nuestro mundo a través de una obra.

En torno al concepto de lo *estable*, los intereses que muestran los eventos estudiados plantean tres acercamientos.

Según lo trata T.Riley en *Light Construction*, está fundamentalmente relacionado con la transparencia, es decir, con la visión. En su artículo habla de un replanteamiento de las relaciones entre arquitectura, percepción visual y estructura, que se manifiesta en el uso de vidrios y materiales traslúcidos.

² "(...) la experiencia de la verdad, un poco hegelianamente, es como llegar a un lugar que es como tu casa, donde te encuentras conociendo la topografía de la biblioteca, pero incluso cuando tú conoces muy bien la colocación de los libros de tu biblioteca, el problema es que tal vez encuentras un libro que te disturba; toda esta idea de *unheimlich* (...)" Gianni Vattimo (VATTIMO, y otros, 2014)

³ Según la diferenciación que proponía Ortega y Gasset. (ORTEGA Y GASSET, 1982 pág. 102)

Joan Ockman, en el seminario *The Culture of Glass*, parece poner en duda la estabilidad del material-vidrio precisamente a través del sentido de la visión, cuando para dar respuesta a la necesidad de privacidad se opta por eliminar cualquier relación desde el exterior con el interior por la interposición de un espejo. Es la arquitectura frente al espejo de Diana Agrest y, con muchos más matices, la arquitectura de Tati para *Playtime*.

En la edición de *Lightness*, #5 ANY Magazine, este cuestionamiento de la transparencia se completa con una puesta en duda del sentido literal de la gravedad, en el intento de encontrar nuevas acepciones en relación con el cuerpo o en el contacto de la arquitectura con el terreno.

Este acercamiento disperso parece reunirse bajo la figura de la danza tal como la exponen J.E.Cirlot y también, en cierta medida, John Rajchman en su escrito *Dancing and Building*. Cirlot vincula simbólicamente la conciencia interna de ligereza con la danza como impulso de evasión, de escapar del suelo y, por tanto, de la gravedad. Y la caracteriza por la presencia de lo sonoro, lo móvil y lo transparente.

Así, estos cuatro elementos (que guardan una relación estrecha con el cuerpo) se combinan para hacer presente la certeza interna de la ligereza, o la levedad.

Cada uno de ellos es un medio a través del cual aparece la levedad y, por tanto, se convierten en cuatro maneras diferentes a través de las cuales poder cuestionar la estabilidad.

El campo de la levedad ya no se reduce a la oposición entre lo ligero y lo pesado, como podría corresponder a una interpretación clásica, sino que adquiere otros matices relacionados con la vista, el equilibrio o el movimiento de un cuerpo que se convierte en intermediario de la experiencia.

Liotard, a través de *Les Immatériaux* y sus escritos, proporciona la clave para relacionar la oscilación y lo estable -ya que pertenecen a mundos diferentes- y hacerlo de una manera contemporánea.

La forma en la que él analiza la obra de artistas como Duchamp o Newman, propone como única vía para conseguirlo el trabajo sobre el soporte. De este modo, confiere una identidad material al medio en el que desarrollar sus intuiciones, es este soporte el que se presenta a nuestra experiencia.

Esto es importante porque, contrariamente a lo que se pudiera pensar, el sentido de esta levedad no es el de una desmaterialización simbólica, sino el de una materialización muy concreta.

En *Les Immatériaux*, Lyotard da un paso más y propone un sitio dedicado a la noción del Infra-Mince de Duchamp, que dispone en eje dedicado al soporte de la comunicación, del mensaje, de la obra (de arquitectura).

El sentido de esta instalación probablemente sea una indicación sobre la importancia que tiene, para aquel que pretenda asomarse a lo impresentable o a poner en duda su mundo, el seguir trabajando en un campo incómodo como el del soporte para provocar esa pequeña apertura de lo infra fino, lo infra delgado, lo infra leve. Muchas veces a través de la paradoja.

Por tanto, la forma en la que se va a presentar esta arquitectura, la apariencia que tomará como soporte, oscilará entre la sutilidad y la combinación aparentemente imposible para volver a plantear la relación con lo estable.

Ejemplificar esta propuesta de levedad en determinadas obras de arquitectura supone identificarla. La contaminación de *realidad* de la obra construida no es un obstáculo, es la condición material necesaria, muestra del trabajo con el soporte bajo las condiciones concretas de trabajo de los arquitectos.

Así, se analiza el modo ejemplar en el que *Les Immatériaux* cuestiona el *soporte* de lo que se entendía por espacio expositivo.

Siguiendo a Italo Calvino y su sugerencia sobre las tres formas principales de presentarse la levedad, se propone la analogía con tres obras de arquitectura contemporánea: la Villa Lemoine, como imagen emblemática de la levedad; el Pabellón de Vidrio del Museo de Arte de Toledo, como extremo en el que la arquitectura es un elemento sin peso que flota; y Two-Way Mirror Cylinder inside Cube para DIA Center for the Arts, como la opción de transmitir la levedad en la combinación de la materialidad y el peso concreto que se asigna a cada material.

Estas obras se preguntan, de modo diferente, sobre lo que es estable y la forma en que se muestra o se pone en duda. Es lo característico de la levedad contemporánea.

La respuesta que ofrece esta tesis a la cuestión inicial ha conformado un marco de referencia que permitiera aparecer esta idea de levedad.

Así, la vinculación entre referencias y obras se convierte en una herramienta sencilla para reconocer esta levedad contemporánea en determinados ámbitos de la realidad o para tratar de proponerla al proyectar una obra.

En ambos casos -reconocer una obra o crearla-, apoyados en el trabajo sutil sobre el soporte de la arquitectura que lleva a cuestionarnos lo que entendíamos por estable.

9. ANEJO DE DOCUMENTACIÓN

9.1. Transcripción de la conferencia inaugural de curso 1991-1992 impartida por Francisco J. Sáenz de Oíza en la E.T.S.A.M.

En la relación de audiovisuales en formato CD-DVD del COAM, esta conferencia aparece en la página 119, como "Presentación de curso en la E.T.S.A.M.[vídeo]: 2 octubre 1991" y con referencia para localizar el vídeo "COAM CONF-139 00026367".

Para esta transcripción se ha empleado el ejemplar en depósito en la biblioteca de la E.T.S.A.M., archivado con el título "Presentación del curso académico 91-92 Vídeo (DVD)" y la referencia "V-878".

Se desconoce el título de la conferencia, pero por la insistencia y la repetición del adjetivo "inteligente" se aventura que pudiera ser "arquitectura inteligente".

Consta de dos archivos de vídeo: VTS_01 / VTS_02

La grabación comienza una vez iniciada la lección inaugural.

Algunas partes de la conferencia no se han conseguido transcribir, por lo que se representan como puntos (...). Sin embargo, estas ausencias no afectan a la comprensión del mensaje.

Las citas más importantes que se aluden en la conferencia se han reseñado para ampliar la consulta.

TRANSCRIPCIÓN DE LA CONFERENCIA

Archivo VTS_01:

[...] Efectivamente, el camino que se propone, si es solución emergente para un momento, luego va a ser el obstáculo para momentos siguientes.

Bueno, sigamos con nuestra divagación.

Yo les digo: creo que siempre la arquitectura ha sido inteligente, y ahora son inteligentemente son los remates hasta los límites de lo posible.

Hablando en otros términos, les diría, yo ya he distinguido en mi biblioteca dos clases de libros: los técnicos y los -digamos- humanos. ¿Y cómo los he distinguido? porque me he dado cuenta de que los técnicos, cuando pasan años, no los uso. Porque efectivamente las técnicas siempre corren más. Es decir, La Divina Comedia es siempre La Divina Comedia y un cuadro del Giotto es un cuadro del Giotto, tan hermoso como el que pinta (...). Los objetos, iba a decir, entrañables; los objetos, en los que el hombre se proyecta, no tienen nada que ver con la realidad de los objetos técnicos, y los libros de aspecto técnico, sólo tienen interés para el estudio de la historia de las técnicas.

Sería ridículo que yo sacara un libro de calefacción o de aire acondicionado que yo traje de Estados Unidos en el año 48 para (...) porque las técnicas evolucionan con los días, a veces, excesivamente.

Yo recuerdo una vez que iba a sacar un manual de hormigón y me dijo mi hija: "Por favor, papá, ¡pero si es del 80! ¡si estamos en el 82!" "¡Ah! ¿pero es que todos los años se cambian los edificios de hormigón?" "No, pero todos los años progresan las normativas para invalidar las antiguas proposiciones anteriores" . Yo creo que, a lo mejor, un período de cinco o diez años daría más garantía de que, efectivamente, la norma que he aplicado valdría también para el futuro, porque si no, vamos a pensar que, efectivamente, los edificios se nos van a quedar anquilosados porque los hago con una normativa pasada.

De manera que, bien está la urgencia en un caso médico, pero esa urgencia en una normativa del pre dimensionamiento de pilares, a lo mejor, no debe ser tan rigurosamente actualizada.

El repertorio de los técnicos, les decía a ustedes... yo diría al sublime (y estoy hablando de la construcción inteligente de la arquitectura), el repertorio del resto de los objetos de mi estudio, de mi habitación, de mi biblioteca, sean ensayos, sea literatura, sea poesía, sean artes plásticas, en que efectivamente los unos siempre son atendidos por mí y los otros decaen en su uso. Y de una manera inconsciente y natural, he ido levantando, levantando, en las partes altas de mi biblioteca, los libros de las "tecniquerías", que diría uno, porque efectivamente, para qué me sirve a mí ahora sacar ahora un libro de saneamiento, los apuntes que yo daba en la

Escuela de saneamiento de hace veinte años, o el último libro de climatización de hace diez, si efectivamente las técnicas de climatización, concretamente, cambian constantemente.

De manera que, lo primero que deberíamos descubrir es, en qué medida, la durabilidad de la arquitectura, como hecho sustancial, humano, profundo y entrañable, conmovedor, y la (dijéramos) cotidianeidad de las técnicas, son compatibles en un mismo edificio para hacer que el uno no decaiga en función del otro.

Esto, inevitablemente, me ha conducido a mí siempre a pensar que, efectivamente, en el interior de las paredes iban las tuberías porque efectivamente las paredes no hay porqué derribarlas nunca y las tuberías hay que reponerlas constantemente, porque siempre se inventa una técnica nueva para comunicar, transmitir, desaguar, etcétera, ventilar.

De manera que, cada vez que yo he hecho -por ejemplo la Basílica de Aránzazu- un sistema de climatización incorporado a un sistema de arquitectura, lo he hecho yo, porque me ha costado muchos años aprender que los sistemas técnicos viven su vida de una manera y los sistemas arquitectónicos, profundos, viven su vida de otra.

De tal manera que (y aquí viene la falacia de la moderna arquitectura) cualquier casa popular antigua con técnicas nuevas, se convierte en la mejor habitación humana de hoy, frente a las soluciones de la técnica, de la técnica de su día, que haya determinado la forma de la casa. Por ejemplo, no conozco peor cocina que la de Frankfurt.

La cocina de los Existenzminimum de Frankfurt, era una cocina estricta, una cocina de vagón de tren, de vivienda de emergencia, que estaba dispuesta, diseñada y propuesta de acuerdo con las técnicas que aún no existían no existía lavadora, no existía lavaplatos, no existía el horno alto, no existían otra serie de implementos que la vida ha desarrollado en el campo de las técnicas. Resultado: la amplia cocina de pueblo de cualquier campesino tiene, y recibe, los mejores utillajes, los mejores implementos técnicos para satisfacer sus funciones mejor que aquella cocina que era el ideal del Existenzminimum de Frankfurt, que, efectivamente resolvía la forma de la cocina de acuerdo con los requisitos técnicos que en aquel momento se fijaron.

De tal manera que, en este orden de la utilización inteligente de la construcción para el desarrollo de la arquitectura, nos hace ver, y lo he dicho en términos anecdóticos, cómo yo iba apartando libros técnicos a niveles más altos de mi estantería, o cómo las tuberías se pican y se meten y hay que reponerlas dentro de las paredes, cuando hemos querido hacer de la arquitectura un objeto que también fuera un objeto de orden técnico.

Posiblemente, las propuestas del futuro, disocien más todavía de lo que parece, estos dos aspectos.

Yo recordaba una conversación que mantenía con un gran ingeniero de telecomunicaciones y de computadores, que decía que la construcción de un chip vale trillones, pero que luego se desarrollan también trillones de aparatos, y que el chip resuelve problemas que ni siquiera hoy

se han planteado. Porque como construir un patrón es importante, puede tener virtualmente todos los circuitos establecidos, todas las conexiones soñadas, resueltas por si el día de mañana, efectivamente, las necesidades de orden técnico demandan del aparato más respuestas.

