

ARQUITECTURA DE LA ILUSIÓN

José Luis Sanz Botey

Arquitecto y crítico de arquitectura

El autor descubre en ese artículo el carácter espectacular de la arquitectura de hoy a través de todos aquellos elementos que determinan la naturaleza del espectáculo y que ya eran elocuentes en la arquitectura de las vanguardias históricas. A partir de esas definiciones establece un marco comparativo entre los ideales de vanguardias y posvanguardias.

El pintor debe ante todo hacer de su propia divinidad un espectáculo.
Apollinaire

9

Obertura benjaminiana

Es frecuente encontrar esta cita de W. Benjamin en textos sobre arquitectura moderna: «Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria» «par excellence»¹. Pensar en arquitecturas como el Pabellón de Barcelona y la casa Farnsworth de Mies van der Rohe o el edificio de la Bauhaus de Gropius, unidas a la teoría revolucionaria y crítica de Benjamin, supuso una tranquilizadora y definitiva alianza entre modernidad y progreso que sentenciaba y zanjaba definitivamente una de las cuestiones más trascendentes del siglo XX: el papel desempeñado por el arte y la arquitectura en la construcción del mundo contemporáneo y su relación con la ciencia, la tecnología o la política. Si continuamos leyendo el texto de Benjamin veremos que su interpretación es tan problemática como el contexto en el que se expresa: el surrealismo. «Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho. La discreción en los asuntos de la propia existencia ha pasado de virtud aristocrática a ser cada vez más cuestión de pequeños burgueses arribistas»². El ámbito de lo privado se constituye sin duda en la esencia del espectáculo y en el terreno a conquistar por la publicidad en la sociedad de masas. Así lo constatan a diario los medios de comunicación. Beatriz Colomina ha analizado agudamente estos cambios en la obra de Loos y Le Corbusier: «Los habitantes de las casas de Loos son a la vez actores y espectadores de la escena familiar... La clá-

sica distinción entre interior y exterior, privado y público, objeto y sujeto, se confunde»³. «Para Le Corbusier, “habitar” significa habitar la cámara⁴.»

Existen, sin embargo, otros textos de Benjamin en los que también hace hincapié en las cualidades de los nuevos materiales de la arquitectura, como el acero y el cristal, y en los cambios que introducen en nuestra percepción y que definió, metafóricamente, como la incapacidad de dejar huellas y en conceptos como la muerte del aura o la pérdida de la experiencia, asociados a la obra de arte moderna.

Arquitectura y ciudad ocupan un lugar central en el fundamento de la teoría crítica y estética de Benjamin. La experiencia arquitectónica es tomada como el modelo fundamental para enfrentarse al análisis de los nuevos medios de reproducción en su ensayo «La obra de arte en la época de su reproducción técnica»: «La arquitectura viene desde siempre ofreciendo el prototipo de una obra de arte, cuya percepción sucede en la disipación y por parte de una colectividad. Las leyes de dicha recepción son sobremanera instructivas...»⁵. La arquitectura se revela, en la teoría de Benjamin, como prehistoria de la recepción mediática de la obra de arte: «Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al hacerse presente es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas para con la obra artística»⁶.

10

La relación de la arquitectura con los *media* no es, pues, casual. La percepción de la obra arquitectónica anticipa, en la teoría benjaminiana, la relación del espectador con los medios electrónicos de animación, de la misma forma que las vanguardias anticipaban los efectos propios de los medios de comunicación de masas: «el dadaísmo intentaba, con los medios de la pintura (o de la literatura respectivamente), producir los efectos que el público busca hoy en el cine»⁷.

El arte y la filosofía modernos han utilizado, como estructura interna, un principio constructivo o arquitectónico para diseñar y construir una nueva realidad abstracta, sin relación con la historia o la experiencia subjetiva. Eduardo Subirats ha señalado esta nueva condición de la obra de arte de vanguardia: no es posible conocer o apreciar una obra sin conocer su arquitectura, simplemente, porque «la ininteligibilidad de la obra de arte vanguardista tiene que ver primordialmente con su nuevo valor ontológico, con su consistencia constructiva, su eficacia técnica o compositiva, su realidad productiva»⁸. Este concepto constructivo-arquitectónico-abstracto está presente en la obra pictórica de Juan Gris y en la filosofía de Kant⁹, en la arquitectura de Mies van der Rohe, Loos o Le Corbusier y en la música de Schönberg, por citar sólo algunos ejemplos. La arquitectura moderna se fijará principalmente en esta estructura lógica-constructiva interna a la que supeditará todos los materiales y la propia ciencia constructiva. A partir del Movimiento Moderno, «el edificio debe ser entendido en los mismos términos que dibujos, fotografías, escritos, películas, y anuncios; no sólo porque éstos sean los medios en los cuales podemos encontrarla con mayor frecuencia, sino porque el edificio es, un mecanismo de representación en sí mismo. El edificio es, ante todo, una «construcción, en todo el sentido de la palabra»¹⁰.

