

La soportable levedad del límite en la arquitectura de finales del siglo XX: análisis de cuatro casos*

Juan Manuel Salmerón**
Rafael García Sánchez***

[RESUMEN]

Este artículo se plantea como objetivo el estudio analítico del concepto de *disolución* o *vacío* en el uso compositivo de las artes y, en particular, de la arquitectura de la disolución material de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Para ello, como metodología, se recurre a las corrientes del pensamiento actual que han justificado posturas y modos de puesta en valor de este concepto, como el *racionalismo analítico*, la *fenomenología* y la *filosofía oriental*. Así, redefinidas para su aplicación a la arquitectura por otros teóricos, se puede verificar su influencia y comprender como resultado que este recurso haya hecho fortuna en diversas obras emblemáticas citadas y caracterizadas por cuatro caminos diversos: *compacidad*, *plegado*, *desmaterialización* y *fluidez*. En todos ellos, el vacío ejerce un papel de eslabón en la disolución de una forma arquitectónica férreamente delimitada, aunque en constante evolución. Este vacío se expresa habitualmente como lo transparente, pero también como ambiguo, etéreo, intersticio, fluido, líquido, etc. Se analizan también las resistencias planteadas a esta disolución de la forma, provengan de la tradición, de las autolimitaciones del artista o de la sociedad para la que este trabaja, y la especificidad de la disciplina arquitectónica. Como conclusión se afirma que la utilización de *materiales transparentes* es condición necesaria pero no suficiente para lograr la *evanescencia*. Requerir para ello otros mecanismos basados en la adecuada disposición de la forma arquitectónica supone nuestro original aporte.

Palabras clave: disolución, vacío compositivo, arquitectura líquida, desmaterialización.

doi 10.11144/javeriana.mavae15-2.lslld

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2020

Disponible en línea: 1 de julio de 2020

* Artículo de investigación.

** Arquitecto por la Universitat Politècnica de València y doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cartagena. Docente de las Escuelas Clásicas Superiores de Ingenieros Industriales, Mecánicos y Civiles de Cartagena. ORCID 0000-0002-2837-7585. Correo electrónico: juanmanuel@sgbarquitectos.es

*** Arquitecto por la Universitat Politècnica de València y doctor en Arquitectura por la misma universidad. Docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cartagena. ORCID: 0000-0003-2092-6807 Correo electrónico: rafael.garcia@upct.es



CÓMO CITAR:

Salmerón, Juan Manuel y Rafael García Sánchez. 2020. "La soportable levedad del límite en la arquitectura de finales del siglo XX: análisis de cuatro casos". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (2): 34-53. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.lslld>

The Bearable Lightness of the Limit in the Architecture of the Late Twentieth Century: Analysis of Four Cases

A leveza suportável do limite na arquitetura do final do século XX: análise de quatro casos

[ABSTRACT]

The aim of this paper is to conduct an analytical study of the concept of *dissolution* or *void* in the compositional use of the arts and, in particular, of the architecture of material dissolution in the late 20th and early 21st centuries. To do so, as a methodology, we use the latest currents of thought that have justified positions and ways of putting this concept into value, such as *analytical rationalism*, *phenomenology*, and *eastern philosophy*. Thus, redefined to be applied to architecture by other theorists, it is possible to verify its influence and understand, as a result, that this resource has made its fortune in various emblematic works cited and characterized by four different paths: *compactness*, *folding*, *dematerialization* and *fluidity*. In all of them, the void is a link in the dissolution of an architectural form that is firmly defined, although in constant evolution. This void is usually expressed as transparent, but also as ambiguous, ethereal, interstitial, fluid, liquid, etc. We also analyze the resistance to this dissolution of form, whether it comes from tradition, the self-limitations of the artist or from the society for which he works, and the specificity of architecture. In conclusion, it is stated that the use of *transparent materials* is a necessary but not sufficient condition to achieve *evanescence*. Our original contribution is to require, for that purpose, other mechanisms based on the adequate disposition of the architectural form.

Keywords: dissolution, compositional void, liquid architecture, dematerialization.

[RESUMO]

O objetivo deste artigo é o estudo analítico do conceito de *dissolução* ou *vazio* no uso da composição das artes e, em particular, da arquitetura da dissolução material no final do século XX e no início do século XXI. Para isso, como metodologia, recorre-se às correntes do pensamento atual que justificaram posições e formas de aprimorar esse conceito, como *racionalismo analítico*, *a fenomenologia* e *filosofia oriental*. Assim, redefinida para aplicação na arquitetura por outras teorias, pode-se verificar sua influência e compreender que esse recurso fez fortuna em vários trabalhos emblemáticos citados e caracterizados por quatro caminhos distintos: *compacidade*, *desdobramento*, *desmaterialização* e *fluidez*. Em todos eles, o vazio desempenha um papel de elo na dissolução de uma forma arquitetônica bem definida, embora em constante evolução. Esse vazio é geralmente expresso como transparente, mas também ambíguo, etéreo, intersticial, fluido, líquido etc. Também são analisadas as resistências a essa dissolução da forma, decorrente da tradição, das auto limitações do artista ou da sociedade em que ele trabalha, e a especificidade da disciplina arquitetônica. Em conclusão, afirma-se que o uso de *materiais transparentes* é uma condição necessária, mas não suficiente, para alcançar a *evanescência*. Exigir outros mecanismos baseados no arranjo adequado da forma arquitetônica é nossa contribuição original.

Palavras-chave: dissolução, vazio compositivo, arquitetura líquida, desmaterialização.

Introducción

> La arquitectura es una actividad humana tan cultural como lo es el lenguaje. Es una *poiesis* que deja ver lo que el hombre entiende de sí mismo y del mundo. La novedad recae en que esta operatividad, a diferencia del lenguaje, no es solo un “decir” sino un “hacer que dice”. Esta síntesis del decir y el hacer se lleva a cabo dejando ver la relación del hombre con el mundo en su historicidad. Quizá, por eso, se ha señalado que las artes en general, y la arquitectura en particular, se parecen a los sismógrafos, pues no en vano registran la realidad en su dinamicidad. No parecía faltarle razón a Hegel cuando señalaba que la arquitectura, y el arte en general, podían elevar a categoría de concepto el propio tiempo.

Con todo, uno de los términos más vinculados con el hacer arquitectónico es el de contorno o límite. Así como el cuerpo es la forma con la que el hombre entra en contacto con la realidad, el límite es el modo mediante el cual la arquitectura queda conectada con el mundo, valdría decir, con la exterioridad. Cuando la conexión es imposible o deshumanizante, entonces la exterioridad es considerada como lo amorfo, lo confuso y, al cabo, lo amenazador. Así de amenazantes se han percibido el desierto (en las culturas sumeria, egipcia y hebrea), el mar (en la tradición homérica) y el bosque (en la *cristianitas* medieval). Allí donde no se pueden trazar límites, la relación entre hombre y mundo se vuelve problemática. Y es que las cosas que no tienen límite o contorno no se pueden pensar porque no poseen forma, diría Aristóteles (2014, 419). Sin embargo, Bachelard (2000) ha señalado que, precisamente, en esos espacios de la inmensidad, del vasto mundo, más que de pensamientos, cabría pensar en intimidades, en intensidades de ser y en lo que da el ser (171). Más aún, nos dice Bachelard, es en esos espacios des-delimitados, tan característicos del hundimiento personal y psicológico (el bosque, el mar y el desierto) (165-182), donde acontecen, como susurros sensibles, las grandes palabras, aquellas destinadas a abrir las puertas del universo (175) y a salvar al hombre.

Por otra parte, cuando los contornos hombre-mundo han podido erigirse y materializarse, el intento de transgresión o disolución adquiere la forma de la osadía y la aventura, cuando no de la locura. La etimología del vocablo límite es bien reveladora. Como es sabido, guarda relación con el término *lira*, de suerte que el que se salta o transgrede el límite *de-lira*. Sea como fuere, la formalización del límite ha sido desde tiempo inmemorial la manera de representar la ley, la norma, valdría decir incluso, la protección, no en vano muro y *nomos* también se hallan entrelazados. La historia del arte y de la arquitectura han dado cuenta de hasta qué punto las formas de delimitación tienen mucho de epocales. Quizá, por ello, se puede afirmar que la historia cultural de la humanidad es correlativa a la historia de los límites y sus formalizaciones, desde las más grávidas y másicas a las más líquidas, difusas y evanescentes, desde las más arquitectónicas hasta las religiosas, éticas y políticas.

Para una comprensión del límite, su difuminación y disolución

El límite, sobre todo el de las ciudades, ha estado asociado desde el Neolítico más incipiente a la rotundidad y gravedad de la masa, y con ella a la opacidad e impenetrabilidad: "grave" es la falta que se comete cuando se salta el límite (Coulanges 2009, 76). La nitidez del contorno liminal estaba vinculada al poder y a la estabilidad moral y civil. Ni las murallas ni los muros ofrecían grandes perforaciones, fundamentalmente por razones técnicas y defensivas, pero, sin duda, por razones psicológicas, mentales y religiosas. La única discontinuidad muraria recaía en las puertas de acceso a la ciudad, de ahí su importancia simbólica. La perspectiva *ad extra* solo tenía sentido defensivo, no en vano el *dictum* latino *extra civitates nulla salus* venía a señalar que, más allá del límite físico de las murallas cívicas, también de los *nomoi*, no había salvación para lo humano. Todo intento de sobrepasarlo era tenido un acto delirante. Quizá, por ello, Sócrates bebió la cicuta, pues sabía que la pena de destierro conllevaba la pérdida de la humanidad solo alcanzable en plenitud dentro de las murallas de la polis.

En la edificación doméstica, la civil y religiosa, el muro representaba similares finalidades. No será hasta el advenimiento del gótico y el impulso del gran abad Suger, en San Denis durante el siglo XIII, cuando los lienzos murarios comiencen a permearse, sin que la estabilidad, tanto de orden constructivo como sociopolítico y religioso, quede en entredicho. Los hermosos vitrales góticos permitían la introducción de la luz y harán más misterioso el recinto o límite sagrado. La atmósfera gótica, clareada por la inundación de luz, hacía visible el *ego sum lux mundi* del Dios cristiano.