Y me decía él, el ingeniero le digo, "esto no vale en el campo de la arquitectura, porque yo no te puedo decir que tú pongas un suelo flotante con todas las virtuales conexiones posibles de las oficinas que vas a desarrollar, porque cada vez que tengas que construir un suelo flotante tienes que construir un chip muy caro, mientras que en la electrónica, nosotros hacemos un chip muy caro, carísimo, pero sabemos que tiene unas aplicaciones extraordinarias no solamente actuales sino, cada vez, más futuras. Y entonces, una vez puesto a fabricar el objeto, lo hacemos con tanta inteligencia que responde a los problemas de hoy y a las previsiones que nos han anticipado que va a haber en el futuro."

De manera que, como ven ustedes, el tamaño de la respuesta ya determina la calidad de la solución.

Esta es la eterna cuestión que se plantea y que yo he considerado cuando estaba en la Escuela como libro de texto, aquellas seis conferencias de Italo Calvino¹ cuando se le planteó desde la universidad americana cuál sería la matriz, la invariante, los parámetros que iban a gobernar la sociedad del futuro, ya dentro de ocho años, el milenio dos mil.

Y el planteó, lo digo a propósito del suelo flotante, él planteo el tema de la levedad, el tema de la rapidez, el tema de la exactitud, el tema de la visibilidad, el tema de la multiplicidad y el tema de la coherencia o consistencia, que se quieren desarrollar como los seis vectores que iban a caracterizar, es decir, la nueva era.

Y el tema de la levedad es capital. Y entonces ustedes descubren que la arquitectura cada vez tiene que ser más ligera, más aleatoria, más abierta, más liviana, para ser una arquitectura de futuro.

Esto es una condición...es decir, se ha sustituido, como dice muy bien Calvino, empieza así su exposición, se ha sustituido el concepto de lo gravitatorio, de la masa, de la pesantez, como concepto de energía para transportarlo al concepto de la movilidad, de la levedad, como soporte de la misma. Recuerdan ustedes aquella fórmula de Einstein ($E=mc^2$), en la que esta velocidad, la rapidez, la ligereza son vectores determinantes de una sociedad nueva que va a tener que adaptar su arquitectura a esta nueva etapa.

De manera que, ver transportar con grandes camiones grandes masas, o grandes vigas, o grandes objetos, para dar salida o respuesta al problema de la habitación, con el tiempo no va a tener sentido.

¹ (CALVINO, 2007)

Y esto afecta al orden de la arquitectura como construcción de sistemas inteligentes.

Y lo aborda porque se ha pasado de una arquitectura protectora, construida con masa, por tanto dijéramos prolongación de la madre naturaleza, de la madre tierra, que efectivamente regulaba, controlaba y producía unas constantes físicas que, en cierta medida, eran siempre idóneas y adecuadas para el consumo de la función humana.

Como la arquitectura se hace cada vez más ligera, más sutil, los sistemas técnicos que la acondicionan son cada vez más necesarios, y frente a esta arquitectura dijéramos, de piel pasiva, resistente frente al medio, se genera una arquitectura de piel activa, que responde en todo momento, con sus respuestas, a las necesidades cambiantes que puedan tener en el espacio de la habitación.

De manera que, frente a la arquitectura histórica en que los sistemas técnicos, dijéramos, no eran necesarios (una casa, si soportaba las leyes de la gravedad, generaba un sistema mural lo suficientemente idóneo para ser objeto de habitación), hoy día, como la construcción se hace liviana, los sistemas técnicos se convierten en sistemas primordiales de la construcción.

Si lo miran ustedes desde el punto de vista económico, lo descubren.

En la arquitectura histórica, construir la caja mural, era construir el valor del edificio.

En la arquitectura de los años...dijéramos, desde este siglo hasta ahora, la construcción de la estructura ya era una parte menor de la construcción total, y el resto era el implemento necesario para, sobre esa estructura portante, para hacer el cerramiento del espacio de habitación.

Hoy día, el proceso todavía da un salto mayor, y en este momento el coste de los sistemas técnicos del edificio es mucho mayor, mucho mayor, que el de los sistemas estructurales, y por supuesto absolutamente destacado frente a los sistemas de cerramiento. Los cerramientos no valen, las estructuras valen algo y los sistemas técnicos son el todo.

Esto puede hacer pensar a un ingeniero que, efectivamente, el campo de la arquitectura es su campo y que los arquitectos no tenemos que hacer (...)

Y en este orden, yo ahora voy a dar la vuelta al discurso, le voy a dar la vuelta al discurso porque la doy siempre, porque siempre he sido contradictorio.

Y ahora voy a hablar a ustedes de la "no necesidad" de la arquitectura como objeto que conozco. O dicho en otros términos...pero no me lo sé de memoria, que lo tengo aquí apuntado... bueno, dicho en otros términos, a mí me gustaría plantearme, y no lo voy a plantear, yo no quiero cansarles a ustedes (mira el reloj), no lo voy a plantear...pero leía a Oscar Wilde el otro día, que hacía una crítica a un libro que se llamaba "Manual del matrimonio, o cómo ser feliz aún estando casado"...dije yo "este es mi tema, este es mi tema, (risas del público), "manual de la casa perfecta, de la casa inteligente, o cómo ser feliz dentro de una casa que

funciona", porque, a lo mejor, una casa que funciona bien, que tecnológicamente funciona bien, nos llena de infelicidad.

Yo me siento infeliz en los aeropuertos, yo me siento infeliz en las habitaciones de hotel y yo me siento feliz esperando, delante de las salpicaduras de un autobús, en una parada de coches, o me siento feliz en una posada, o en una habitación de hotel de pueblo cuando me han dado alojamiento.

Estas arquitecturas tan bien pensadas, pensadas para la masa, para el hombre medio, que no existe (ustedes se dan cuenta de la falacia. el libro más importante que yo he citado en la Escuela era un libro que me propuso una hermana mía -ya murió la pobre, fue monja de clausura, y que estudiaba filosofía en la universidad- y que era un libro de imágenes de alumnos de High School suecos, o escandinavos, superpuestas sobre una misma placa fotográfica, con exposiciones de una diezmilésima de tiempo de exposición si eran diez mil las personas que pasaban. Hecha la exposición -el libro tenía fotografías, está en la Facultad de Filosofía de Madrid, alguno lo podrá ver porque yo no tengo la ficha, pero allí está- hecha la exposición de la placa de las diez mil chicas apoyadas en una horquilla se obtenía un rostro, pero repetida la experiencia con otras diez mil chicas, se obtenía el mismo rostro. La cuestión que a mí se me planteaba era: de todos los infinitos posibles rostros que conozco, sólo este rostro no existe. Y este rostro pertenece al hombre medio. Y hacemos arquitecturas para hombres medios, que son los únicos que no conocemos; los únicos que no van a escuchar una partitura .

Y en este orden, yo les diría a ustedes, estos edificios "funcionales" ¿son suficientes?, son condiciones necesarias, pero ¿son suficientes para hacer de la casa un objeto entrañable de habitación?

Y yo creo que aquí ya, la cosa es clara.

Ya se empieza, como dice Le Corbusier en su proposición, en la definición de arquitectura, hay un momento en el que se disocia en el campo de la arquitectura el artista del ingeniero, y en ese momento aparece el hombre plástico puro y el arquitecto, y dice Le Corbusier, y el Partenón es la más evidente y hermosa materialización construida.

Es decir, si nosotros hubiéramos entendido, como yo he entendido ya a mis setenta años, (¿no? o setenta y tres, creo que salí hace unos diez), si yo hubiera entendido lo rigurosamente académico que era el mayor revolucionario que a primera vista era Le Corbusier, cuando da una definición de la arquitectura que era la verdadera ortodoxia, la verdadera academia, "el juego sabio y magnífico de volúmenes bajo la luz"², pero luego repetía "la moderatura" (la

² "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz; la proporción es aún y exclusivamente el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz. La proporción desecha al hombre práctico, al hombre audaz, al hombre ingenioso; apela al plástico. Grecia, y en Grecia,

moderatura, es decir, el modo natural, la manera de adaptarse el edificio a esas condiciones generales) " la moderatura", volvía a repetir las mismas palabras -¡los críticos sólo han repetido la primera parte de la definición de Le Corbusier y les ha bastado para engañarnos!- pero luego repetía "la moderatura es el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz", de manera que una cosa era, dijéramos, la estructura, y otra era el visaje -la palabra que usaba él era el visaje del rostro de una mujer, una mujer no cambia de estructura, pero cambia de visaje, su visaje ahora es expectante, u os fijáis es interesante, o su visaje es de ensueño- y él hablaba de que en arquitectura existe la gran estructura, la gran organización, y existe la moderatura, el decoro, la adecuación de esa estructura general a esa condición particular.

Y efectivamente, no hay dos templos griegos iguales. La estructura puede que sea la misma, pero el decoro es diferente y Le Corbusier planteaba que, cuando se acordaba del tema del decoro, era cuando se tocaba en raíz y sustancia el tema de la arquitectura.

Piensen ustedes en un gran arquitecto, la Sota o cualquier otro bueno, Frank Gehry o Foster, el que sea, ¿no?; observen ustedes con qué mimo cuidan el detalle, porque en el detalle está la virtud de la arquitectura.

Y es que un concepto de la arquitectura entendido como un proceso, dijéramos, de proyección del hombre sobre la realidad del mundo (proyección del hombre sobre la realidad del mundo), da sentido a la habitación de la tierra, no tiene nada que ver con un proceso tecnológico, y Le Corbusier , el gran revolucionario, era el gran académico, el gran, dijéramos, destructor de las deformaciones de la Vieja Academia Beauxartiana de París, donde se disoció el mundo técnico del mundo artístico -lo cual con sus inevitables consecuencias-, Le Corbusier no perdió la cabeza y cuando decía la academia dice no o "no a la academia" estaba diciendo "no" a las deformaciones, a las aberraciones, a que el lenguaje, la consagración de la Academia como ecosistema político que se instauran como revolucionarios y se consagran con treinta años como males, ya que lo son, pues evidentemente el discurso de Le Corbusier era un discurso aplastante, académico, platónico, riguroso de lo que debía de ser la arquitectura.

Y en este orden de ideas, yo les digo a ustedes: no basta, no basta, partir del hecho técnico como fundante de la arquitectura porque hay infinitos hechos más importantes que no le alcanzan ni de refilón.

Yo, para abordar este tema, siempre, siempre he sido polémico, siempre he sido contradictorio, siempre he querido dar la vuelta (mientras dibuja un círculo en el aire con su mano derecha), el libro que más me ha interesado a mí me lo recomendó...creo recordar que fue Viktor von..., Viktor von Weizsaker, y se llamaba "El círculo de la forma", hablaba que el hombre percibe el vuelo de una mosca cuando el ojo se mueve con la mosca.

el Partenón, han marcado la cúspide de esta pura creación del espíritu: la proporción." (CORBUSIER, 1998 págs. 178-179)

Toda la percepción es movimiento, todo acto de percepción es un acto de participación en el acto de (...), el ojo inquieto, con mirada fija, no percibe el vuelo de la mosca.

De manera que, se cierra el círculo de la forma, y se vuelve a ser mosca con la mosca para seguir el vuelo de la mosca.

Es un libro de medicina interesantísimo que se llama así "El círculo de la forma"³, Viktor von Weizsaker - despreciado durante muchos años, porque claro, un hermano, o no sé si fue el mismo, médico, no me acuerdo, embajador de Hitler ante el Papa, vamos, completamente condenado, es decir, se confunden hechos, dijéramos, de orden político o de otro orden con hechos o circunstancias que no tienen nada que ver. Se puede ser un gran inventor y ser de derechas, o ...o ¡papanatas!, no tiene nada que ver una cosa con otra.

Entonces, yo les digo a ustedes, yo siempre he recurrido a esta visión, digamos circular, de las cosas. Y cuando hablo algo de que el movimiento, dijéramos, hacia lo técnico, hacia la percepción de lo mecánico, es un movimiento necesario y vital - hablaba antes a colación de la calculadora que podemos utilizar (...) - pero hay otro movimiento, hay otro movimiento que es tan importante y profundo como aquel, que es en sentido contrario.