Que la arquitectura ha sido la forma externa del poder no parece dejar lugar a dudas. Aunque las ciudades no evolucionan sustancialmente en el tránsito del final de la Edad Media al Renacimiento, con el advenimiento del Barroco y las monarquías absolutistas se opera una alteración nada irrelevante. Y es que a la noción de *límite* se suma la noción de *perspectiva central urbana*. El contorno ya no será tan estrictamente físico como visual, pues el infinito ha hecho acto de presencia con la mirada científica al universo ilimitado que conquista Galileo, mediante el telescopio y, sin duda, los exploradores españoles con el Descubrimiento de América (Benévolo 1994, 73). Estos se encontraron con lo abierto y no con lo cerrado, con la vastedad ilimitada de un territorio inimaginable para los europeos (9-13). Esa nueva geografía de lo infinito e ilimitado impulsó la idea de una perspectiva ilusionista. Operación geométrica basada en el punto de fuga sobre la que tanto investigaron los arquitectos y urbanistas europeos del Barroco, en clara deuda con la praxis urbanística que los españoles llevaron a cabo desde el siglo XVI en ciudades como México (1524), Lima (1535), Arequipa (1540), Mendoza (1561) y Tucumán (1565), entre otras (Moreno y Chiarella 2001, 1073).

Chueca (2013, 161) ha señalado que, con el esplendor barroco, las monarquías absolutistas y sus burocracias permanentes reforzarán la direccionalidad hacia ese punto de fuga, vale decir, hacia la centralidad del gobernante ("he aquí el Rey Sol") (176) mediante la construcción de magníficas plazas cuyos elementos confluirán centrípetamente en el punto de vista del monarca, tal era su carácter absoluto. Además, durante este periodo, tendrá lugar el desarrollo de una arquitectura y un urbanismo paisajístico cuya teatralidad, no pocas veces, llevará consigo la incorporación de tramoyas y efectos escenográficos que no otra cosa pretendía más que incluir el infinito. Uno de tales es el que puede observarse en el Palacio de Versalles. Allí se dispusieron estanques para duplicar el límite alterando la percepción real. Con ello, se consiguió ofrecer una contraimagen líquida capaz de crear, a decir de Virilio (1988), "una ilusión óptica" que consistía, "justamente, en armonizar lo mejor posible el paso de una forma a otra hasta el umbral instantáneo de la desaparición" (81).¹

A finales del siglo XVIII, arquitectos visionarios como Ledoux, Lequeu y Boullée utilizarían composiciones pictóricas ideales como inspiración para la construcción de imágenes, cuyos contornos remitieran al ámbito de lo fantástico más que de lo real. Arnau (2000) indica que “su objetivo es hacer que en nuestra fantasía [...] resuene el contenido del edificio” (18). “En nuestra fantasía,” pero no en la realidad. Al respecto, es especialmente ilustrativo el Cenotafio de Newton proyectado en 1784 del cual escribía Boullée (1985): “quería colocar a Newton en la estancia de la inmortalidad, en el cielo” (127), vale decir, en un lugar carente de límites. Aun sin construirse, esta representación interior del firmamento tendrá una gran influencia posterior, pues, como señala Cortés (2003), “la arquitectura antigua buscaba una consistencia masiva propia del estado sólido y la arquitectura moderna valoró fundamentalmente la inconsistencia de lo gaseoso, del aire, es decir, la condición etérea del espacio diáfano” (87).

A mediados del siglo XIX, los avances tecnológicos aplicados a la construcción permitieron desdensificar la arquitectura pétreo, gravosa y sólida de lo pétreo. Merced a la arquitectura de hierro y cristal, como la que Joseph Paxton llevó a cabo en la Exposición Universal de Londres en 1850 al construir el Crystal Palace, los límites edificatorios comenzaron a ofrecer transparencias totales y efectos plásticos inéditos hasta la fecha. Estos avances constructivos hicieron posible a representantes de la Escuela de Chicago en América y en Europa a pioneros como Le Corbusier plantear una noción de *límite interior-exterior* ligera de peso. Ese adelgazamiento confirió a los alzados una autonomía compositiva otrora imposibles de construir. La invención del voladizo estructural facilitó la permeabilización de las fachadas que quedaron liberadas de la antigua densificación másica. Esa independencia límite/masa facilitó el flujo interior y exterior, y así se debilitó la relación entre límite y protección, límite y cordura, o si se prefiere exterioridad y locura. Uno de los primeros ejemplos al respecto es el de la Maison de Verre (1928-1932), de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet, en París. Frampton (1988) nos dice a propósito de ella que “la luz que se difunde a través de las paredes del salón simula una calidad de iluminación, comparable a la que se experimenta al aire libre, y esta condición se mantiene durante la noche, cuando el interior está de nuevo iluminado con luz” (31). Gracias a ese logro, la fachada deviene mera envolvente o simple veladura cambiante, independiente del contenido interior.

Con todo, la permeabilidad no recae solo en la composición de fachadas, sino también en la libertad de planta. Esta autonomía favoreció la transparencia y concatenación de espacios, el flujo visual y, en consecuencia, la representación de una realidad cuya estructura interna empezaba a ser considerada dinámica y no estática. Esta plasticidad de lo fluido será plasmada hábilmente por Mies van der Rohe en el Pabellón de Barcelona de 1929. En él, “con una precisión sin igual, usó superficies puras de materiales preciosos como elementos de la nueva concepción abstracta, con unos planos horizontales de extensión casi infinita” (Giedion 2009, 572-573), que describen la interpenetración mutua de espacios interiores y exteriores. Ito (2011) quedó deslumbrado ante esta plasticidad dinámica, por eso, lo consideró

el edificio más notable del todo el s. XX [...] en ningún otro encontramos un espacio tan lleno de fluidez como en este. La sensación creada por el espacio no es la ligereza del aire que fluye, sino el grosor del líquido fundido [...] El espacio compuesto de vidrio no tiene una estructura distinta, pero se erige como un pilar hecho de hielo, empezando a derretirse en el aire. (115)

A mediados de la década de 1960, a la plasticidad dinámica de los contornos habría que añadirle la puesta en valor de la noción de *proceso*, en clave ciertamente estructuralista. Si como defendiera Eisenman (1984) lo relevante no es el estado final de la realidad sino el proceso estructural que ha hecho posible ese estado, entonces las cosas deben representarse en su dinamicidad, con contornos y límites no definitivos, abiertos, “en fase de” o “dando paso a”. Esta tendencia arquitectónica no ofrecería un estado definitivo de la forma sino un estado procesual, provisional, no definitivo.

Con el advenimiento de la cultura *post*, se hará singularmente visible el abandono de los límites o condicionantes estructurales. Esta cultura, en su vertiente no historicista, inaugurará el tiempo post-estructural: el de la des-estructuración, la fragmentación y la disolución de los límites; el de la creación de espacios de nada, *no man's land* o tierras de nadie; y el de los refugios intersticiales que quedan fuera del influjo estructural. Esos resquicios se convirtieron en las formas visibles de la *diferencia*, que diría Derrida. Será allí, en los espacios de la *diferencia*, en los espacios no estructurales, residuos de significación, donde aparecen ámbitos de incertidumbre, de máxima creatividad y riesgo que, a menudo, no son clasificables en ninguna taxonomía. Estas grutas liminares exponen al sujeto, al cabo, a la máxima incompreensión de aquellas estructuras e instancias delimitativas y ordenativas que siguen pensando el espacio como el lugar que ocupamos, sujetos a unas normas estáticas, las propias de un universo físico y mental poco o nada dinámico.

El pliegue y su residuo intersticial: el caso del Max Reinhardt Haus

Deudora de las posturas filosóficas de Leibniz, la teoría del pliegue ha sido expuesta por Gilles Deleuze en su libro *El pliegue: Leibniz y el Barroco* (Deleuze 1989). Para Leibniz, todo presenta un doblado, en pliegue o despliegue. Esta realidad plegada es redescubierta por Deleuze como una constante en cualquier estilo artístico. El pliegue está presente en la naturaleza, en lo inorgánico de modo simple y directo, y en lo orgánico como compuesto, cruzado e indirecto. El arte barroco expresa este pliegue en su organicidad, en una suerte de visión de la materia continua, dinámica y cuasiviviente a imitación de la naturaleza. A las concavidades y convexidades de las formas barrocas les corresponde un pliegue y despliegue, cuya condición de fluctuación de norma o ley se deja ver en algunas tendencias del arte contemporáneo. Así, Montaner (1999) dice de Deleuze que “su trabajo se acerca a la literatura —Bataille, Artard, Proust, Kafka, Joyce—” (246), y cita ejemplos en otras disciplinas del arte como “las pinturas abstractas de Paul Klee y Simón Hantäi” (208) en que se percibe esta complejidad (Montaner 2002).

El pliegue genera un intersticio que evidencia el dinamismo de la naturaleza disolviendo la estaticidad, y su correlativa sujeción a norma o reglamentación definitiva en cualquier disciplina o manifestación del arte. Aplicado a la arquitectura, se puede decir que el “objeto arquitectónico se pliega, se tuerce y fisura, en última estancia, en un proceso de interiorización del exterior y viceversa” (García 2006, 310). Así es como empieza a fracturarse el límite alumbrando vías de enlace del interior-privado con el exterior-público. Es una suerte de descomposición-desunión entendida como jerarquía y normalización en que unas partes quedan absueltas respecto de otras, en una confusión que implica tanto a la forma como a la función. Los únicos lugares seguros que quedan son los intersticios entre fragmentos: *intermezzi*. Estos son la sede de la máxima transparencia en tanto posibilitan la plurivocidad de significados cuando no la imposibilidad de un decir unívoco, tan característico de las épocas más sólidas y estáticas. Cuando el espacio alcanza un nivel de diferenciación máxima, casi ontológica, se disuelve como objeto para un fin y se convierte en un acontecimiento que cabe mostrar, pero no decir, señalaría Wittgenstein.