Yo...voy a ver si encuentro esta ficha...considerada la ficha más importante de mi biblioteca...¡ésta!...ésta la tengo repetida varias veces . La publicaba Aldo Rossi a propósito de la Construcción de la Ciudad, y habla de dos mundos diferentes, y los dos mundos sensitivos, y los dos pensamientos son necesarios, y no hay solamente uno en juego.

Yo esto ¡nunca!...vamos, es como este, este ejemplo, yo nunca he olvidado..."en la correspondencia entre Freud y Jung, éste define el concepto de la analogía del siguiente modo: "He explicado que el pensamiento "lógico" es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior en un discurso. El pensamiento "analógico", o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso, sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es "pensar con palabras". El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable con palabras" esto por ejemplo yo lo he citado de "La construcción de la Ciudad", la cita es en el número 2 , la página 8. ⁴

Para mí esta lectura ha sido vital en mi existencia,...

ARCHIVO VTS_02:

... es decir, hay un discurso expresado con palabras; y aquí el gran arquitecto y amigo Paco Alonso, más de una vez me lo ha explicado: lo inexpresable, lo inefable, lo que no se puede decir, es lo importante de lo arquitectónico o de lo pictórico, es decir, del cuadro se pueden

³ (WEIZSAKER, 1962)

⁴ (La arquitectura análoga, 1975 pág. 8)

hablar muchas cosas, pero las que no se pueden decir y se pueden sentir, son las importantes que transforman la pintura, la música o la arquitectura.

De manera que, si, efectivamente, la construcción dijéramos inteligente de la arquitectura sólo se aplica a la realidad técnica de la arquitectura, se está aplicando a una parte, y no la más importante del hecho constructivo.

En este orden de cosas, ustedes verán, si siguieran la evolución de mi arquitectura, o de haber seguido a cualquier otro arquitecto, cómo han cambiado las cosas a lo largo de la introducción del Movimiento Moderno para llegar a la situación en la que nos encontramos.

Yo recuerdo las primeras frases de Mies van der Rohe, cuando en los años veinte decía "yo no hablo de problemas de forma, yo hablo de problemas de construcción"...es decir, parece que había una...un principio de racionalidad, de facilidad, de poder decir las cosas para poder saber que existen.

Pero por otro lado, como hace ver Jung a Freud, por otro lado hay algo inefable, inexpresable, profundo, arcano, misterioso, íntimo, que existe y que no es determinado. El hombre, en dos palabras, es, no solamente, podemos decir, lo que la lúcido, el sexo, el pasado le ha determinado, sino lo que es más, y tan importante, lo que el futuro le proyecta.

Proyectamos llegar a ser. Aspiramos...nuestras aspiraciones son tan importantes como nuestras necesidades.

Cuántas veces...fijaos, yo me acuerdo que se lo cité alguna vez al amigo Vázquez de Castro, y se quedó pasmado, le dije: "¿has leído, has leído la frase de Bachelard?" - Bachelard es mi "padre", Bachelard es todo para mí, el fenomenólogo - la frase dice que "un hombre que sube en una casa por una escalera al desván no es lo mismo que un hombre que baja por una escalera al sótano; el desván es el lugar de los sueños y el sótano es el lugar del crimen y del asesinato." Y decía, "el que no conoce estas diferencias, no sabe lo que es la ensoñación, sin la cual", dice Bachelard, "no hay mito humano posible."

Como no hay mito humano posible sin la ensoñación, sin la aspiración, sin el proyecto de futuro....nos proyectamos ...somos en el presente, lo que en parte nos viene dado y lo que nos proyectamos ser, somos un punto sin tiempo, un instante fugaz, que es fruto de un instante que fue y un pasado largo que nos determina, nuestros...nuestros mitos, por ejemplo, decir de una vez por todas, como decía Pavese, mujer, colina, mar, montaña, de una vez por todas, en una estructura mítica, una estructura profunda, que expresa en una palabra todos los objetos que pertenecen a ese sistema.

Hay un mundo mítico que nos determina, pero hay un proyecto que construimos de lo que queremos ser que nos determina mucho más.

Y en este orden, la arquitectura tiene esta doble función de ser objeto técnico, en un aspecto, mucho más en el tiempo presente, como les decía a ustedes en que las pieles de la casa se hacen ligeras, y si no hay sistemas tecnológicos que las adecúen a nuestras necesidades, la casa no funcionará...pero hay una vertiente de la casa que es la ensoñadora, la fundamental, que tampoco podemos descuidar.

Y yo creo, como les decía a ustedes, que la primera propuesta de Mies van der Rohe, cuando decía "no me preocupan problemas de construcción" ¡Uy! "no me preocupan problemas de forma, sino problemas de construcción" posiblemente olvidaba que donde el hombre se proyecta más como totalidad es en los problemas de la forma, es una de las cosas que posiblemente estén más en el candelero...ya lo dicen las propuestas de Italo Calvino que les he citado a ustedes, el problema de la visibilidad, y de la multiplicidad, y de la coherencia, las tres últimas proposiciones... la visibilidad, es decir, el mundo de las imágenes que nos determina.

Un político ve a su imagen, o sea, un político con mala imagen (...) Es decir, estamos entrando en una sociedad en que la imagen y la imagen epitelial, la imagen superficial es tan importante que, como decía yo una vez, cuando usted va al aeropuerto distingue los aviones por las compañías aéreas y no por sus modelos. Las formas de los aviones les interesan menos que sus colores, y lo mismo pasa con los (...) y lo mismo pasa con los poliedros: el cubo de Rubrik es el cubo que se añade a los poliedros de Leonardo porque introduce el color como determinante formal de la realidad. De manera que un tren de alta velocidad, depende de cómo lo pinten..., hay coches que están pintados por el uso, les han puesto unas rayas rojas y blancas y no-sé-qué...que desdican, que contradicen el discurso horizontal de la circulación...

Pues en este devenir, dijéramos, profundo, humano, sensible, vitalista de la arquitectura, uno descubre que, efectivamente, aquella primera propuesta de la racionalidad, del racionalismo, no abordaba con la intensidad debida, porque había otros intereses -muy lógicos y muy necesarios para resolver los problemas acuciantes de una sociedad industrializada que transportaba las grandes masas de población de los núcleos rurales a los urbanos, etcétera, había otros, sí, pero, pero evidentemente se retrasó, dijéramos, no se tuvo visión de lo que iba a ser el futuro, y el futuro iba a hablar otra vez de los problemas de forma-. Entonces, es el propio Mies van der Rohe, hay un librito que tiene en una página una cosa y en la página contraria lo siguiente, cuando dice, y es de ese tiempo también, que "la arquitectura es la expresión de la voluntad de una época hecha forma, cambiante, movediza, viva", de verdad que "la voluntad de una época hecha forma" es una definición de la arquitectura que se repite al mismo tiempo que se está hablando "yo no hablo de problemas de forma sino de problemas de construcción". Hay que saber leer y releer a los autores para entender qué quiere decir cuando habla de problemas de forma y cuando más adelante viene a decir que la arquitectura es la expresión de la voluntad de una época hecha forma.

Entonces, si la voluntad de una época hecha forma no debe ser atendida, ustedes me dirán de qué se está hablando aquí...

Y entonces les decía...yo, así como he guardado esta ficha del discurso analógico, es decir, del discurso no-lógico, del discurso sensible, del discurso profundo de la arquitectura como correlato complementario de otro discurso, siempre he vuelto a El Aleph, a leer a Borges, que es otro con Bachelard de mis amigos, mi maestro.

Cuando Borges en El Aleph pronuncia esta memorable lección de humanismo que no se supera ni con todos los tratados de humanismo que haya en la Escuela esta, por supuesto, cuando dice, cuenta la historia del guerrero y la cautiva (léanselo ustedes, imprímanlo en letra grande, colóquenlo en el interior de su habitación y mediten) cuando habla de cómo Drotcultf, el guerrero longobardo, que viene de las selvas del norte de Europa, de los fangales, de la diosa Ur, del mundo misterioso del norte de Europa y llega a conquistar Italia, y penetra en Rávena, y descubre Rávena, y con Rávena descubre el mundo clásico, y descubre, dice así "el balaustre, el vino, el suelo de mármol y la fuente", se arrodilla ante los raveneses y renuncia de ser lo que había sido. No era un desertor, fue un convertido, dice Borges. No fue un desertor, fue un convertido, y no lo fue porque el pueblo de Rávena le dedicó un monumento y un homenaje. Pero fue un hombre que ante el progreso de la sociedad humana, ante el descubrimiento de lo que era el mundo clásico, despreció el mundo cavernoso, orgánico, vegetal y húmedo de donde venía.

Y Borges, en esta memorable historia que yo ya he contado tantas veces, quizá sea porque ya me la aprendí de memoria, Borges dice, lo grande de esta historia es que yo ya la he vivido, porque yo recuerdo, yo recuerdo, que en mis tiempos, mi abuelo, era militar en La Pampa, y en una razzia que hicieron los indios -en la ciudad donde estuviera, donde fuera- en una razzia, apareció una mujer rubita entre los indios, y se lo contaron a la mujer del gran jefe militar -un inglés-. Era una señora victoriana, de Yorkshire, de ojos azules, grises, pálida. Le dijeron que entre los indios hay una rubita que debe de ser inglesa, la hicieron llamar, habló con ella, y le dijo que era la mujer de un capitanejo indio, muy valiente, que la había dado hijos, que vivía en una cabaña de piel de caballo curtida, y cocinaban con heces de animal, y era muy feliz y no estaba dispuesta a dejarlo, porque la inglesita, la inglesa, la señora, quiso traérsela, sacarla de la salvaje civilización y termina la historia diciendo Borges, un día, un día, la inglesita, que vivía casada con un capitanejo indio, pasaba casualmente cuando la abuela había ido al campo a una matanza de unos carneros o unas vacas, pasaba en un caballo, él , él montado en un caballo indio, y al ver la sangre, según el rito indio, bajó, bebió y se marchó, y Borges dice, esta es la otra parte de la historia, es la misma historia, es la historia del hombre que viene de la barbarie y conquista la civilización y la historia del hombre que habiendo alcanzado la civilización victoriana, vuelve otra vez al mundo primitivo, original, de(...), este discurso, dice Borges, y este es el discurso de la ciudad.

Y este es el discurso de nuestro siglo, es decir, ustedes, nosotros, hemos creado artificialmente la ciudad, que es la verdadera creación humana por excelencia, ¿no?, pese a los ecologistas, es decir, el hombre vive para transformar el mundo, es creador del mundo para transformarlo, el hombre ha conseguido como máxima conquista la creación de la ciudad artificial, esta

ciudad en la que yo ahora mismo para coger el taxi me he desplazado más velozmente aquí entre los coches, que los coches entre los peatones, es decir, se ha invertido el orden de la circulación. en el Barrio de Salamanca, esta mañana, había coches parados y peatones circulando entre los coches. Este gran invento de la ciudad técnica, racional y lógica, que no funciona, tiene como contrapartida, y ustedes lo ven, el fin de semana, el sueño, la aspiración de volver otra vez a la naturaleza, a la libertad y a vivir.

Y esta realidad es así.

Y esta realidad es la que va a hacer cambiar el signo de la ciudad del futuro. Porque realmente el sueño de la ciudad que nos hemos inventado no vale porque simplemente es técnico. A mí me da vergüenza decirles a ustedes que yo tengo una casita en el campo, a una hora, que tengo un coche en un aparcamiento, un 2CV, que es un coche de lo más malo y entrañable que existe, y me encuentro rodeado de tejas, en el campo y disfrutando de las (...).

Y este, este doble encuentro entre el hombre, podemos decir, que saca partido del hecho técnico y que saca partido del hecho profundo, humano, entrañable, de no dar ...de no perder el sentido de estar sobre la tierra, de saber que tenemos un destino que cumplir y que ese destino que cumplir es inevitable, inexorable, es fundamental.

Y en este orden - yo ya termino porque me he alargado mucho- yo les diría a ustedes "perdónenme por esta absurda disertación sin preparar" he querido hacerles ver que el hermoso discurso de la arquitectura, a través de la propia definición de arquitectura que da Le Corbusier, es un discurso que tiene un vector, un componente técnico fundamental -nunca un edificio que pase a la historia de la Arquitectura pasa si necesariamente no está bien construido, si no está bien "funcionado", si no cumple las razones de carácter funcional y de carácter, dijéramos técnico, para hacerlo como objeto de arquitectura-, pero no basta, no basta que sea un objeto funcional y técnico, para que sea un objeto de entrañable sentimiento de arquitectura, donde el hombre, con su contemplación se proyecta.

Y en este orden de ideas, termino diciéndoles, han sido ustedes muy respetuosos, (...) la sala es odiosa, no tiene climatización, la Escuela es tan mala como la técnica de la sala, y ustedes ayudarán a perfeccionarla y no pierdan de vista nunca que el material importante de la Escuela son los alumnos.

Muchas gracias.

(Aplausos ininterrumpidos. Interviene Ricardo Aroca como director de la E.T.S.A.M.)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁBALOS Iñaki [y otros] Bruno Taut. Arquitectura Alpina. [Libro]. - Madrid : Círculo de Bellas Artes, 2011. - ISBN 978-84-87619-91-5.

ÁBALOS Iñaki CIRCO [En línea] // La belleza termodinámica. - 2009. - 3 de 10 de 2014. - http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca7/pdf/2009_157.pdf. - Numeración revista "2008.157 La casa del aire".

ÁBALOS Iñaki y HERREROS Juan Toyo Ito: el tiempo ligero [Publicación periódica] // Toyo Ito 1983/1995. - Madrid : [s.n.], 1995. - 71. - págs. 32-48. - ISSN 0212-5683.

ADAMS Tim Diagrams of Interface, or, Deleuze and Guattari's Legacy to Architects [En línea] // academia.edu. - 2000. - 29 de 07 de 2015. - http://www.academia.edu/2010882/Diagrams_of_Interface_or_Deleuze_and_Guattari_s_Legacy_to_Architects.

AGREST Diana Architecture of Mirror/Mirror of Architecture [Sección del libro] // Architecture from Without: Theoretical Framings for a Critical Practice. - New York : Princeton Architectural Press, 1991.

ANYONE CORPORATION [En línea]. - 2015. - 2013. - <http://www.anycorp.com/>. - Sitio oficial .

ARAGÓN PANIAGUA Tatiana Imágenes de la modernidad y la vanguardia en el cine de Jacques Tati [Libro]. - Málaga : Universidad de Málaga, 2006. - Colección "textos mínimos". - ISBN 84-9747-147-4.

AUGÉ Marc Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad [Libro]. - Barcelona : Gedisa, 2000. - 5ª. - ISBN 84-7432-459-9.

BALMOND Cecil Informal [Libro]. - Munich : Prestel, 2002. - 3-7913-2400-4.

BALPE Jean-Pierre y A.L.A.M.O. Projet de conception de la partie "texte" de la manifestation du Centre de Création Industrielle sur le thème des matériaux nouveaux et de la création [Informe] = Projet de conception de la partie "texte" : Avance de proyecto. - [s.l.] : CNAC Georges Pompidou, 1983. - pág. 23. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/224.

BANHAM Reyner The Glass Paradise [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002. - Artículo tomado de Architecture Review 125, n745, February 1959. - ISBN 1-58093-105-7.

BANKS Glyn y VOWLES Hannah Zones of Anxiety [Publicación periódica] // Studio International. - 1985. - 1010 : Vol. 198. - págs. 38-39.

BAUMAN Zygmunt Modernidad líquida [Libro]. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007. - ISBN 978-950-557-513-8.

BÊKA Ila y LEMOÎNE Louise Koolhaas Houselife [Libro]. - [s.l.] : BêkaFilms, 2008. - Incluye DVD con película sobre la casa. - ISBN 978-88-903602-0-6.

BERNABEU LARENA Alejandro Estrategias de diseño estructural en la arquitectura contemporánea. El trabajo de Cecil Balmond. [Informe] : Tesis doctoral / Estructuras de Edificación ; Escuela Técnica Superior de Arquitectura. - Madrid : Universidad Politécnica de Madrid, 2007.

BETTINI Maurizio La "traslucencia" del signo [Publicación periódica] // Revista de Occidente. - Madrid : Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, julio-agosto de 2013. - 386-387. - págs. 9-16. - ISSN 0034-8635.

BLAISSE Petra Inside Outside, Petra Blaisse [Libro]. - Basel : Birkhäuser-Publishers for Architecture, 2007. - ISBN 978-3-7643-7630-7.

BLISTÈNE Bernard y LYOTARD Jean-Francois Conversazione con Jean-François Lyotard [Publicación periódica] // Flash Art. - junio de 1985. - 127. - Edición italiana. Traducción de la entrevista del francés por Elio Grazioli.

BLISTÈNE Bernard y LYOTARD Jean-Francois kether.com [En línea]. - 1985. - 3 de 11 de 2014. - <http://www.kether.com/words/lyotard/LYOTARD-withBlistene-LesImmatériaux-FlashArt-March1985.pdf>. - Extractos del artículo "Les Immatériaux: A conversation with Jean-Francois Lyotard. With Bernard Blistène" publicado en Flash Art, #121, March 1985 .

CALVINO Italo Seis propuestas para el próximo milenio [Libro]. - Madrid : Siruela, 2007. - 7ª. - Incluye el apéndice "El arte de empezar y el arte de acabar". Primera edición en español (Siruela), 1989. - ISBN 978-84-7844-414-4.

CAPITEL Antón Comentario al libro: La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea [Publicación periódica] = Materia, Forma y Energía // Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos. - Madrid : [s.n.], septiembre de 2013. - 4. - págs. 108-111. - ISSN 2174-1131.

CARVAJAL Javier Javier Carvajal [Libro]. - Madrid : Munilla-Lería, 2000. - Prólogo de Julio Cano Lasso. Artículo de Carlos Saura sobre La Madriguera. - ISBN 84-89150-36-2.

CIRLOT Juan Eduardo Diccionario de símbolos [Libro]. - Barcelona : Labor, 1992. - 9ª. - ISBN 84-335-3504-8.

COLLINS DICTIONARY [en línea] [En línea]. - 2015. - 2015. - <http://www.collinsdictionary.com/>.

CORBUSIER Le Hacia una arquitectura [Libro]. - Barcelona : Apóstrofe, 1998. - Vers une architecture. Paris : Crès, 1923. - 1ª edición-. - ISBN 978-84-455-0277-8.

CORTÉS Juan Antonio Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryhwe Nishizawa [Publicación periódica] // SANAA Kazuyo Sejima Ryhwe Nishizawa 2004-2008. - Madrid : El Croquis, 2008. - 139. - ISBN 978-84-88386-48-9.

COURTEL Yannick L'exposition et l'événement [Sección del libro] // Les Immatériaux au Centre G.Pompidou en 1985. Étude de l'événement exposition et de son public / aut. libro COURTEL Yannick [y otros]. - Paris : EXPO MEDIA, 1986.

DAVIDSON Cynthia [y otros] Anybody [Libro]. - Cambridge : The MIT Press, 1997. - ISBN 0-262-54088-6.

DAVIDSON Cynthia [y otros] Anyone [Libro] / ed. Davidson Cynthia. - New York : Rizzoli, 1991. - ISBN 0-8478-5592-9.

DAVIDSON Cynthia Reflections on transparency: an interview with Terence Riley [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, 2002. - Artículo tomado de ANY Magazine 9 (1994). - ISBN 1-58093-105-7.

DELEUZE Gilles y GUATTARI Félix ¿Qué es la filosofía? [Libro]. - Barcelona : Anagrama, 1993. - ISBN 84-339-1364-6.

DESCAMPS Christian Espace de Seminaire. Première rencontre: Architectures, Sciences, Philosophies. [Archivo impreso] / ed. Pompidou CNAC Georges. - Paris : [s.n.], 1985a. - pág. 2. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 95052/026. PP.2006092/2/.

DESCAMPS Christian Seminaire "Philosophie et Histoire" [Archivo impreso] / ed. Pompidou CNAC Georges. - Paris : [s.n.], 1985b. - pág. 1. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 95052/026. PP.200692/3/.

DESCAMPS Christian Seminaire E.I.R.P.I. Architecture-Science-Philosophie (A propos d'Immatériaux) [Archivo impreso] / ed. Pompidou CNAC Georges. - Paris : [s.n.], 1985c. - pág. 2. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 95052/026. PP 2006092/1/.

DÍAZ MORENO Cristina y GARCÍA GRINDA Efrén El orden simbólico de la materia [Publicación periódica] // El Croquis. Jean Nouvel 1994-2002. - Madrid : El Croquis, 2002a. - 112/113. - págs. 26-40.

DÍAZ MORENO Cristina y GARCÍA GRINDA Efrén Una conversación con Jean Nouvel [Publicación periódica] // El Croquis. Jean Nouvel 1994-2002. - Madrid : El Croquis, 2002b. - 112/113. - págs. 6-25.

DICCIONARIO RAE [en línea] [En línea]. - 2015. - 2015. - <http://www.rae.es/>. - 22ª edición.

ECO Umberto El Antiporfirio [Sección del libro] // El pensamiento débil / aut. libro VATTIMO Gianni [y otros] / trad. Santiago Luis de. - Madrid : Ediciones Cátedra, 1988. - ISBN 84-376-0739-6.

ECO Umberto Prólogo [Sección del libro] // El Libro de los Laberintos. Historia de un mito y de un símbolo / aut. libro SANTARCANGELI Paolo / trad. Palma César. - Madrid : Siruela, 2002. - Primera edición italiana en 1984. - ISBN 84-7844-646-X.

EISENMAN Peter y DERRIDA Jacques An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002. - Artículo tomado de Assemblage 12, MIT Press, Cambridge, 1990. - ISBN 1-58093-105-7.

EVANS Robin Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe [Sección del libro] // Traducciones. - Gerona : Pre-Textos, 2005. - Publicado originalmente como "Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries" en AA Files, 19, spring 1990. - ISBN 84-8191-717-6.

FRAMPTON Kenneth Some reflections on postmodernism and architecture [Publicación periódica] // ICA DOCUMENTS. - London : Institute of Contemporary Arts, 1986. - 4. - págs. 26-29. - ISBN 0-905263-95-2.

GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey The Light Construction Reader [Libro]. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002. - ISBN 1-58093-105-7.

GONZÁLEZ Xavier Envoltura versus fachada: el concepto epidérmico [Publicación periódica] = capas layers // a+t. - Vitoria : a+t ediciones, 1998. - 11. - págs. 11-25. - ISSN 1132-6409.

GOROSTIZA Jorge La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio [Publicación periódica] // Nosferatu. Revista de cine. - San Sebastián : Donostia Kultura, 1992. - 10. - págs. 48-55. - Documento descargado (03-08-2015)
https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40832/NOSFERATU_010_008.pdf?sequence=4.

GRAHAM Dan Dan Graham. Works and collected writings [Libro] / ed. Moure Gloria. - Barcelona : Ediciones Polígrafa, S.A., 2009. - ISBN 978-84-343-1201-2.

- GRAHAM Dan** Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon [Libro]. - New York : Dia Center for the Arts, 1992. - Prólogo de Charles Wright. Folleto conmemorativo inauguración 12-09-1991. - ISBN 0-944521-23-1.
- GRAHAM Dan** Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham [Libro] / ed. Alberro Alexander. - Cambridge : The MIT Press, 1999. - ISBN 0-262-07197-5.
- GREGOTTI Vittorio** Les Immatériaux a Parigi:Un convegno sull'idea di moderno [Publicación periódica] // Casabella. - Milano : Arnoldo Mondadori Editore, luglio/agosto de 1985. - 515. - pág. 31.
- GUASCH Anna Maria [y otros]** Los Manifiestos del Arte Postmoderno. Textos de Exposiciones 1980-1995 [Libro] / trad. Palma César. - Madrid : Akal, 2000. - ISBN 84-460-1110-7.
- GUIHEUX Alain [y otros]** Architecture instantanée. Nouvelles acquisitions [Libro]. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 2000. - ISBN 2-84426-050-0.
- GUIHEUX Alain** Les Immatériaux 1 [Impreso] // L'Architecture dans Les Immatériaux. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 2 de mai de 1984a. - pág. 27. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223. Dossier regroupé textes.
- GUIHEUX Alain** Les Immatériaux 2 [Impreso] // Le bâtiment orphelin. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 1984b. - pág. 10. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223.
- GUIHEUX Alain** Les Immatériaux 3 [Impreso. Diapositiva] // Le bâtiment orphelin 2. Audiovisuel. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 1984c. - pág. 45. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223.
- GUIHEUX Alain** Les Immatériaux 4 [Impreso] // Site de la référence inversée. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 1984d. - pág. 28. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223.
- GUIHEUX Alain** Les Immatériaux 5 [Impreso] // Site de l'architecture plane. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 1984e. - pág. 17. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223.
- HAAG BLETTER Rosemarie** Opaque transparency [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002. - Tomado de Oppositions 12, summer 1978, MIT Press, Cambridge. - ISBN 1-58093-105-7.
- HABERMAS Jürgen** La modernidad, un proyecto incompleto [Sección del libro] // La Postmodernidad / aut. libro FOSTER Hal [y otros]. - Barcelona : Kairós, 1985. - ISBN 84-7245-154-2.
- HAYAKAWA S.I.** The Revision of Vision [Sección del libro] // Language of Vision. Painting, Photography, Advertising-Design / aut. libro KEPES Gyorgy. - Chicago : Paul Theobald and Company, 1969.
- HEIDEGGER Martin** El Arte y el Espacio [Libro]. - Barcelona : Herder, 2009. - ISBN 978-84-254-2646-9.
- HEIDEGGER Martin** Filosofía, Ciencia y Técnica [Libro]. - Santiago de Chile : Editorial Universitaria, 1997. - Prólogos de Francisco Soler y Jorge Acevedo. - ISBN 956-11-1311-2.