Esos lugares de la diferencia son los más aptos para recibir el caos, el mestizaje, lo laberíntico y contradictorio, a veces lo indecible. El fin impuesto al sentido clásico del límite conlleva aceptar que los espacios intersticiales, los residuos entre pliegues, pueden considerarse algo más que meros objetos para unos sujetos que perplejos contemplan su proliferación. En tales espacios de incertidumbre y falta de significación unívoca, a veces tiene lugar la disolución del sujeto, de la historia, del lugar y de los significados tradicionales de las cosas: desde la

verdad, hasta la historia y el tiempo, sin duda el espacio. Como ha señalado Eisenman (1984), solo queda la alternativa de sus ausencias: la negación de la tradición y de la topografía como lugar o contexto. Tradición que solo será utilizada de modo selectivo, arbitrario y fragmentado, mientras que a la negación del lugar o atopía le corresponderá un papel de "pretexto arbitrario y como pista de pruebas abstractas que como real contexto a interpretar" (Montaner 1999, 233). Sin duda, estos planteamientos son los que han posibilitado incorporar a la arquitectura tantas innovaciones relacionadas con la forma y la pérdida de su límite. Para Eisenman,

el mundo no progresaría si no existiera la experimentación formal o cualquier otro tipo de experimentación. La *única* vía que tiene la arquitectura de experimentar es formal, siempre y cuando lo formal no hiera a nadie o haga algo inmoral. [...] Creo que la experimentación significa lo mismo en poesía, en literatura y en arquitectura. Es muy importante que sigamos experimentando para encontrar maneras que nos permitan no matar a la gente, espiritualmente hablando, claro está. Hoy en día mucha gente está viviendo en lugares que matan, y no precisamente por la experimentación, sino por la ausencia de experimentación. (Del Olmo 2011, 72)

En este marco conceptual, pueden interpretarse obras de finales del siglo XX como el proyecto del Max Reinhardt Haus de Peter Eisenman para Berlín (1992), en que una suerte de torre de cristal contorsionada en pliegues múltiples se alza en cinta cerrada sobre la ciudad histórica. El hueco central de este hito urbano potencia aún más la disolución del contorno, con un vacío de múltiples intersticios (figura 1). Esta reinterpretación de los rascacielos neoyorquinos es un atrevido manifiesto de esta teoría de disolución del límite y de creación de *intermezzi* intersticiales. También en la misma ciudad, el proyecto construido por Libeskind en 1999 de la ampliación del Museo Judío es el resultado de una dilatada reflexión y búsqueda de la abstracción mediante espacios plegados que generan esos otros inclasificables para el lenguaje liminal más convencional. Aquí, con una composición de planta en zigzag, la plegadura de los planos de las fachadas, sus estrechas aberturas oblicuas y el vacío presente, tanto dentro como fuera, expresan lo que supuso el Holocausto. Por eso, su autor, nos dice Montaner (2002), "la sitúa en el contexto de otras disciplinas artísticas como la ópera inacabada *Moisés y Aarón* de Arnold Schönberg, la poesía de Paul Celan o los relatos breves de Walter Benjamin" (212).

Quizá una de las mejores aplicaciones de esta teoría del pliegue en el ámbito de la arquitectura nacional sea la Casa Moebius (1993-1998) del arquitecto holandés Ben van Berkel, en Het Gooi, Ámsterdam. Tomando como inspiración la cinta que da nombre a esta casa, se plasma en una estructura fluida para habitar, donde la superposición y conexión de espacios responde a diagramas de circulaciones y actividades previamente estudiadas. Los pliegues se adaptan a las necesidades del programa, a la vez que su recorrido dota de unidad a una forma deslizante. Con todo, la creación de espacios intersticiales interiores se convierte en la temática proyectual.

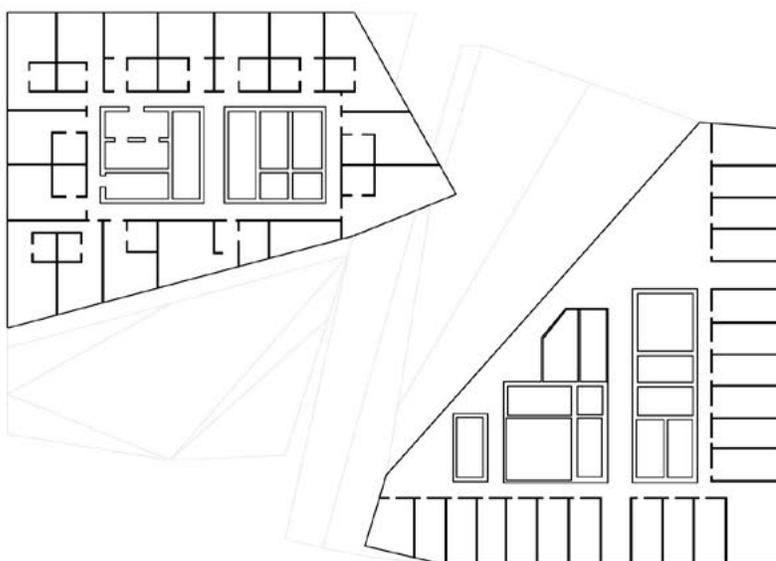
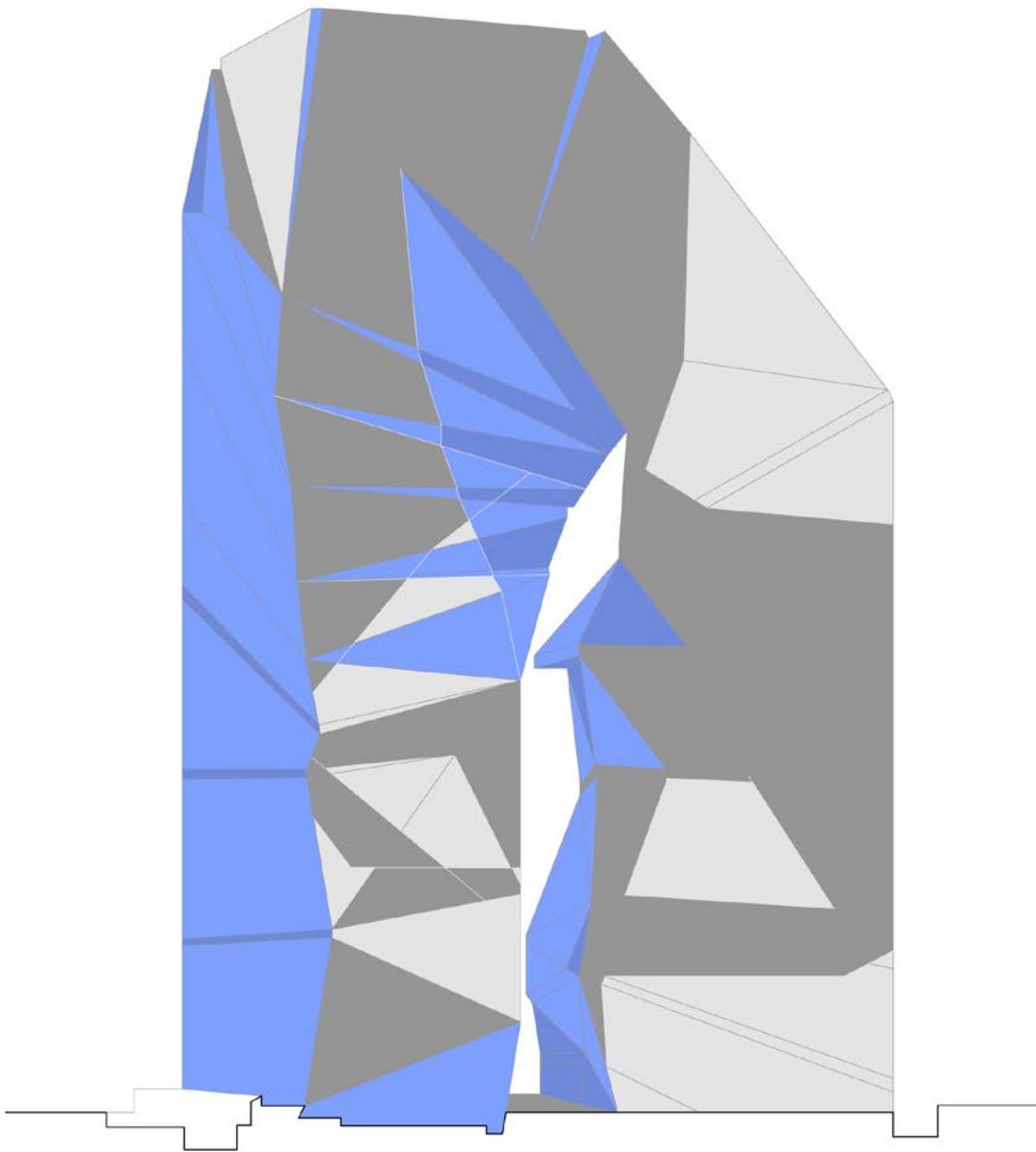


Figura 1. Alzado y planta de Max Reinhardt Haus.
Fuente: Elaboración propia.