HELD Klaus La última pregunta directriz de Heidegger: ¿Hay todavía hoy patria? [En línea] // Círculo Latinoamericano de Fenomenología. - 2009. - 21 de 05 de 2015. - http://www.clafen.org/AFL/V3/031-043_Held.pdf. - Publicado en Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen III. 2009. pp-31-43.

HUDEK Anthony TATE [En línea] = From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux // TATE. - 2009. - 26 de 01 de 2012. - <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7267>. - Versión de la ponencia en el simposio "Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows since 1968". - ISSN 1753-9854.

ITO Toyo Escritos [Libro] / ed. TORRES NADAL José M^a. - Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000. - Introducción de Iñaki Ábalos. - ISBN 84-89882-12-6.

KEPES Gyorgy Language of Vision. Painting, Photography, Advertising-Design [Libro]. - Chicago : Paul Theobald and Company, 1969.

KLEIN Yves La maison immatérielle [Sección del libro] // Les symboles du lieu. L'habitation de l'homme / aut. libro DAMIAN Horia y RAYNAUD Jean-Pierre. - Paris : L'Herne, 1983. - ISBN 9782851970480.

KOOLHAAS Rem y MAU Bruce S,M,L,XL [Libro]. - New York : The Monacelli Press, 1995. - ISBN 1-885254-01-6.

KRAUSS Rosalind Cindy Sherman 1975-1993 [Libro]. - New York : Rizzoli, 1993. - ISBN 9780847817566.

KRAUSS Rosalind The Optical Unconscious [Libro]. - Cambridge : The MIT Press, 1994. - ISBN 0-262-61105-8.

KRAUSS Rosalind y RAJCHMAN John Visual Gravities: a conversation with Rosalind Krauss [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, March/April de 1994. - 5. - págs. 30-31.

KUNDERA Milán La insoportable levedad del ser [Libro]. - Barcelona : Tusquets, 1985. - ISBN 978-84-7223-225-9.

L'ALAMO [En línea]. - 2015. - 11 de 02 de 2015. - <http://www.alamo.free.fr/pmwiki.php?n=Alamo.Accueil>.

LAMPARIELLO Beatrice Villa a Floirac. Rem Koolhaas/OMA 1994-98 [Libro]. - Roma : DIPSA, Dipartimento di Progettazione e studio dell'architettura, 2011. - 1^a. - ISBN 978-88-548-4295-3.

LYNN Greg Differential Gravities [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, March/April de 1994. - 5. - págs. 20-23.

LYNN Greg Levedad [En línea] = LEVEDAD // CIRCO / ed. M.Mansilla Luis, Rojo Luis y Tuñón Emilio. - 1996. - 2012. - www.mansilla-tunon.com/circo/epoca2/pdf/1996_034.pdf. - Numeración revista "1996.34 La Cadena de Cristal".

LYOTARD Jean-Francois A response to Philippe Lacoue-Labarthe [Publicación periódica] // ICA DOCUMENTS. - London : Institute of Contemporary Arts, 1986a. - 4. - pág. 8. - ISBN 0-905263-95-2.

LYOTARD Jean-Francois Defining the Postmodern [Publicación periódica] // ICA DOCUMENTS. - London : Institute of Contemporary Arts, 1986b. - 4. - págs. 6-7. - ISBN 0-905263-95-2.

LYOTARD Jean-Francois D'un travail [Sección del libro] // Les immatériaux au Centre G.Pompidou en 1985. Étude de l'événement et de son public / aut. libro COURTEL Yannick [y otros]. - Paris : EXPO MEDIA, 1986c.

LYOTARD Jean-Francois Imaginations d'architecture: l'architecture aux immatériaux [Entrevista]. - Paris : Salon Concept, 1985a.

LYOTARD Jean-Francois Les Immatériaux [Impreso] // Infra-Mince. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 1985b. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223. No está firmado, se asigna autoría a Lyotard por seleccionar el material.

LYOTARD Jean-Francois Les Immatériaux // Titre provisoire. - Paris : CCI-CNAC Georges Pompidou, 1983. - pág. 9. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/237.

LYOTARD Jean-François Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo. [Libro]. - Buenos Aires : Ediciones Manantial SRL, 1998. - ISBN 987-500-018-3.

LYOTARD Jean-Francois Response to Kenneth Frampton [Publicación periódica] // ICA DOCUMENTS. - London : Institute of Contemporary Arts, 1986d. - 4. - pág. 30. - ISBN 0-905263-95-2.

LYOTARD Jean-Francois y CHAPUT Thierry Les Immatériaux [Impreso] // Carta dirigida a Alain Arvois. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 28 de mayo de 1984. - pág. 5. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/223. Carta firmada por autores con informe adjunto.

LYOTARD Jean-Francois y CHAPUT Thierry Les Immatériaux: Album et Inventaire [Libro]. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 1985a. - 2-85850-300-1.

LYOTARD Jean-Francois y CHAPUT Thierry Les Immatériaux: Epreuves d'écriture [Libro]. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 1985b. - Con contribuciones de 26 escritores y filósofos. - 2-85850-299-4.

MAAK Niklas Maison à Bordeaux. A textile revisitation [Publicación periódica] // Domus. - Milan : Domus, 2013. - 966. - págs. 96-105. - ISSN 0012-5377.

Maheu Jean [y otros] Epreuves d'écriture [Libro]. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 1985. - 2-85850-299-4.

MANNONI Julien JULIEN MANNONI [En línea] // livre anciens et rares. - 2007. - 25 de 10 de 2014. - <http://julienmannoni.blogspot.com.es/2013/10/claude-maillard-matiere-de-vertige-1984.html>.

MARINA José Antonio Teoría de la inteligencia creadora [Libro]. - Barcelona : Anagrama, 1993. - ISBN 84-339-1375-1.

MARTÍNEZ SANTA-MARÍA Luis diagonal [en línea] [En línea] = La luz humana / ed. Diagonal Associació revista. - 2012. - 20 de 07 de 2015. - <http://www.revistadiagonal.com/entrevistes/luis-martinez-santa-maria-la-luz-humana/>. - Dentro del ciclo de entrevistas "La luz es el tema" . - ISSN 2013-6528.

MOINOT Martine [y otros] Les Immatériaux 1 [Impreso] // Matériaux nouveaux et création. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 18 de junio de 1982. - pág. 7. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/237. No está firmado, se asigna autoría al equipo de diseño, documentación y realización de la exposición.

MOINOT Martine [y otros] Les Immatériaux 2 [Impreso] // La Matière dans tous ses états. - Paris : Pompidou, CNAC Georges, 14 de abril de 1983. - pág. 42. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/237. No está firmado, se asigna autoría al equipo de diseño, documentación y realización de la exposición.

MOINOT Martine [y otros] Les Immatériaux 3 [Impreso] // English version of the french soundtrack. Route: Zones & Sites. - Paris : CNAC Georges Pompidou, 1985. - pág. 23. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 95052/026. No está firmado, se asigna autoría al equipo de diseño, documentación y realización de la exposición.

MORENO MANSILLA Luis, ROJO Luis y TUÑÓN Emilio Escritos circenses [Libro]. - Barcelona : Gustavo Gili, 2005. - ISBN 9788425219900.

MUÑOZ María Teresa La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea [Libro]. - Madrid : MOLLY EDITORIAL, 1998. - ISBN 84-922708-1-0.

NAVARRO BALDEWEG Juan La habitación vacante [Libro]. - Gerona : PRE-TEXTOS, 1999. - ISBN 84-8191-251-4.

NESBITT Kate Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995. [Libro]. - New York : Princeton Architectural Press, 1996. - ISBN I-56898-054-X.

NEUMEYER Fritz Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968 [Libro]. - Madrid : El Croquis, 1995. - ISBN 84-88386-08-7.

NORDENSON Guy Infrathin [Sección del libro] // Engineered Transparency. The technical, visual, and spatial effects of glass / aut. libro WIGLEY Mark [y otros] / ed. Bell Michael y Kim Jeannie. - New York : Princeton Architectural Press, 2009. - ISBN 987-1-56898-798-9.

OCKMAN Joan ANYthing Went [Publicación periódica] // Architecture. - August de 2000. - 8 : Vol. 89. - págs. 60,61,184,185.

OCKMAN Joan Architecture in a Mode of Distraction: Eight Takes on Jacques Tati's Playtime [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, 1995a. - 12. - págs. 20-27.

OCKMAN Joan Course outline // The Culture of Glass. - New York : [s.n.], 1995b. - págs. 1-3. - Programación detallada de clases del seminario.

OCKMAN Joan Through Glass, Darkly: Recent Glass Architecture in Japan [Publicación periódica] // Harvard Design Magazine. - Cambridge : Harvard University Graduate School of Design, 2004. - 20. - págs. 68-75. - 1093-4421.

OPPOSITIONS [En línea] // Canadian Centre for Architecture. - 2015. - 20 de 07 de 2015. - <http://www.cca.qc.ca/en/collection/799-oppositions>.

ORTEGA Y GASSET José Meditación de la Técnica [Libro]. - Madrid : Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1982. - Octava reimpression (2004). - ISBN 84-206-4121-9.

PAZ Octavio Apariencia Desnuda; La Obra de Marcel Duchamp [Libro]. - Mexico : ERA, 1995.

PENCENAT Corinne Les Immatériaux: entretien avec Jean-Francois Lyotard [Publicación periódica] // L'Art Vivant. - Mai de 1985. - ISSN 0004-3338.

PERRATON Charles L'oeuvre des petits récits autonomes [Sección del libro] // Les Immatériaux au Centre G.Pompidou en 1985: étude de l'événement exposition et de son public / aut. libro COURTEL Yannick [y otros]. - Paris : EXPO MEDIA, 1986.

RADIC Smiljan Circo [En línea] // CIRCO / ed. M.Mansilla Luis, Rojo Luis y Tuñón Emilio. - 2014. - 03 de 08 de 2015. - http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca9/pdf/2014_200.pdf. - Numeración revista "2014.200 El doble del mundo".

RAJCHMAN John Constructions [Libro]. - Cambridge : The MIT Press, 1998. - Prólogo de Paul Virilio. Writing Architecture series. - ISBN 978-0-262-68096-7.

RAJCHMAN John Light Matters [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, March/April de 1994a. - 5. - págs. 28-29.

RAJCHMAN John Lightness: a concept in architecture [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, March/April de 1994b. - 5. - págs. 5-7.

RAMÍREZ Juan Antonio Duchamp, el amor y la muerte, incluso [Libro]. - Madrid : Siruela, 1993. - 4ª ed. sept 2006. - ISBN 978-84-7844-147-1.

RILEY Terence [y otros] Light Construction Symposium [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002. - Intervenciones en el simposio publicadas en Columbia D#6 (1995). - ISBN 1-58093-105-7.

RILEY Terence, LOWRY Gleen D. y DIXON Anne Light Construction [Libro]. - New York : The Museum of Modern Art, 1995. - Catálogo de la Exposición en MoMA. - ISBN 0-87070-129-0.

ROSERO Verónica METALOCUS [En línea] // METALOCUS. - 18 de 07 de 2014. - 11 de 02 de 2015. - <http://www.metalocus.es/content/es/blog/bienales-y-controversias-no-todo-empez%C3%B3-en-2014>. - Artículo "BIENALES Y CONTROVERSIAS. No todo empezó en 2014".

ROSSI Aldo La arquitectura análoga [Publicación periódica] // 2C CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD. - Barcelona : [s.n.], Abril de 1975. - págs. 8-11. - Localizable en www.faximil.com. - Dep.Legal B-6039-1975.

ROWE Colin y SLUTZKY Robert Transparency: literal and phenomenal, Part 1 [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002a. - 1-58093-105-7.