Compacidad y disolución del límite: el caso del Auditorio del Kursaal

La luz es un material con el que se puede construir. Esta ofrece posibilidades sensoriales y simbólicas que la gravedad de la masa arquitectónica por sí misma no puede alcanzar. Los avances tecnológicos han permitido crear objetos luminiscentes y evanescentes que han posibilitado la percepción de levedad e ingravidez, de flotabilidad y desmaterialización. Todos estos términos parecen hallarse relacionados visualmente con la transparencia, la permeabilidad a la luz y al aire, que, con frecuencia, pasa por el recurso al vidrio. Con todo, el concepto de *transparencia* puede ampliarse a un modo distinto del meramente literal. Colin Rowe ha advertido una noción de transparencia *fenomenal* (Rowe y Slutzky 1999). Cuando varios planos se superponen, se pueden percibir como un conjunto unitario o como elementos independientes propios cada uno de ellos. Así, el espacio fluctúa en una apropiación continua, por lo que se presta al equívoco del alejamiento y la proximidad. En una obra de arte que cuente con estas dos acepciones, se presenta la claridad de una transparencia que deja ver a través de sí (literal, de la materia), con la ambigüedad que supone la sobreposición, ya sea de planos (las dos dimensiones de las expresiones pictóricas), ya sea de espacios (escultura y arquitectura); se trata, entonces, de una transparencia organizativa o aparente. Rowe y Slutzky utilizaron la Casa Stein de Le Corbusier y la Escuela de la Bauhaus para ilustrar el sentido de la transparencia fenomenal. La primera por ofrecer la contradicción que provoca la superposición de planos paralelos a fachada, con la sucesión de espacios interiores dispuestos ortogonalmente a esta. La segunda por la ambigüedad que producen las circulaciones dispuestas en los diferentes niveles: en la planta principal, se sugiere la canalización del espacio en una dirección. En cambio, en otros niveles, la direccionalidad es la opuesta. Conocedor de este ensayo, Frampton (1988) ha utilizado los mismos conceptos para el análisis de la Maison de Verre: “los planos horizontales son desplazados de modo deliberado unos de otros [...] proporciona una transición direccional entre espacios poco profundos adyacentes a cada una de las fachadas y la profundidad global del volumen total” (35).

En algunas obras arquitectónicas de finales del siglo XX, son reconocibles estas nociones de *transparencia*, aunque en ellas da la sensación de querer llegar aún más allá: de la transparencia a la disolución centrada en la ruptura del límite. Un ejemplo ilustrativo de fragmentación radical es el Auditorio Kursaal de San Sebastián. En él Rafael Moneo desconecta dos partes de un mismo edificio, auditorio y sala de congresos, mediante volúmenes cúbicos acristalados, ligeramente inclinados dispuestos sobre una base pétrea común. Es singularmente llamativo que sean los espacios principales los elegidos para disolverse mediante la transparencia en la atmósfera diurna o emitir la luz artificial interior en uso nocturno; en ambos casos, se remite a la metáfora de elementos varados en la playa con vida propia. Este es un ejemplo de transparencia sublimada y fragmentación visual, no ajena por paradójico que parezca a la compacidad característica común de las obras de Moneo.

Refleja así su método para resolver los proyectos: a partir de la solidez conceptual inspirada en la lectura del contexto físico, consiste “básicamente en elaborar progresivamente la sustancia implícita en la primera respuesta que se da al problema cuando la intuición actúa con libertad” (Zaera 1994, 9). El solar del Kursaal es considerado como accidente geográfico y, para que lo siguiese siendo, “no debía construirse un edificio que destruyera la presencia del río Urumea” (Moneo 1994, 136).

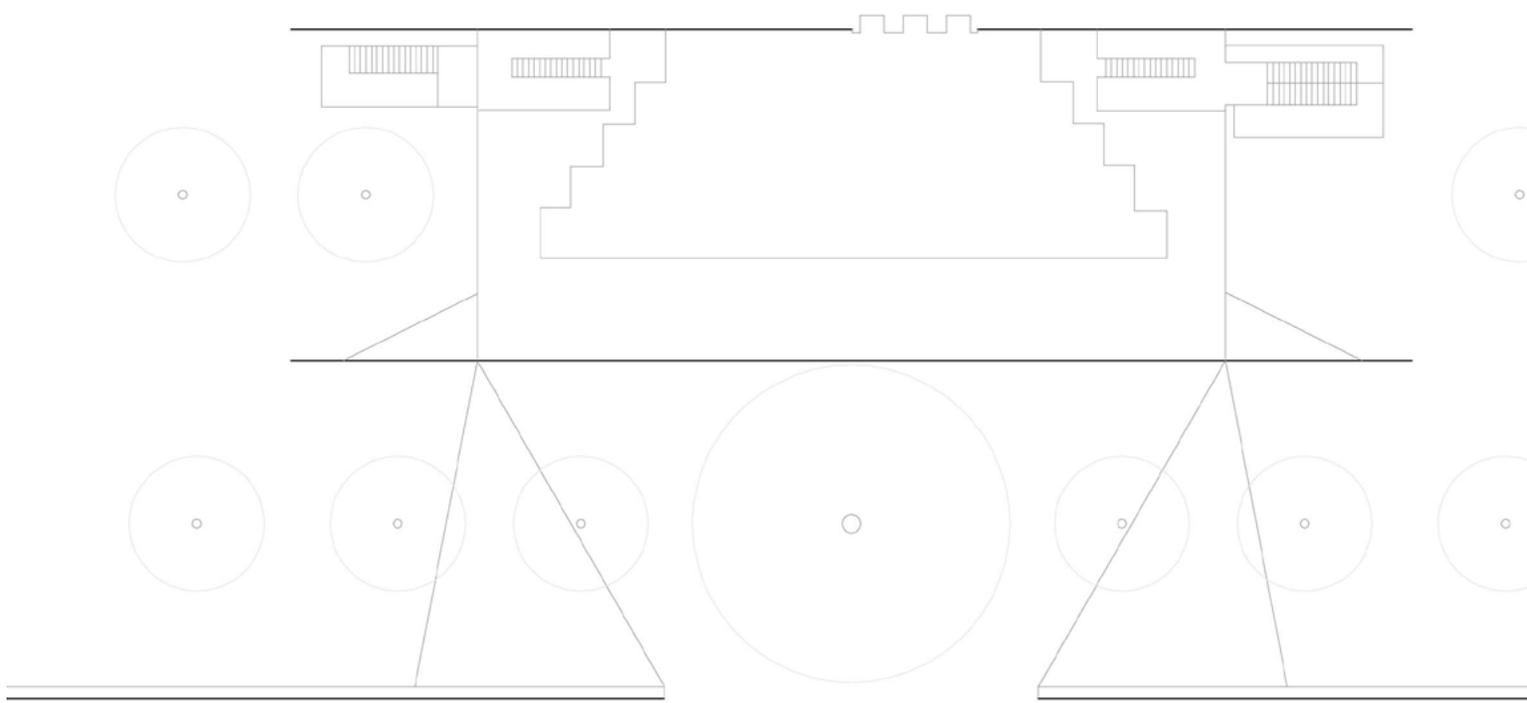
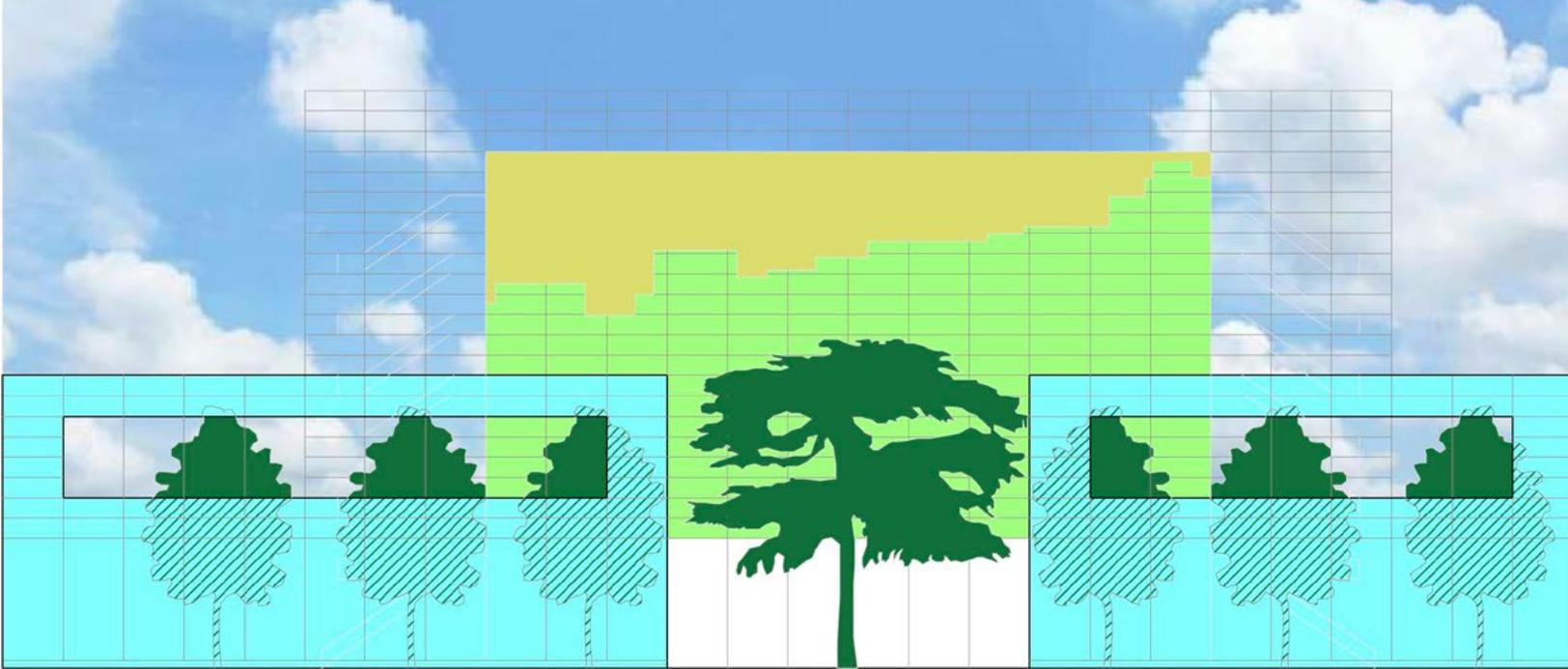
La disolución de la materialidad: el caso del edificio de la Fundación Cartier