ROWE Colin y SLUTZKY Robert Transparency: literal and phenomenal, part 2 [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc., 2002b. - 1-58093-105-7.

SÁENZ DE OÍZA Francisco J. El vidrio y la arquitectura [Sección del libro] // Banco de Bilbao. Sáenz de Oíza / aut. libro RUIZ CABRERO Gabriel [y otros]. - Madrid : Departamento de Proyectos ETSAM (UPM), 2000a. - Texto publicado en RNA, 129-130. Sept-Oct 1952, pp.11-67. - ISBN 84-922382-8-4.

SÁENZ DE OÍZA Francisco Javier La actitud creadora. El proyecto de arquitectura como realidad técnica y simbólica [Sección del libro] // Banco de Bilbao. Sáenz de Oíza / aut. libro RUIZ CABRERO Gabriel [y otros]. - Madrid : Departamento de Proyectos ETSAM (UPM),

2000b. - Conferencia inédita pronunciada el 12-02-1993 en la ETSAM. Transcripción de Antonio Juárez, 1999. - ISBN 84-922382-8-4.

SÁENZ DE OÍZA Francisco Javier Presentación del curso académico 91-92 [Vídeo (DVD)]. - Madrid : Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1991. - Lección de Apertura de Curso Académico en la E.T.S.A.M.

SCHEEBART Paul Glass Architecture [Sección del libro] // The Light Construction Reader / aut. libro GANNON Todd y KIPNIS Jeffrey. - New York : The Monacelli Press, Inc, 2002. - Tomado de Glass Architecture/Alpine Architecture, Ed. Dennis Sharp, New York, Praeger Publishers, 1972. - ISBN 1-58093-105-7.

SCHWENK Theodor El caos sensible [Libro]. - Madrid : Rudolf Steiner, 1989. - ISBN 9788485370672.

Shamberg Michael H. Dan Graham [DVD] / int. GRAHAM Dan. - Dia Center for the Arts, 1992. - Reportaje realizado con motivo de la exposición, realizada en septiembre de 1991, de "Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon" en el DIA Center for the Arts de Nueva York. También se muestran otras obras del artista..

SMITHSON Alison y SMITHSON Peter Cambiando el arte de habitar [Libro]. - Barcelona : Gustavo Gili, 2001. - ISBN 84-252-1836-5.

SMITHSON Alison y SMITHSON Peter Letter to America [Sección del libro] // Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-60. - Cambridge : MIT Press, 1970.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi de Architecture des Immatériaux [Sección del libro] // Architecture instantanée. Nouvelles acquisitions. / aut. libro GUIHEUX Alain [y otros]. - Paris : Centre Pompidou, 2000. - ISBN 2-84426-050-0.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi de Arquitectura débil [Sección del libro] // Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. - Barcelona : Gustavo Gili, 1995a. - ISBN 84-252-1663-X.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi de Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea [Libro]. - Barcelona : Gustavo Gili, 1995b. - ISBN 84-252-1663-X.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi de High tech. Funcionalismo o retórica. [Sección del libro] // Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. / aut. libro SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi de. - Barcelona : Gustavo Gili, S.A., 1995c. - ISBN 84-252-1663-X.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi de Los artículos de Any [Libro]. - Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2009. - Colección la cimbra núm. 7. - ISBN 978-84-936693-6-2.

STEINER George Gramáticas de la creación [Libro]. - Madrid : Siruela, 2001. - 1ª. - Biblioteca de ensayo. - ISBN 84-7844-574-9.

TSCHUMI Bernard Glass Video Gallery [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, March/April de 1994. - 5. - págs. 18-19.

TSCHUMI Bernard tschumipaviljoen [En línea]. - 2010. - 01 de 03 de 2015. - <http://www.tschumipaviljoen.org/en/pavilion>. - Sitio web del pabellón de B.Tschumi dedicado a la difusión del arte en Groningen (Holanda) .

- TSCHUMIPAVILJOEN LEZING [En línea]. - 2010. - 15 de 05 de 2015. - <http://www.tschumipaviljoen.org/paviljoen>. - Entrevista y extractos de conferencia - 20º aniversario Glass Video Gallery de Bernard Tschumi.
- VATTIMO Gianni [y otros]** El pensamiento débil [Libro]. - Madrid : Cátedra, 1998. - ISBN 84-376-0739-6.
- VATTIMO Gianni** Dialéctica, diferencia y pensamiento débil [Sección del libro] // El pensamiento débil / aut. libro VATTIMO Gianni [y otros]. - Madrid : Cátedra, 1998. - ISBN 84-376-0739-6.
- VATTIMO Gianni** Introducción a Heidegger [Libro]. - Barcelona : Gedisa, 2002. - ISBN 84-7432-254-5.
- VATTIMO Gianni** La sociedad transparente [Libro]. - Barcelona : Paidós, 1990. - ISBN 84-7509-602-6.
- VATTIMO Gianni** Totalitarismo transparente [Publicación periódica] // Revista de Occidente. - Madrid : Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, julio-agosto de 2013. - 386-387. - ISSN 0034-8635.
- VATTIMO Gianni, OÑATE Teresa y HERNÁNDEZ DE LEÓN Juan Miguel** Mesa redonda [Grabación] // Arte y Espacio. Ontología estética. - Madrid : [s.n.], 7 de mayo de 2014. - Mesa redonda organizada en la ETSAM. Coordina:Patricia Fernández. Grabación particular.
- VIGOUREUX Sabine** Les Immatériaux 1 [Impreso] // Mission USA Thierry Cahput. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 11 de juillet de 1984a. - pág. 11. - Service des Archives CNAC Georges pompidou. Boîte 94033/223.
- VIGOUREUX Sabine** Les Immatériaux 2 [Impreso] // Transport. - Paris : CCI / CNAC Georges Pompidou, 1984b. - Service des Archives CNAC Georges Pompidou. Boîte 94033/235.
- VIRILIO Paul** Gravitational Space [Publicación periódica] // ANY Magazine. - New York : Anyone Corporation, March/April de 1994. - 5. - págs. 38-39.
- VIRILIO Paul** La función oblícua [Publicación periódica] // Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño. - Santander : Colegios Oficiales de Arquitectos de Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León Este y León, 1995. - 13. - págs. 38,48,62,78. - Reedición de artículo original "La función oblícua" (1965). - ISSN 1130-1902.
- WEIZSAKER Viktor von** El círculo de la forma (Der Gestaltkreis): Teoría de la unidad de percepción y movimiento [Libro]. - Madrid : Morata, 1962. - Versión del Dr. Agustín Serrate Torrente. Prólogo del Dr. Alfonso Álvarez Villa . - DL M 9222-1962.
- WIGLEY Mark [y otros]** Engineered Transparency. The technical, visual and spatial effects of glass [Libro] / ed. Bell Michael y Kim Jeannie. - New York : Princeton Architectural Press, 2009. - Incluye DVD con extractos del simposio "Engineering Transparency:Glass in Architecture and Structural Engineering", septiembre 2007 en Columbia University NYC. - ISBN 978-1-56898-798-9.
- WIGLEY Mark, JOHNSON Philip y WREDE Stuart** Arquitectura deconstructivista [Libro]. - Barcelona : Gustavo Gili, 1988. - ISBN 84-252-1379-7.
- ZAERA POLO Alejandro** Encontrando libertades: conversaciones con Rem Koolhaas [Publicación periódica] // OMA/Rem Koolhaas 1987/1998. - Madrid : El Croquis, 2005. - 53+79. - págs. 14-39. - ISBN 9788488386335.

DOCUMENTACIÓN ORIGINAL CONSULTADA

En el desarrollo de la investigación se han visitado el Servicio de Archivos del CNAC Georges Pompidou y de la Bibliothèque Kandinsky, en París.

Algunos de los documentos aparecen reseñados en bibliografía puesto que se han tomado citas literales. Otros son reseñados en notas a pie de página o se trata de dibujos o imágenes que se detallan en el apartado Referencias imágenes.

En todo caso, se deja constancia en este apartado de la referencia a toda la documentación consultada con numeración y texto de las cajas para futuras investigaciones.

En relación con la exposición **Les Immatériaux**:

SERVICIO DE ARCHIVOS CNAC GEORGES POMPIDOU:

Documentos de trabajo, cartas a organismos exteriores, comunicaciones internas, documentos de consultorías externas a artistas, literatos, preparación de montaje de sitios, proyectos previos, proyecto de museografía, etc. ordenados en cajas.

Boîte 94033_223_Immatériaux/Archi_/peinture/bas relief

Boîte 94033_224_Immatériaux/3 meses/la Villette/Vêtement/Ezykmem/labyrinthe/Archi/
Alimentation/Choix Autan

Boîte 94033_234_Immatériaux/japon/texte/relat.ext.

Boîte 94033_235_Immatériaux/ttes les copies/IKAM/ROBOT/trace de trace/divers_

Boîte 94033_237_Immatériaux/Testa/fast food/fast cloth/RATP

Boîte 94033_223_Immatériaux/Archi_/peinture/bas relief

Boîte 95052_026_DMS/Museographie/1985.Les Immatériaux

Boîte 95052_027_DMS/Museographie/1985.Les Immatériaux

BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY:

Fichas con fotografía y descripción de objetos expuestos, instalaciones, diapositivas de sitios y zonas, diapositivas de detalles. Ordenadas en cajas.

CCI B 134 / CCI B 135

En relación con la **Maison à Bordeaux by Rem Koolhaas**:

BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY:

Fondo de Archivo de la obra como adquisición y donación a CNAC Gerorges Pompidou.

Faxes de obra entre equipo en Burdeos y Rem Koolhaas, Ove Arup, Industriales, etc. Fotografías de sitio, maqueta y obra. Planos de arquitectura, detalle, estructura. Documento como Monumento Histórico. Ordenados en cajas.

KOOL 1 / KOOL 2 / KOOL 3 / KOOL 4 / KOOL 5 / KOOL 6 / KOOL 7 / KOOL 8 / KOOL 10 /
KOOL 11 (GF2) / KOOL 12 (GF3) / KOOL 13 (GF 4) / KOOL 14 (GF 5) / KOOL 15 (GF 6)

REFERENCIAS IMÁGENES

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

Figura 1.1. Exposition "Les Immatériaux" - Grand Galerie - 5ème étage - Centre Georges Pompidou. Paris (1985) Consultada el 03/11/2014 en <https://immateriell.files.wordpress.com/2009/11/21.jpg>

Figura 1.2. Maison à Bordeaux by Rem Koolhaas (1994-1998). Maqueta de trabajo. © Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. Fondos Rem Koolhaas, caja KOOL 8.

Figura 1.3. Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. (2001-2006) SANAA. Vista interior. Fotografía propia. Obra visitada 21-03-2013.

Figura 1.4. Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon. Instalación de Dan Graham. (1991). Ilustración procedente de (GRAHAM, 2009 pág. 174)

CAPÍTULO 2. EL ORIGEN: CONFERENCIA INAUGURAL DE OÍZA

Figura 2.1. Retrato de Francisco Javier Sáenz de Oíza. Web oficial de la UPM en relación con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes otorgado a Oíza en 1993. Consultada el 02/07/2015 en <http://www.upm.es/institucional/UPM/Historia/PersonajesIlustres/4b70156841d4e210VgnVCM10000009c7648aRCRD>

Figura 2.2. Portada del n.2 de la Revista *2c Construcción de la Ciudad* dedicado a Aldo Rossi. Abril 1975. Consultada el 20-02-2013 en <http://www.numerossueltos.com/revistas/2c-construccion-de-la-ciudad/2c-construccion-de-la-ciudad-02.html>

Figura 2.3. Imagen del Partenón de Atenas. Ilustración que encabeza el capítulo *Arquitectura: pura creación del espíritu*, procedente de (CORBUSIER, 1998)

Figura 2.4. Listado manuscrito, Seis propuestas para el próximo milenio. Italo Calvino. Ilustración procedente de la primera edición de 1998, pág. 12 (CALVINO, 2007)

Figura 2.5. Iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane, Roma (1638-1641) Francesco Borromini. Vista interior de la cúpula. Fotografía propia.

Figura 2.6. Iglesia de Sant'Andrea al Quirinale. Roma. (1658-1670) Gianlorenzo Bernini. Vista interior de la linterna sobre el altar. Fotografía propia.

Figura 2.7. Panteón. Roma. (118-125) Atribuido a Apolodoro de Damasco, en tiempos del emperador Adriano. Vista del óculo nevando. Imagen tomada de <https://archismile.wordpress.com/>

CAPÍTULO 3. HACIA ADELANTE (I): ANY LIGHTNESS / IGNASI DE SOLÀ-MORALES

Figura 3.1. Foto de grupo participantes en el primer evento ANY. Ilustración procedente de (DAVIDSON, y otros, 1991, págs. 4-5)

Figura 3.2. Portada del n.5 de la revista *ANY Magazine* dedicado a *lightness*. Marzo-Abril 1994. Consultada el 15-03-2012 en <http://www.anycorp.com/any/magazine/6>

Figura 3.3. Primera página del artículo de John Rajchman *Lightness: a concept in architecture*, ilustración procedente de (RAJCHMAN, 1994b pág. 5)

Figura 3.4. Primera página del capítulo 3 *Lightness*, a cargo de John Rajchman, ilustración procedente de (RAJCHMAN, *Constructions*, 1998, pág. 37)

Figura 3.5. *Lamentation* (1930), by Martha Graham. Interpretación de 1976. Créditos de imagen: Marion Valentine. Imagen tomada de <https://www.pinterest.com/pin/355573333053659510/>

Figura 3.6. *Lamentation* (1930), by Martha Graham. Imagen tomada de <http://2.bp.blogspot.com/-PLAd1QHav8/TcpHBxOsWtI/AAAAAAAAAC4k/9-KWF8bCGg0/s1600/rubon56.jpg>

Figura 3.7. *Lamentation* (1930), by Martha Graham. Imagen tomada de http://3.bp.blogspot.com/-rOktqwTLz3M/TcpG_S2l6fl/AAAAAAAAAC4I/ntBN4ZPCef4/s1600/images.jpeg

Figura 3.8. Portada del n.1996.34 de la revista *CIRCO, Levedad*, por Greg Lynn. (LYNN, 1996)

Figura 3.9. Jardín del Éxodo en el Museo Judío. Berlín. (2001) Daniel Libeskind. Vista interior del jardín. Fotografía propia.

Figura 3.10. Tschumipaviljoen, Gröningen. Holanda. (2013) Instalación vidrios reflectantes de Edwin van de Heide. Imagen tomada de <http://www.evdh.net/pavilion/>

Figura 3.11. Koga Park Café, (1996-1998) SANAA. Imagen de usuario flickr WAKIIII. Consultada en <https://www.flickr.com/photos/76223770@N00/5512171846>

Figura 3.12. Kait workshop Kanagawa Institute of Technology, (2005-2006) Junya Ishigami. Imagen de Iwan Baan. Consultada en <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-47130/kanagawa-instituto-de-tecnologia-y-workshop-junya-ishigami>

Figura 3.13. Très Grande Bibliothèque, París. (1989) OMA / Rem Koolhaas. Ilustración procedente de (KOOLHAAS, y otros, 1995 pág. 640)

Figura 3.14. Biblioteca en el Campus de Jussieu, París. (1992) OMA / Rem Koolhaas. Ilustración procedente de Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria, Castilla La Mancha, Castilla y León Este, y León. Número 13. Segundo semestre 1995. pág.42. ISSN 1130-1902

Figura 3.15. Untitled Film Stills #21 (1978) Cindy Sherman. Consultada en <https://thelonelyonedotnet.wordpress.com/2012/04/20/cindy-sherman/>

Figura 3.16. Untitled Film Stills #58 (1980) Cindy Sherman. Consultada en <https://thelonelyonedotnet.wordpress.com/2012/04/20/cindy-sherman/>

Figura 3.17. Untitled Film Stills #168 (1989) Cindy Sherman. Consultada en <http://www.radford.edu/rbarris/art428/krugershermanwalker.html>

Figura 3.18. Untitled Film Stills #36 (1979) Cindy Sherman. Consultada en <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/images/CindySherman-Untitled-Film-Still-36-1979.jpg>

Figura 3.19. Untitled Film Stills #176 (1987) Cindy Sherman. Consultada en http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-176-H3_Hi6IIHWmpJ60hV7Ipuw2

Figura 3.20. *Splitting* (1974) Gordon Matta-Clark. Imagen consultada en <http://ilblog.weebly.com/blog/gordon-matta-clark>

Figura 3.21. *Splitting* (1974) Gordon Matta-Clark. Imagen consultada en <http://ilblog.weebly.com/blog/gordon-matta-clark>

Figura 3.22. *Splitting* (1974) Gordon Matta-Clark. Imagen consultada en <https://pbs.twimg.com/media/CJQdeoaWwAA3dnc.jpg>

Figura 3.23. Croquis Escuela de Arquitectura, Oporto. Álvaro Siza. Ilustración de portada del capítulo *Arquitectura débil*. Imagen procedente de (SOLÀ-MORALES RUBIÓ, 1995b pág. 63)

Figura 3.24. Cartel anunciador mesa redonda *Arte y Espacio. Ontología estética*. (2014) E.T.S. Arquitectura de Madrid - UPM. Imagen consultada en http://dpa-etsam.com/nuevaweb/wp-content/uploads/2014/05/GIANNI_VATTIMO_07May_500px.jpg

Figura 3.25. Cubierta del libro *Architecture Instantané*. Ilustración de portada. Imagen procedente de (GUIHEUX, y otros, 2000)

CAPÍTULO 4. HACIA ADELANTE (II): LIGHT CONSTRUCTION / THE CULTURE OF GLASS

Figura 4.1. Cubierta del catálogo de la exposición *Light Construction*. Ilustración de portada. Imagen procedente de (RILEY, y otros, 1995)

Figura 4.2. Cubierta del libro de György Kepes *Language of vision* (1944). Ilustración de portada. Imagen procedente de (KEPES, 1969)

Figura 4.3. Edificio Lake Shore Drive, Chicago. (1949-1951) Mies van der Rohe. Detalle de esquina. Fotografía propia. Obra visitada 18-03-2013.

Figura 4.4. Torre de los Vientos, Yokohama. (1986) Toyo Ito. Imagen nocturna. Imagen consultada en <https://archintojapan.files.wordpress.com/2013/05/toyo-ito2-p.jpg>

Figura 4.5. Caixa Forum, Madrid. (2001-2005) Herzog & de Meuron. Detalle cerramiento de cubierta. Imagen consultada en <http://www.foaaweb.com/blog%20caixa%20forum%20esp.html>

Figura 4.6. Biblioteca de la Fachhochschule, Eberswalde. (1993-1996) Herzog & de Meuron. Detalle paneles de fachada. Imagen de usuario de flickr Evan Chakroff. Consultada en <https://www.flickr.com/photos/evandagan/3653803506/in/set-72157621875448815/>

Figura 4.7. Imagen superpuesta, Jack Waldheim. (1943). Imagen procedente de (KEPES, 1969 pág. 81)

Figura 4.8. Carátula de cinta magnetofónica, con logo *Les Immatériaux*. CNAC Pompidou. Paris, (1985)

Figura 4.9. Kunsthall, Rotterdam (1987-1992) OMA. Pantalla-torre sin iluminación.

Figura 4.10. Kunsthall, Rotterdam (1987-1992) OMA. Pantalla-torre con iluminación.

Figura 4.11. Gran Vidrio, M.Duchamp (1915-1923) Imagen tomada de (RAMÍREZ, 1993 pág. 70).

Figura 4.12. ACOM Office Building, Amersfoort (1993) Ben van Verkel. Imagen tomada de (RILEY, y otros, 1995 pág. 66).

Figuras 4.13, 4.14 *Windows*, Instalación para la Bienal, Venecia. (2012) Eduardo Souto de Moura. Imagen consultada en <http://www.metalocus.es/content/es/blog/windows-por-eduardo-souto-de-moura-en-la-bienal-de-venecia>

Figura 4.15 *Windows*, Instalación para la Bienal, Venecia. (2012) Eduardo Souto de Moura. Imagen consultada en <http://www.dezeen.com/2012/08/31/giardino-delle-vergini-installations-by-alvaro-siza-and-eduardo-souto-de-moura/>

Figura 4.16 The Hotel, hotel boutique. Lucerna. (1998-2000) Jean Nouvel. Planta baja *The Lounge*. Fotografía propia.

Figura 4.17 The Hotel, hotel boutique. Lucerna. (1998-2000) Jean Nouvel. Planta semisótano Restaurante *Bam-Bou*. Fotografía propia.

Figura 4.18 Pabellón para DIA Center for the Arts, New York. Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and a Video Salon.(1991) Dan Graham. Fotograma video de inauguración.

Figura 4.19 Casa romana. Pompeya. Corredor de acceso a patio. Fotografía propia. 2008.

Figuras 4.20, 4.21, 4.22, 4.23 Galería para la Colección Goetz, Munich. (1992) Herzog & de Meuron. Imágenes interiores y exteriores. Fotografías propias. Visita 06-08-2012.

Figura 4.24 Galería para la Colección Goetz, Munich. (1992) Herzog & de Meuron. Sección longitudinal constructiva del edificio. Fotografía propia sobre publicación en Galería. Visita 06-08-2012.

Figura 4.25. Gráfico de Stefan Behling (2009). Imagen tomada de (ÁBALOS, 2009 pág. 5).

Figura 4.26. Esquema de desplazamiento de los soportes de apoyo Villa Lemoine, en Floirac, Bordeaux. Cecil Balmond. Imagen tomada de (BALMOND, 2002 págs. 26-27).

Figura 4.27 Cartel del simposio *Light Construction* en la Universidad de Columbia, Nueva York. Imagen consultada en <http://willikunz.com/studio/04x06>

Figura 4.28 Cubierta del reader de curso *The Culture of Glass*. Ilustración de portada.(1995)

Figura 4.29 Alcoa Building, Pittsburgh.

Figura 4.30 El vidrio y la arquitectura. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Imagen tomada de (SÁENZ DE OÍZA, 2000a pág. 183)

Figura 4.31 El vidrio y la arquitectura. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Imagen tomada de (SÁENZ DE OÍZA, 2000a pág. 187)

Figura 4.32 L'Univers Démasqué, 1932. R. Magritte. Imagen consultada en http://www.artandcointv.com/blog/wp-content/uploads/2011/07/matthewmarks_1.jpg

Figura 4.33 Le Pays des Miracles, 1964. R. Magritte. Imagen consultada en <http://www2.ac-lyon.fr/etab/lycees/lyc-69/bernard/spip.php?article1466>

Figura 4.34 #56 Leonard St., New York, (2007). Anish Kapoor. Imagen consultada en <http://56leonardtribeca.com/anish-kapoor/>

Figuras 4.35, 4.36 Cloud Gate, Chicago (2004) Anish Kapoor. Fotografías propias. Visita 23-03-2013.

Figuras 4.37, 4.38, 4.39, 4.40 *Playtime* (1967) Jacques Tati. Fotogramas de la película.

Figura 4.41 *Playtime* (1967) Jacques Tati. Croquis deducido de la película por el tesinando.

CAPÍTULO 5. VISTA ATRÁS: LES IMMATÉRIaux

Figura 5.1. Carátula de seminario Arquitectura-Ciencia-Filosofía. Imagen tomada de (DESCAMPS, 1985a). Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 95052/026

Figura 5.2. Carátula de programación de cine. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en http://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux

Figura 5.3. Carátula de la tercera sesión de conciertos en I.R.C.A.M. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en http://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux

Figura 5.4. Cartel de la exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://socks-studio.com/2014/07/16/les-immateriaux-an-exhibition-of-jean-francois-lyotard-at-the-centre-pompidou-1985/>

Figura 5.5. Presentación con J.Maheu, F.Burkhardt y J.F.Lyotard del seminario Arquitectura-Ciencia-Filosofía. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.6. Aspecto general de la sala durante el seminario Arquitectura-Ciencia-Filosofía. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.7. Primera Bienal de Arquitectura, Venecia. Fachada de Thomas Gordon Smith; Fachada por Venturi, Rauch y Scott-Brown. Fuente.- Domus 610 Pp 12 -13, 1980. Imagen consultada en <http://www.metalocus.es/content/es/blog/bienales-y-controversias-no-todo-empez%C3%B3-en-2014>

Figura 5.8. Cubierta de ICA Documents #4/5 POSTMODERNISM. Ilustración de portada. Imagen procedente de (LYOTARD, 1986a)

Figura 5.9. Portada del pack de prensa de la exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en http://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux

Figura 5.10. Esquema estructura operativa. Extracto del primer informe de J.F.Lyotard sobre la exposición. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/237.

Figura 5.11. Portada del primer informe de J.F.Lyotard sobre la exposición. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/237.

Figura 5.12. Esquema organizativo de la exposición previo a la entrada de J,F.Lyotard en el comisariado. Proyecto *La Matière dans tous ses états*. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/237.