Debido al continuo flujo de apariencias *ópticas*, resulta dificultoso, si no imposible creer todavía en la estabilidad de lo real, en la fijación de una visualidad que está constantemente volando lejos. El espacio público de un edificio de repente se desvanece detrás de la inestabilidad de la imagen pública. (Rubi 1993, 179)

La fenomenología, representada, entre otros, por el filósofo Edmund Husserl, señala que la conciencia humana tiene dos factores interrelacionados: el acto sensorial de asimilación y el objeto sobre el que este se centra. En la década de 1950, estas ideas fueron desarrolladas por el crítico de cine realista André Bazin. Para este, el poder y potencial del cine parece residir en la habilidad de involucrar al espectador en experiencias imposibles de analizar en todos sus detalles sensoriales. La arquitectura no fue ajena a estos planteamientos, como pusiera de relieve Christian Norberg-Schulz en su ensayo *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1979). Lo que Bazin describiera como imagen fenomenológica “encontró en las fachadas acristaladas la pantalla cinematográfica sobre la que proyectar múltiples, cambiantes y contrastados acontecimientos, incluidos los reflejos que provienen del entorno físico” (Cairns 2012, 4). Tal fue el caso del edificio de la Fundación Cartier de Jean Nouvel. En esta obra, el arquitecto francés tiene el propósito de manipular la percepción al modo cinematográfico. Para tal fin, dispuso una sucesión de planos paralelos que configuran hasta tres fachadas de vidrio superpuestas sobre una estructura ligera de acero. La primera, en posición aislada, se separa de la segunda con un atrio arbolado que había de ser respetado como condicionante de proyecto. Entre la segunda o principal y la tercera o posterior, se desarrolla el edificio, pero ambas sobresalen del volumen construido tanto en horizontal como en vertical (figura 2). Con superposición de planos verticales, “resulta dificultoso saber si los árboles están dentro o fuera del edificio. La pantalla de cristal también responde al color del ambiente diurno. En el interior, el cristal está irregularmente tamizado, de forma que las personas aparecen como fantasmas desde el exterior” (Bavunoğlu y Güngör 2018, 42).

Las escaleras, metálicas y completamente abiertas, acompañan al paramento de esta fachada posterior, en cuya piel se disponen también unos ascensores acristalados. Sin embargo, el espacio interior está orientado de modo transversal a estas fachadas, donde se singulariza una planta baja diáfana de múltiple altura que deja ver el jardín posterior. De este modo, a la *transparencia literal* de unos materiales, casi exclusivamente traslúcidos con reflejos de la naturaleza incorporada en su espacio, se añade la ambigüedad de la *transparencia fenomenológica* y un claro *mensaje de desmaterialización* en su contorno y contacto con el terreno, como si de una *densa niebla* posicionada entre la vegetación se tratase. La ilusión de la naturaleza es más que una representación simbólica, tanto que llegó a ser criticada por la amenaza que suponía para las aves la confusión de esta reflexión del cielo. En palabras del mismo Nouvel:

Esta es una arquitectura basada enteramente en la ligereza, el cristal y el acero finamente tejido. Una arquitectura que juega difuminando los límites tangibles del edificio y desvelando la lectura de un volumen sólido superfluo, en una poética de la ambigüedad y la evanescencia. (Bavunoğlu y Güngör 2018, 42)



V
V

Figura 2. Alzado y planta de cubiertas de Edificio Cartier.
Fuente: Elaboración propia.

Flujo, simbiosis y vacío: el caso de la mediateca de Toyo Ito

Toyo Ito desarrolla una teoría de los límites difusos inspirándose en las ideas vertidas en el texto *El caos sensible*, de Teodoro Schwenk (1989). Analiza la presencia del movimiento espiral del agua en su interacción con su entorno como una metáfora del movimiento de flujos presente en la realidad. Además, estudia el principio que relaciona el tejido orgánico, la función y el medio que rodea el organismo, en concreto el humano. Ya que la interpretación del cuerpo humano influye directamente en la visión del mundo y la arquitectura, se pregunta cuál pueda ser su expresión adecuada y si es posible conceptualizar el cuerpo como la visualización de un sistema de fluidos que va cambiando en el tiempo (Ito 2000, 71).

Ito señala que la idea de espacio es correlativa a la presencia de una piel o límite, a modo de cortina envolvente. No obstante, para que asuma una función arquitectónica, se requiere el concurso de otros elementos (cubierta, pilares, etc.). Con la piel, se produce una interacción con la naturaleza, pero la piel no tiene capacidad portante por lo que precisa una sustentación estructural. La piel envuelve el organismo y, al mismo tiempo, lo conecta con el mundo. Los cubos de vidrio de Ito que exhiben sus órganos internos confirman la idea de la *complejidad crítica* de la transparencia (Vidler, 1992). Sus volúmenes interiores, que simbolizan órganos vitales, parecen flotar en una suspensión ameboide, presentada a través de las fachadas transparentes de manera difusa (al modo de algunas especies abisales). Esto impide tanto detenerse en la superficie como penetrarla, por lo que propicia en el observador un estado de interesante inquietud e incertidumbre.

En cualquier caso, para Ito, la arquitectura no se enfrenta a la naturaleza como entidad independiente, más bien se entrega a ella en una suerte de simbiosis orgánica. Para ello, considera los elementos presentes en el ambiente, en torno a los cuales es perceptible un cierto flujo que permitiría reconocer el agua, el aire o el ruido que estarían fluyendo incesantemente. Para hacer visible la simbiosis y la percepción fluida de la realidad, propone un sistema formal que denomina “la cortina del siglo XXI”. Su finalidad sería cubrir los diversos remolinos de flujo con una película ligera, apoyándose en nuevos sistemas tecnológicos, por ejemplo, en pantallas de cristal líquido. En consecuencia, defiende un concepto de límite difuso y laxo que permita a los edificios abrirse a la tierra y a la comunidad local en su dimensión externa y superar el concepto pesado, sólido y opaco de límite. Por ello, propone la disolución del muro más que su modificación o adaptación, y evita el concepto de *contorno* como elemento separador. Sugiere, además, el tránsito a otros más suaves y etéreos. Ciertamente el límite no desaparece, pero es reconceptualizado como película osmótica —no separadora de interior y exterior— transparente y permeable al flujo de aire entre ambos.

Por otra parte, y sin abandonar los aspectos formales, considera que la sobrevaloración del programa funcional, lo que denomina “planificación de la era moderna” (Ito 2000, 206), es un sistema cerrado de carácter concluso que impermeabiliza la corriente de flujo. Al profundizar en la noción de *flujo* y de *disolución del límite*, Ito advierte que las actividades humanas no deben localizarse de forma unilateral y unívoca, y provocar la ausencia de interferencias mediante la compartimentación, pues son símbolo de ausencia en la comunicación y convivencia. En este sentido, los actos llamados “función” los considera polisémicos y sus límites pueden superponerse en espacios comunes, y favorecer la creatividad de las relaciones cívicas. Para Ito, la arquitectura ha de responder a esta pluralidad semántica con una delimitación difusa y no conclusa, y permitir un programa fluido, la cual se adecua a la naturaleza de una sociedad más “líquida”, que diría Zygmunt Bauman.

El espacio de la Mediateca de Sendai (1995-2001) “es un espacio claro y limpio que se extiende infinitamente según el ‘menos es más’ de Mies van der Rohe. En su límite, este espacio conduce al vacío” (Ito 1999, 29). Este proyecto fue el resultado de un concurso público de tipo participativo, algo singular para el método de realización proyectual. Efectivamente, incluso

durante su proceso de construcción, contó con un comité de preparación, web propia, folletos divulgativos y diversas consultas internacionales para definir mejor el concepto de mediateca, talleres de voluntarios y un simposio coorganizado por la municipalidad sobre sus posibles actividades. Estas actividades aseguraron desde el inicio la ausencia de carácter acabado y la apertura a una constante redefinición de su programa, también la atención a todo tipo de solicitud cultural formulada por los ciudadanos, condición esta que ya figuraba de modo específico para que una propuesta llegase a ser seleccionada por el jurado.

Ito diseñó un edificio que pudiera responder a estas solicitudes. Lo compuso articulando tres elementos: una estructura de planos horizontales metálicos relacionados verticalmente entre sí por el segundo elemento: trece torres interiores vacías, delimitadas por columnas tubulares (a modo de huesos porosos con formas cambiantes que engloban las instalaciones) y, finalmente, una piel perimetral acristalada (figura 3).

La sensación es similar a la experiencia que se tiene cuando caminas por un bosque. Por la presencia de los *árboles*, se producen diferencias entre cada lugar, y se seleccionan los lugares donde la gente realiza sus actividades [...]

Las secciones o el alzado de los tubos que parecen *árboles* cuando se proyectan superpuestas dan la sensación de continuar infinitamente tanto en dirección horizontal como vertical. Aquí está la Mediateca de Sendai virtual, que es otra arquitectura en la que se diluye el espacio y se han eliminado los límites del espacio y del tiempo. (Ito 2000, 232 y 237)

Sintetiza, pues, aportaciones de arquitectos precedentes como Le Corbusier (estructura *Dom-ino*), Mies van der Rohe (transparencias acristaladas), Louis Kahn (núcleos huecos resistentes), Le Ricolais y Gaudí (organicismo óseo), pero en respuesta, perfectamente, a la idea de un espacio que fluye como la naturaleza. En otros escritos posteriores, el autor rememora con los bocetos iniciales del edificio otras metáforas más sugerentes y ajustadas a su idea de los flujos:

En los dibujos que hice en la primera etapa del proyecto garabateé las palabras “columnas de algas marinas” junto a los tubos. Las columnas fueron concebidas como estructuras que se balancean y bailan como algas en el agua. Así, el volumen, que mide 50 m en un lado y unos 30 m de altura, es la realización de un tanque de agua. Lo que habíamos imaginado en nuestras mentes era 13 tubos que se balanceaban suavemente en el agua virtual que llena el tanque. (Ito 2011, 118)

Transparencia fenomenológica: el caso del estudio SANAA

Kazuyo Segima se incorporará al estudio de Toyo Ito y recibirá su testigo para seguir con la experimentación en la arquitectura del flujo, la simbiosis y el vacío: “Segima ha podido hacerse un universo arquitectónico a su medida. Lo ligero y lo transparente son su mundo” (Zabalbeascoa 2010, 19). Independizada del estudio de Ito y asociada a Ryue Nishizawa (SANAA), realizó una obra que, a partir de la transparencia vítrea, persigue una inversión de esta propiedad mediante la creación de una *opacidad inesperada* (Cortés 2010, 32).

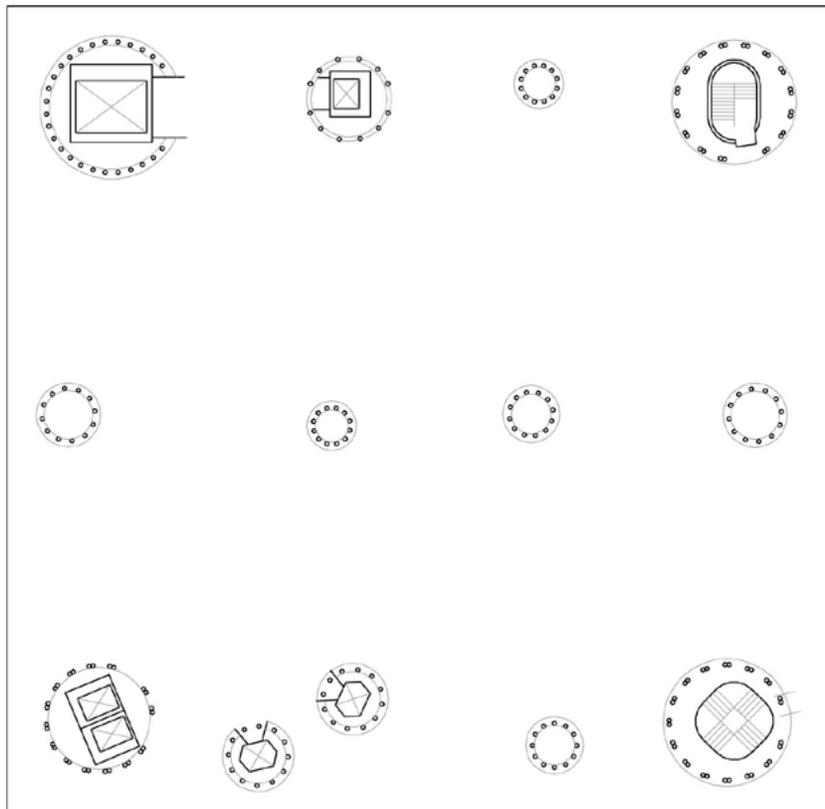
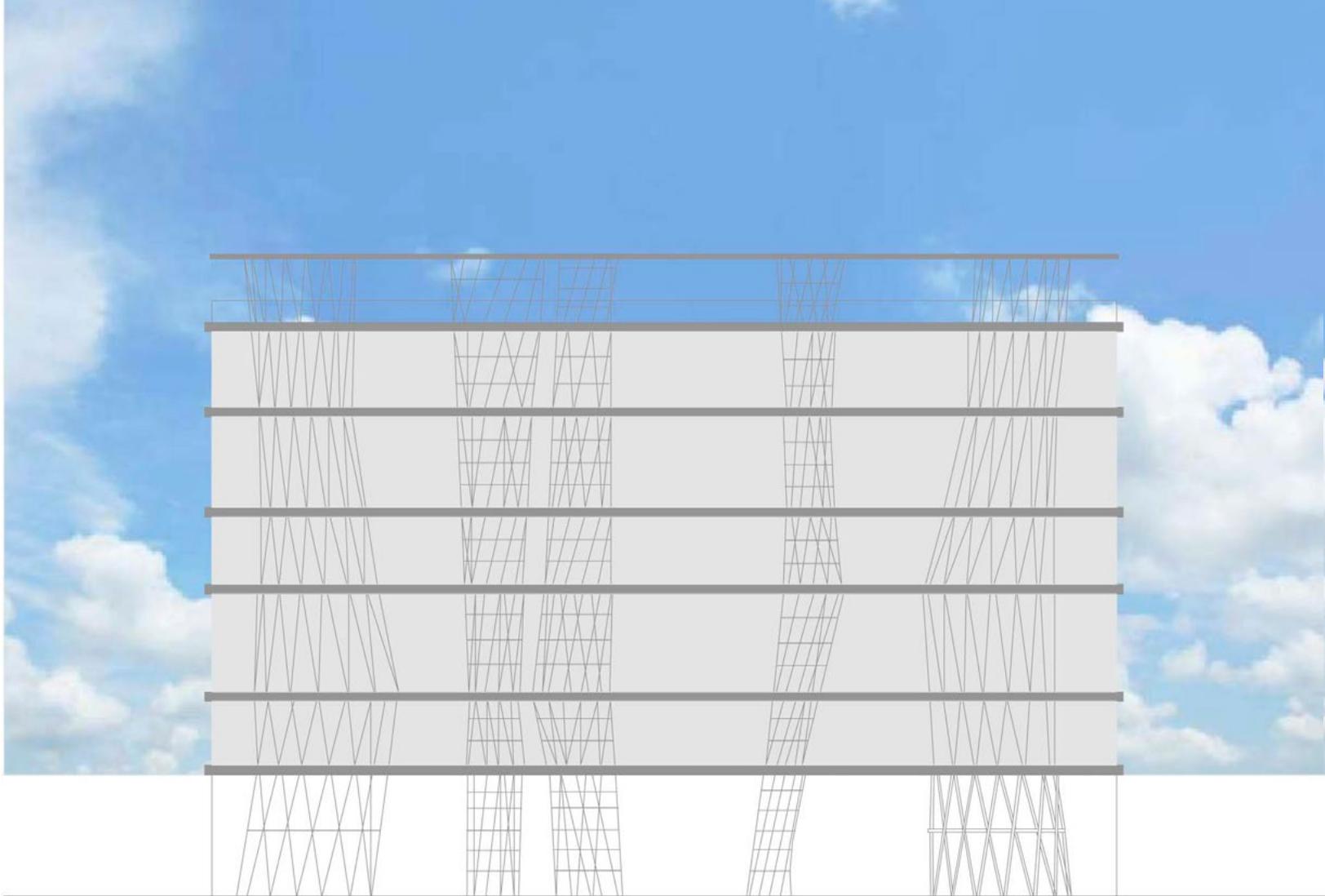


Figura 3. Alzado y planta de la Mediateca de Sendai.

Fuente:
Elaboración propia.

Sin duda, la obra más representativa del estudio SANAA a nivel internacional es el Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa, en Japón (1999-2004), que obtuvo el León de Oro en la Bienal de Venecia de 2004. El concurso incluía dos programas funcionales: el de un museo de arte contemporáneo y el de un centro de intercambio cultural entre diferentes disciplinas. Como sucediera en el concurso de la Mediateca de Sendai, la comunidad civil era relevante para la elaboración de cualquier propuesta. Durante su construcción se implantó un programa de actividades conjuntas con instituciones educativas y de visitas guiadas para dotar de transparencia el proceso proyectual e involucrar a los usuarios. SANAA confió a una solución unitaria estos dos programas, dentro de un único edificio con la idea de “un museo similar a un parque” (García 2016, 21).