Figura 5.13. Artículo *La Question Principale*. J.F.Lyotard. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a págs. 26-27) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985).

Figura 5.14. Plano de la exposición. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985).

Figura 5.15. Plano de la exposición con líneas de matriz organizativa. Elaboración propia. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985).

Figura 5.16. Plano de la Exposición, arquitecto Philippe Dèlis. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 95052/027.

Figura 5.17. Plano de detalle de vestíbulos, arquitecto Philippe Dèlis. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 95052/027.

Figura 5.18. Fragmento de friso del Templo de Karnak-Nord. Bajorelieve egipcio - diosa ofreciendo el signo de la vida al rey Nectanebo II, último faraón independiente de Egipto. Colección Museo de Pintura y de Escultura de Grenoble. Foto: Peter WILLI. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.19. Manipulación de Fragmento de friso del Templo de Karnak-Nord. Bajorelieve egipcio - diosa ofreciendo el signo de la vida al rey Nectanebo II, último faraón independiente de Egipto. Colección Museo de Pintura y de Escultura de Grenoble. Foto: Peter WILLI. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985).

Figura 5.20. Labyrinthe du langage. Jack Lang, J.F.Lyotard, en la inauguración de la exposición Les Immatériaux 27-03-1985. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?cat=9&paged=2>

Figura 5.21. Matière de vertige #5, Claude Maillard. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://julienmannoni.blogspot.com.es/2013/10/claude-maillard-matiere-de-vertige-1984.html>

Figura 5.22. Matière de vertige #10, Claude Maillard. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://julienmannoni.blogspot.com.es/2013/10/claude-maillard-matiere-de-vertige-1984.html>

Figura 5.23. Matière de vertige #12, Claude Maillard. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://julienmannoni.blogspot.com.es/2013/10/claude-maillard-matiere-de-vertige-1984.html>

Figura 5.24. Five words in orange neon (1965), Joseph Kosuth. Site "Labyrinthe du langage. Mots en scene". Foto: Galería Durand-Dessert. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.25. Experiencia de escritura colectiva, interactiva y a distancia. Un autor: Francois Chatelet trabajando sobre un micro-ordenador M20 Olivetti. Site "Labyrinthe du langage". Foto: Olivetti. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.26. Localización de la instalación "Temps Diferée" sobre Plano de la Exposición, arquitecto Philippe Dèlis. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen elaborada por el tesinando sobre original consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 95052/027.

Figura 5.27. Croquis de estudio instalación "Temps Diferée". Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985).

Figura 5.28. Croquis de estudio instalación "Temps Diferée". Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/235.

Figura 5.29. "caresses - infra mince", Marcel Duchamp. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://www.photo.rmn.fr/archive/11-503962-2C6NU0MHYX2M.html>

Figura 5.30. "view - infra mince", Marcel Duchamp. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://www.rci.rutgers.edu/~jbass/talks/mla06/infranotes.htm>

Figura 5.31. Logo de la manifestación *Les Immatériaux*. Diseño gráfico: Graphibus. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.32. "L'esprit de notre temps 'Tête mécanique'" (1919) Raoul Haussmann. Foto: Musée National d'Art Moderne Paris. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 5.33. Cápsula Hábitat. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 135.

Figura 5.34. "Cellule à dormir" japonaise". Foto: Graig Davis/Syigma. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985).

CAPÍTULO 7. EDIFICIOS PORTADORES.

Figura 7.1. Instalación. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://www.art-agenda.com/reviews/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>

Figura 7.2. Plano de la exposición. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985a) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou (1985).

Figura 7.3. Vista general. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 135.

Figura 7.4. Planos de detalle mobiliario del sitio "Labyrinthe du langage", arquitecto Philippe Dèlis. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 95052/026.

Figuras 7.5. y 7.6. Vistas generales de montaje del sitio "Labyrinthe du langage". Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imágenes consultadas en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 7.7. Plano de relación de sitios, según líneas de matriz y afinidades. Elaboración propia. Sobre plano de la exposición. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou (1985).

Figura 7.8. Plano de sitios específicos con la arquitectura como tema. Elaboración propia. Sobre plano de la exposición. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou (1985).

Figura 7.9. Diapositiva con frase de A.Aalto. Proyectada en audiovisual en la exposición. Sitio "Terroir Oublié" Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/223.

Figura 7.10. Ficha del sitio Terroir Oublié. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou (1985).

Figura 7.11. Maqueta House El Even Old, Peter Eisenman. Sitio Référence inversée. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/223.

Figura 7.12. Diagramas House II, Peter Eisenman. Sitio Référence inversée. Album et Inventaire. (LYOTARD, y otros, 1985) Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/223.

Figura 7.13. Sitio Arquitectura Plana. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en <http://www.art-agenda.com/reviews/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>

Figura 7.14. Fotograma del video Metope,n2. J.F.Lyotard entrevistado en sitio Arquitectura plana. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en (LYOTARD, 1985a)

Figura 7.15. Architectones: Alpha (1923), Casimir Malevitch. Sitio Arquitectura Plana. Foto: Musée National d'Art Moderne. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 7.16. Architectones: Beta (1926), Casimir Malevitch. Sitio Arquitectura Plana. Foto: Musée National d'Art Moderne. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 7.17. Celluloid Manufacturer's stand (1921), Dessin de Piet Zwart. Sitio Arquitectura Plana. Collection: Haags Gemeentemuseum, La Haye. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en archivo Les Immatériaux en Bibliothèque Kandinsky, caja CCI B 134.

Figura 7.18. Esquema estructura operativa. Extracto del primer informe de J.F.Lyotard sobre la exposición. Exposición Les Immatériaux. CNAC Georges Pompidou, Paris (1985). Imagen consultada en Servicio de Archivos Generales CNAC Georges Pompidou, caja 94033/237.

Figura 7.19. Rem Koolhaas y Cecil Balmond sobre andamio montado a cota de casa en sus primeras visitas al terreno, verano 1994. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 8.

Figura 7.20. Croquis de esquema estructural con anotación de R.Koolhaas. Fax de obra 16/03/1996. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 6.

Figura 7.21. Croquis de anclaje estructural de tirante planteado por Ove Arup. Fax de obra 29/09/1996. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 6.

Figura 7.22. Croquis de anclaje estructural de tirante con anotación de R.Koolhaas. Fax de obra 16/03/1996. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 6.

Figura 7.23. Vista desde el exterior cubierto. En primer plano marco de carpintería corredera, cilindro de escalera en acero inoxidable y, al fondo, viga en negro con soporte interior –el extremo exterior sale de la imagen. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.24. Vista hacia el cilindro reflectante exterior. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.25. Vista hacia la viga interior. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.26. Vista del patio de acceso. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.27. Croquis de obra sobre el patio. Sin anotaciones. 27/09/1994. Por la fecha, en los inicios del proyecto. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 4.

Figura 7.28. Espacio de la plataforma móvil desde planta cueva. Las protecciones del resto de plantas están activadas. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.29. Croquis de límites de plataforma. Adaptación de la casa. Fax de obra 08-10-1996. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 6.

Figura 7.30. Croquis de "puertas" de fachada. Imagen y paisaje. Fax de obra 01-08-1996. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 6.

Figura 7.31. Planta 9 de un conjunto de planos fechados 18 abril 1995. Planta intermedia, carril de cortina. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 15 (GF6).

Figura 7.32. Croquis estudio de guías en exterior cubierto. Guías empotradas en losa de hormigón de techo. Fax de obra 11-10-1995. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 01.

Figura 7.33. Cruce de guías ejecutado: carriles de cortina y de corredera. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.34. Camino de acceso hacia la piscina. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.35. Lámina de agua como espejo en la naturaleza. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.36. Piscina como alberca, detalle de borde desbordante, corteza de árbol en contacto con vaso, suelo drenante para recircular agua a depuradora. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.37. Desde el lado opuesto, y a lo largo de los 22,5 m. de la piscina, el fondo fluctúa según el movimiento. La geometría del vaso y la refracción del agua generan un fondo ópticamente cambiante cuando en realidad es constante con una profundidad de 1,5 m. Fotografía propia. Visita a la obra 19/09/2015. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac).

Figura 7.38. Imagen de la casa con sello de catalogación. Conjunto de planos sin firmar. Maison à Bordeaux (Ville Lemoine à Floirac). Imagen consultada en archivo Rem Koolhaas en Bibliothèque Kandinsky, caja KOOL 15 (GF6).

Figura 7.39. Vista exterior. Pabellón Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube. Dia Center for the Arts, Nueva York. Dan Graham. Imagen consultada en (GRAHAM, 2009 pág. 173).

Figura 7.40. Vista exterior. Pabellón Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube. Dia Center for the Arts, Nueva York. Dan Graham. Imagen consultada en (GRAHAM, 2009 pág. 174).

Figura 7.41. Vista del cilindro interior. Pabellón Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube. Dia Center for the Arts, Nueva York. Dan Graham. Fotograma del video de inauguración de la instalación, en (GRAHAM, 1992).

Figura 7.42. Star of David Pavilion for Schloss Buchberg, Vienna. Dan Graham. La estructura desaparece tras los vidrios, que se encuentran prácticamente a hueso. Imagen consultada en (GRAHAM, 2009 pág. 179).

Figura 7.43. Café Bravo for Kunst-Werke, Berlín. Dan Graham. La estructura define los bordes de la caja, pero desaparece en los reflejos del acero pulido. Necesidad de estanqueidad por uso del pabellón como café. Imagen consultada en (GRAHAM, 2009 pág. 199).

Figura 7.44. Vista del acceso desde la cubierta a la plataforma. Pabellón Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube. Dia Center for the Arts, Nueva York. Dan Graham. Fotograma del video de inauguración de la instalación, en (GRAHAM, 1992).

Figura 7.45. Vista del cilindro interior, bastidor pivotante que no deja huella en el suelo. Pabellón Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube. Dia Center for the Arts, Nueva York. Dan Graham. Fotograma del video de inauguración de la instalación, en (GRAHAM, 1992).

Figura 7.46. Vista del acceso desde el museo. Fotografía propia. Visita a la obra 21/03/2013. Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.47. Vista lateral con bastidores verticales de exposición, juntas de vidrio y soportes. Fotografía propia. Visita a la obra 21/03/2013. Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.48. Vista rasante al paño de vidrio. La doble pared introduce multitud de reflejos del paisaje al interior, estableciendo relaciones entre soportes y fustes de farola con una sección ligeramente mayor. Fotografía propia. Visita a la obra 21/03/2013. Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.49. Vista interior de la zona común. Fotografía empleada por Guy Nordenson en su ponencia para el simposio "*Engineering Transparency: Glass in Architecture and Structural Engineering*", recogida en el DVD que acompaña a la publicación (Wigley, y otros, 2009). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.50. Plano de estructura metálica de cubierta superpuesto a la ordenación de planta baja. Recogido en la publicación (WIGLEY, y otros, 2009 pág. 126). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.51. Estructura de cubierta en construcción. Los pilares se confunden con las estructuras tubulares de los andamios. Recogido en la publicación (WIGLEY, y otros, 2009 pág. 124). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.52. Interior en construcción. La estructura de cubierta se perfora para permitir el paso de instalaciones. Los pilares tienen una sección similar a la de las conducciones de protección contra incendios. Recogido en la publicación (WIGLEY, y otros, 2009 pág. 125). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.53. Modelos de cortina en fase de proyecto a cargo de Petra Blaisse Inside Outside. Sejima tras un tejido Verosol 818. Recogido en la publicación (BLAISSE, 2007 pág. 31). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.54. Modelos de cortina en fase de proyecto a cargo de Petra Blaisse Inside Outside. Sejima y Nishizawa valorando diseño de dos modelos de cortinas de oscurecimiento completo. De haberse llevado a cabo el patrón de flores recogería el dibujo de una flor autóctona. Recogido en la publicación (BLAISSE, 2007 págs. 42-43). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.55. Modelos de cortina en fase de proyecto a cargo de Petra Blaisse Inside Outside. Pruebas nocturnas con las telas. Se comprueba que las costuras de unión entre piezas apenas sean visibles. De noche, desde el interior, las esquinas curvas se muestran como espejos que distorsionan el reflejo y desorientan, por lo que el equipo de obra le propuso buscar una solución para neutralizar el efecto. Recogido en la publicación (BLAISSE, 2007 págs. 44-45). Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.

Figura 7.56. Sombra de reflejos. La multitud de reflejos en el interior, flota en la penumbra creada entre la cubierta y las cortinas. Fotografía propia. Visita a la obra 21/03/2013. Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio. SANAA.