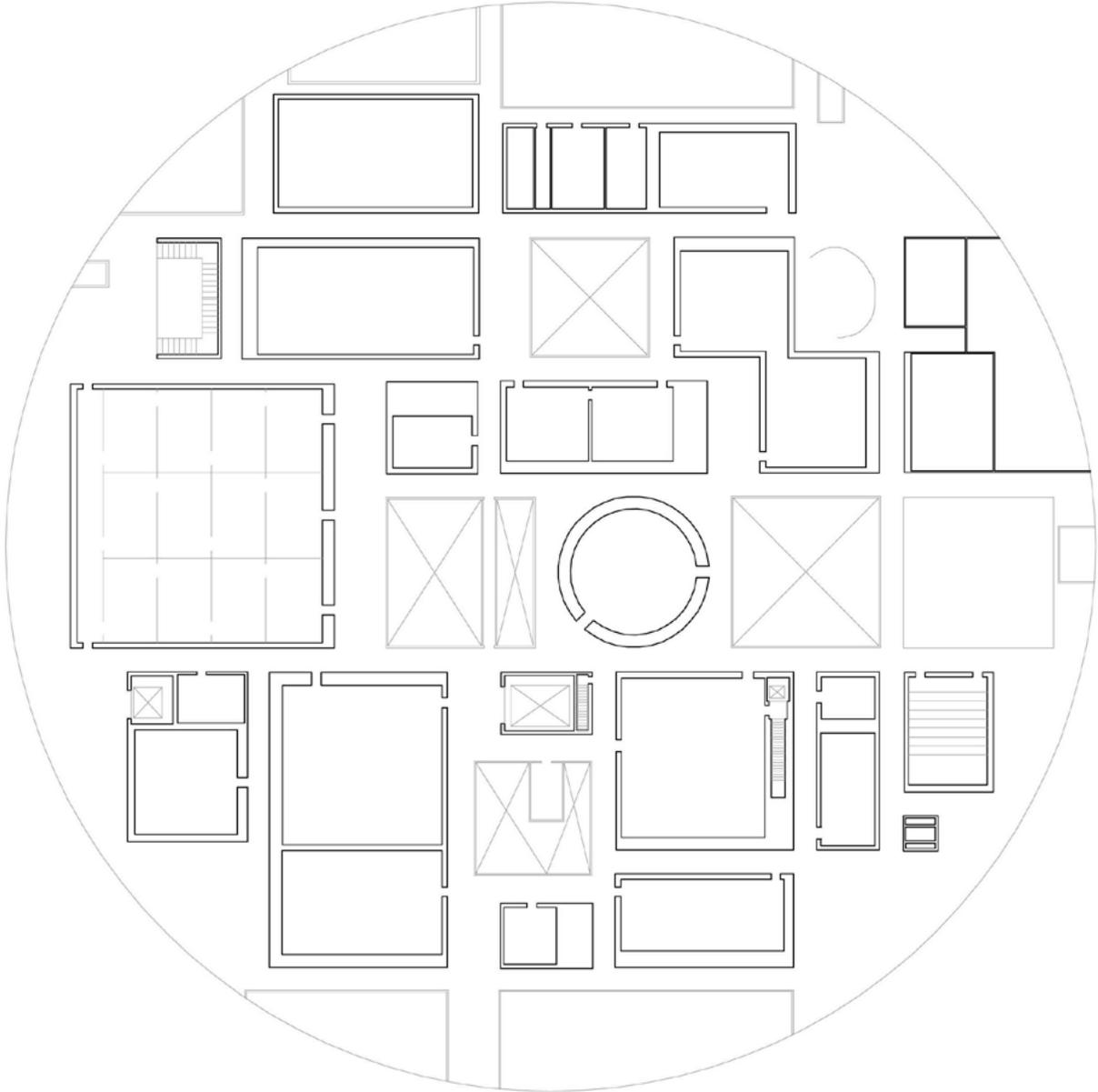
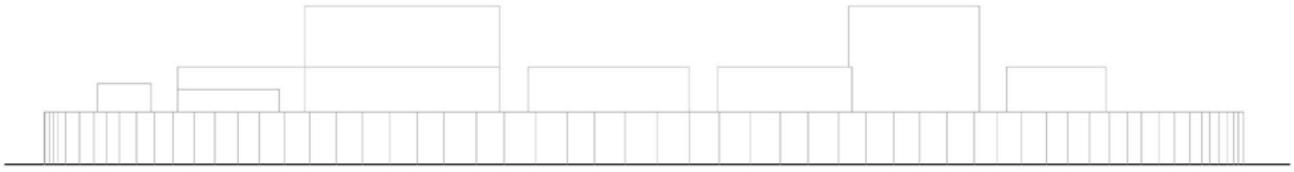
La directora artística del museo, Yuko Hasegawa, colaboró activamente durante su diseño, en el que destacó tres conceptos: “coexistencia, consciencia e inteligencia colectiva” (García 2016, 5). Aquí la transparencia incluye no solo las cualidades físicas y materiales del espacio, sino también la organización funcional del edificio, la producción de consciencia a través del arte y la identidad colectiva de la visibilidad mediática. La multiplicidad y las relaciones entre elementos autónomos, los materiales y la luz contribuyen a una arquitectura con la voluntad evanescente (figura 4). Geométricamente, el proyecto se inscribe en un círculo. Mientras el núcleo está destinado a las salas del museo, el centro comunitario se dispone en el espacio perimetral, más en contacto con las actividades desarrolladas en el parque. Pero ambas zonas se articulan con una red bidireccional de pasillos de circulación que mantienen la permeabilidad con el exterior. A todo ello se añaden los patios interiores y los lucernarios laterales de las salas que sobresalen de la cubierta principal.

Las superficies del museo y los encuentros que se producen entre ellas tratan de generar aristas puras en las que no se aprecia la dimensión del material llevándolas a un plano de abstracción que busca la inmaterialidad. De esta manera la estructura es neutralizada por la superficie por lo que en términos de percepción parece no existir. (García 2016, 127)

Si el vidrio curvo y transparente de fachada conforma la transparencia literal, la organización espacial de las salas independientes y relacionadas por la red de pasillos hace emerger la transparencia fenomenológica. En este caso, en vez de fragmentar la planta en piezas que se vierten unas en otras, las piezas se proyectan exentas, lo que produce una circulación laberíntica de corredores y espacios intersticiales que quedan entre aquellas. “La planta es extraordinaria; figura ya en la historia de la arquitectura” (Fernández-Galiano 2011, 35’ 40-44”). La flexibilidad está asegurada por estos espacios intersticiales, que permiten la multiplicidad de itinerarios y la variedad de los tamaños de las salas.

Con todo, el proyecto más “transparente” de SANAA es el Pabellón del Vidrio del Museo de Arte de Toledo en Ohio (EE. UU.), construido entre 2001 y 2006, en el que sus elementos principales son de este material. Se configura como un conjunto de piezas transparentes de esquinas redondeadas, circundadas por una fachada circular de cristal. Ofrecen una imagen de “condición etérea, esa cosa en la que los reflejos se funden con la arquitectura para crear un entorno casi onírico. Parece que estamos habitando un sueño. No distinguimos por dónde se circula” (Fernández-Galiano 2011, 39’ 26”).

Proyectos más recientes como el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, en Nueva York (2007) o la Casa Pequeña en Tokio (2015) conforman esta continuidad de experimentaciones. En el primer caso, “porque no es solo para dar esa imagen de inestabilidad y por tanto comunicar ligereza, porque solo lo no ligero puede ser estable, sino que los desplazamientos entre las cajas crean estas zonas de lucernarios o terrazas que se articulan con las zonas del interior” (Fernández-Galiano 2011: 44’ 15-33”). El planteamiento de ambos proyectos ha sido relacionado



por compartir un tratamiento exterior de “membrana” (Bermúdez 2015, 15), si bien la última responde más a las obras de Eisenman dotadas de plegaduras. De aluminio expandido en el museo, y de cristal en la vivienda, pero ambos con diaphanidad interior y una volumetría continua cambiante que con disposición irregular y ausencia de ornamento define su imagen.

Como hemos podido explorar en los casos analizados, del plegado, de la desmaterialización, de la fluidez y de la transparencia, “la sustancia de la arquitectura pasa a ser una cuestión relativa, vinculada a la cambiante situación del sujeto, aunque regida por la organización formal del edificio” (Cortés 2010, 32).

Figura 4. Alzado y planta del Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa.

Fuente: Elaboración propia.

Resistencias

¿Qué resistencias aparecen ante el reto de convertir la forma arquitectónica en metáfora del aire? ¿Cuáles son las claves de la oposición a la disolución de la forma? La más evidente tiene que ver con la contingencia artística. En no pocos casos, muchos artistas, a pesar de orientar su trabajo hacia la metáfora del aire, de la evanescencia y la desmaterialización, se han visto forzados a tomar decisiones proyectuales que acaban desvirtuando o amenazando semejante objetivo. La razón recae del lado de la excesiva artificiosidad, lujo y desmesura, como puede comprobarse en el Centro Árabe de París de Jean Nouvel. Así hemos de coincidir con Poisy (1988) cuando sentenciaba respecto de esta obra:

La arquitectura va a sucumbir de sobredosis: por la exaltación del detalle por todas partes, por la acumulación de conceptos, por su diseño demasiado fácil e increíblemente costoso [...] Transparencias del patio, el muro cortina, los diafragmas, los filtros tecnológicos. Por querer inventar demasiado la luz se banaliza, se destruye. (50)

Otro ejemplo de artificiosidad fue el edificio de oficinas del Campus de Novartis (2003-2006) en Basilea (Suiza), que lleva a límites extremos el programa para beneficiar la transparencia.

Cuando Sejima hizo este proyecto yo también hice una predicción equivocada: nunca se construirá [...] Al final es una gran pantalla pero que tiene cuatro metros de profundidad. Solamente cabe una persona y un corredor [...] Allí llegará la división inmobiliaria y dirá, pero señora Sejima, ¿cómo puede hacer usted un edificio con dos fachadas tan próximas? Si no caben oficinas, no caben despachos, no cabe nada. Y de nuevo me equivoqué. (Fernández-Galiano 2011, 51' 15-40")

En ocasiones, también se debe tener presente que los arquitectos experimentan giros teóricos decisivos en sus trayectorias profesionales por motivaciones diversas concluyendo etapas e inaugurando otras apresurada o inesperadamente. Un ejemplo de ello lo constituye el cambio experimentado por Ito:

Llegué a la conclusión de que la arquitectura tiene que ser una fuerza permanente. Empleé la ligereza y la transparencia para apelar a los sentidos, para gustar a la gente. Nuestra obligación como arquitectos es contribuir a la felicidad de los hombres. Pero ese objetivo ahora lo persigo con una idea más pesada de la arquitectura. (Zabalbeascoa 2010, 19)

Un segundo nivel de resistencia es el que ofrece la tradición formal y semántica al enfrentarse a una arquitectura que pretende acceder a la ambigüedad de lo etéreo. Eisenman ha señalado al respecto que, en la medida en que la relación significado-significante esté condicionada por la férula metafísica, serán imposibles los espacios interpretativos no normalizados, susceptibles de evanescencia y desmaterialización formal asimilables a la representación del aire.

La arquitectura aún no ha logrado romper radicalmente con lo que llamo el proyecto metafísico [...] Seguimos adheridos al mismo sistema filosófico, la metafísica tal y como fue definida por Kant y Hegel. He estado buscando maneras de abrir este sistema y, en mi opinión, uno de los mayores avances fue esa separación entre el significado y el significante [...] Creo que abre las posibilidades de la arquitectura de una manera que antes era imposible. (Del Olmo 2011, 70)

Por otra parte, cuando se apuesta por la disolución del peso y del volumen, se acaba reafirmando la autonomía de la arquitectura como disciplina. Esta autonomía conlleva el ensimismamiento formal, por lo que la arquitectura queda emancipada de los requisitos funcionales. Por eso, Eisenman señala que la arquitectura debe superar la noción meramente funcional.

Ahora bien, para ser arquitectura debe trascender su función y convertirse en algo más. La arquitectura es el arte de la superación y, por lo tanto, es una disciplina que debe desafiar su propia función para poder ser y hacer más [...] Debe desplazar el lugar, superarlo. En mi opinión, es la *única* disciplina que para llegar a ser lo que realmente es tiene que superar su esencia. (Del Olmo 2011, 68)

A pesar de todo, la resistencia más patente, y no por ello insuperable, es la de cumplir primeramente y de modo satisfactorio con la utilidad exigible a cada una de sus partes. La arquitectura, “como argumentaba Grassi, puede ser solo relativamente autónoma y, en este sentido, su autonomía es parcialmente contingente a las premisas tipológicas y constructivas de una sociedad y de una cultura particulares” (Frampton 2011, 79).

Finalmente, opera sobre la arquitectura un tipo de resistencia social y cultural. Se da la paradoja de una sociedad contemporánea calificada de *sociedad de la transparencia*, que trastoca la convencional separación entre la esfera de lo íntimo y lo público. En ella “la vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien, cada uno se entrega voluntariamente, desnudándose y exponiéndose” (Han 2016, 12), ante la vitrina de Google, expuestos a la abrasión de las redes y sin otra “habitación del pánico” que la desconexión. Y, sin embargo, el ideal de felicidad doméstica es el “recinto introvertido”; el hermetismo del “jardín tapiado” (Fernández-Galiano 2013). Mientras permanezca esta dualidad propia de la *sociedad de la transparencia*, la resistencia a propuestas de espacios que cuestionen la privacidad personal se mantendrá inalterada.

Conclusiones

A lo largo del artículo se ha constatado que la arquitectura antigua no fue ajena a la desmaterialización de la forma arquitectónica. Sin embargo, tuvo que asumir su carácter másico, lo que no le impidió desplegar recursos como los efectos lumínicos de los grandes vitrales góticos, los reflejos líquidos de los estanques barrocos, el urbanismo isótropo de las nuevas ciudades americanas o las utopías iluministas basadas en el purismo geométrico precursoras de la modernidad. No obstante, estos recursos asociados a la forma seguían la dinámica del efecto *luz-sombra* y de la bidimensionalidad *materia-energía*. La irrupción de nuevos materiales y técnicas desde finales del siglo XIX permitió una búsqueda más audaz de la metáfora del aire. En ello intervino decisivamente la liberación de la fachada como elemento portante. Este avance permitió una manipulación mucho más creativa para la transparencia y evanescencia del límite.

No obstante, a nuestro modo de ver, una *transparencia física o literal*, dependiente de materiales como vidrio, plásticos, mayas metálicas o similares, se revela insuficiente para una transparencia de la disolución tendente a la evanescencia. Hizo falta mucho más: desarrollar nuevos medios y recursos compositivos inéditos. Estos recursos se basaron en la incorporación de información adicional sobre los planos de fachadas. Todo ello alentó la disposición de planos transparentes, paralelos y relativamente cercanos; el curvado de cerramientos acristalados; y la sucesión de trazados cóncavos y convexos que multiplicaran los *efectos perceptivos*.

La doble transparencia, *literal y fenomenológica*, es una constante en la arquitectura que aspira a su disolución, y así se ha podido comprobar en los ejemplos analizados, con independencia del camino elegido para ello: pliegues, diagramas, transparencias, vacíos y flujos. Las obras analizadas (el Max Reinhardt Haus de Peter Eisenman, el Kursaal de Moneo, el Centro Cartier de Jean Nouvel, la Mediateca de Sendai de Toyo Ito y el Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa de SANAA) responden, a su vez, a una postura estética subsidiaria de una filosofía concreta, articulada mediante una herramienta compositiva que, a modo de resumen, se relaciona a continuación (tabla 1):

Tabla 1. Resumen clasificación del análisis realizado

| Arquitectura | Filósofo | Desarrollo | Escrito | Arquitecto | Proyecto tipo |
|--------------------|--------------------------------------|--------------------|--|------------|---|
| Pliegue | Leibniz Racionalismo analítico | Deleuze | <i>El pliegue: Leibniz y el barroco</i> | Eisenman | Max Reinhardt Haus |
| Desmaterialización | Husserl Fenomenología | Norberg- Schulz | <i>Genius Loci: Hacia una fenomenología de la arquitectura</i> | Nouvel | Centro Cartier |
| Flujo | Filosofía oriental Relacional | Schwenk | <i>El caos sensible</i> | Toyo Ito | Mediateca Sendai |
| | | | | SANAA | Museo de Arte Contemporáneo Siglo XXI de Kanazawa |

Fuente: Elaboración propia.

Por ello, se puede concluir la existencia de una relación de coherencia en estos caminos analizados para alcanzar el objetivo de la desmaterialización. Ante este objetivo se plantean diversas resistencias, como el mantenimiento de una tradición semántica limitadora de la experimentación y propuestas etéreas. También son limitadoras las contingencias de los artistas, con decisiones proyectuales que alejan o distraen la consecución de la evanescencia. En ocasiones, son giros intelectuales en la trayectoria profesional que inducen al abandono de esta estética de la desaparición. Otras resistencias hay que situarlas en la sociedad para la cual el artista trabaja, instalado en la transparencia, en lo público, pero no en lo privado. También, por último, en la especificidad de la disciplina arquitectónica que no puede ser completamente autónoma ni emanciparse radicalmente de la función.

NOTAS

1. Esta escenografía de la desaparición liminal acabó relacionándose con la efectividad de la transparencia. Como es sabido, este concepto alcanzó en la obra de Rousseau un especial relieve en tanto el filósofo suizo propugnaba una sociedad de la transparencia en que el “aspecto exterior fuese siempre la imagen de las disposiciones del corazón”, tal y como advirtiera en su Discurso sobre si el restablecimiento de las ciencias y las artes ha contribuido al mejoramiento de las costumbres de 1750. Un deseo de transparencia por el cual llega a afirmar: “Yo he visto siempre como al más estimado de los hombres a ese romano que quería que su casa se construyera de manera que pudiera verse todo lo que en ella se hacía” (Rousseau 2007, 471). Rousseau establece un tipo de correlato entre lo moral y lo natural, en que la transparencia no se basa en un punto de vista, al modo de la perspectiva central, sino que el punto de vista es el del ojo de Dios que todo lo ve, a saber, una suerte de panóptico digital basado en sociedad de la información (Han 2016, 88).

[REFERENCIAS]

- Aristóteles. 2014. *Metafísica*. Madrid: Alianza.
- Arnau Amo, Joaquín. 2000. *72 voces para un diccionario de arquitectura*. Madrid: Celeste.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bavunoğlu, Zeynep y Cenk Güngör. 2018. Transparency in Louvre Pyramid and Foundation Cartier. *Global Journal of Advanced Engineering Technologies and Sciences* 5 (3): 41-45.
- Benévolo, Leonardo. 1994. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste.
- Bermúdez Grasa, Alfredo. 2015. *Toyo Ito, arquitectura de límites difusos*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Boullée, Etienne-Louis. 1985. *Arquitectura: Ensayo sobre el arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cairns, Graham James. 2012. Cinematic Phenomenology in Architecture: The Cartier Foundation, Paris, Jean Nouvel. *Akadeimia* 2 (1): 1-8.
- Chueca Goitia, Fernando. 2013. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza.
- Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. 2003. *Nueva consistencia: Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . 2010. "Ligereza y espesor en la arquitectura contemporánea". *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* 1: 28-32.
- Coulanges, Fustel de. 2009. *La ciudad antigua*. Madrid: EDAF.
- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Eisenman, Peter. 1984. "El fin de lo clásico: El fin del comienzo, o el fin del fin". *Arquitecturas Bis: Información Gráfica de Actualidad* 48: 28.
- Fernández-Galiano, Luis. 2011. "Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa". En *Ciclos de Conferencias: Protagonistas de la arquitectura del siglo XXI (IV)*. Madrid: Fundación Juan March. <https://www.march.es/conferencias/antteriores/voz.aspx?p1=22788>
- . 2013. "Los límites de la transparencia". *El País*. 22 de febrero. Consultado: 9 de septiembre de 2019. https://elpais.com/diario/2011/02/22/opinion/1298329204_850215.html
- Frampton, Kenneth. 1988. "Maison de Verre". *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 275-276: 26-43.
- . 2011. "Eisenman revisado: Abrir el juego". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 17: 76-84.
- García Fernández, Carlos. 2016. "La construcción de la transparencia: Museo de Arte Contemporáneo del siglo 21 de Kanazawa-SANAA". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- Giedion, Sigfried. 2009. *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.
- Han, Byung-Chui. 2016. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.
- Ito, Toyo. 1999. *Arquitectura de límites difusos*. Tokio: GG Mínima.
- . 2000. *Escritos*. Editado por José M. Torres Nadal. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Murcia.
- . 2011. *Tarzans in the Media Forest*. Londres: Architectural Association.
- Moneo, José Rafael. 1994. Auditorio del Kursaal en San Sebastian. *Croquis* 64: 136-151.
- Montaner, Josep María. 1999. *Después del movimiento moderno: Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, Josep María. 2002. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moreno, Daniela y Ana Lía Chiarella. 2001. "Rasgos barrocos en la génesis de los espacios públicos americanos". En *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, editado por José Manuel Almansa, 1071-1084. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Olmo, Carolina del. 2011. "Arquitectura posmetafísica: Entrevista con Peter Eisenman". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 17: 67-72.
- Poisay, Charles. 1988. "Observaciones en torno a la luz en Instituto del Mundo Árabe". *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 275-276: 50-65.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *Eloísa o la nueva Julia*. Madrid: Akal.
- Rowe, Colin y Robert Slutzky. 1999. "Transparencia: Literal y fenomenal". En *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, de Colin Rowe. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rubi, Andreas. 1993. *Architecture in the Age of its Virtual Dissappearance: An interview with Paul Virilio*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: MIT Press.
- Virilio, Paul. 1988. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Zabalbeascoa, Anatxu. 2010. "Mi objetivo es fundir ornamento y estructura". *El País*. 27 de marzo. Consultado: 12 de septiembre de 2019. https://elpais.com/diario/2010/03/27/babelia/1269652351_850215.html
- Zaera Polo, Alejandro. 1994. Conversaciones con Rafael Moneo. *Croquis*, 64: 6-25.