Diseñadores de ficciones

El arte y la arquitectura de principios de siglo se impusieron la tarea de imaginar y construir un nuevo universo: los escritos utópicos de Sheerbart, Taut y Gropius describen maravillosos universos cristalinos, los manifiestos de suprematistas y neoplasticistas anticipan un mundo *an-objetual* y abstracto, en el constructivismo arte y técnica conforman un universo anticipatorio en el que ojo y cámara se fusionan anticipando la ironía autoreferencial del IMA de Jean Nouvel: la cámara retratada. Un somero análisis de la arquitectura reciente a nivel internacional arroja a este respecto un panorama muy revelador. ¿Cuál es el proyecto de la arquitectura actual? ¿Qué valores construye realmente?

Pasada la borrachera posmodernista, podemos valorar su fortuna con una cierta objetividad. ¿Qué se escondía tras los frontones partidos de P. Johnson, las guiraldas y baratijas de M. Graves, los decorados de Venturi, la chillona baratura de Moore o las incompetentes teorías estructuro-analfabetas de Jencks? Evidentemente, se trataba de una campaña orquestada donde se aparentaba una encarnizada lucha libre entre partidarios del historicismo clasicista y el historicismo vanguardista, tanto desde el revuelo de los *star system* más triviales a los sesudos teóricos postestructuralistas de la deconstrucción y los malabaristas epígonos del constructivismo soviético. Con ello sólo se puso de relieve una cosa: el desprecio por la historia, por la memoria, por el trabajo bien hecho, por la densidad del tiempo que se concentra en cualquier obra que se precie de serlo. La historia pasó a ser un gran bazar de formas muertas con las que el arquitecto o el diseñador podían construir una nueva actualidad vacía y plana: un nuevo decorado en el que representar el espectáculo de la decadencia: «la sociedad del espectáculo tiende a reconstruir, con los escombros de todas las épocas y de todas las civilizaciones, una especie de edificio barroco que expresa perfectamente la negación del aspecto histórico que es esencial a la cultura de la descomposición»¹¹.

11

Se vació la historia y se trivializó el presente, se borraron las huellas del pasado. Si las vanguardias hicieron tábula rasa fue porque no podían mirar un pasado de reciente horror, querían cambiar un mundo con el que no se identificaban. Sin embargo, su momento crítico fue tan débil que pronto se vieron arrastradas por una utopía de progreso tan irracional y bárbara como el horror que dejaban atrás. El posmodernismo haría algo parecido con diferente táctica. En vez de utilizar un método reductivo, silenciar, borrar y suprimir el pasado, lo haría por el método de la saturación de imágenes; como la mercancía que invade el mercado y desaparece sólo para dar paso a una nueva mercancía.

Agotado el debate de los juegos estructuralistas, las analogías lingüísticas y las metáforas, quedaba por fin enteramente despejado el terreno para ser colonizado por una nueva y ahora definitiva arquitectura del espectáculo. Pero, ahora, ya no se trata de aquel espectáculo casi trivial e infantil, con sus decorados, actores y representaciones. El nuevo espectáculo de la arquitectura

actual consiste en construir verdaderas ilusiones, máquinas alucinatorias capaces de hacernos entrar en un mundo fantástico e irreal. «La evasión hacia un reino de lo fantástico y lo extravagante, en detrimento de los problemas reales y cotidianos obedece a un impulso del modernismo literario, desde Baudelaire y Rimbaud hasta los surrealistas»¹².

Son arquitecturas capaces de alterar nuestros sentidos y nuestra percepción de la realidad. Pueden aparecer y desaparecer bajo los efectos de la luz y las estaciones, provocar vértigo o desconcerto, se exhiben ante nuestros ojos como alucinaciones absolutamente reales. Son imágenes construidas, arquitecturas pensadas en los límites de la imaginación pero, aunque pueda parecer paradójico, totalmente reales.

Espectáculo y arquitectura

Intentaré definir el sentido del término espectáculo que voy a utilizar y en particular el sentido que tiene dentro de la arquitectura actual. No se trata de un espectáculo como al que nos podríamos referir al hablar de la arquitectura egipcia, griega o romana, ni del maravilloso espectáculo de materia y luz en la arquitectura gótica. Tampoco la majestuosa sinfonía gaudiniana tenía ese sentido espectacular que ahora se nos impone y que no debemos confundir con la mirada espectacular que nuestra época lanza sobre todas las anteriores. El concepto de espectáculo que aquí se utiliza fue acuñado de forma original y crítica por Guy Debord. Tanto en su obra *La sociedad del espectáculo* (1967), como posteriormente en sus *Comentarios a la sociedad del espectáculo* (1988), Debord desarrolló un concepto de espectáculo tan novedoso como crítico y revolucionario. Su actualidad reside precisamente en el concepto integral de espectáculo, un concepto que atañe a todos los ámbitos de nuestra vida: lo público y lo privado, el arte y la economía, la técnica, la ciencia, los medios de comunicación y todo cuanto nos rodea, si es que aún podemos seguir hablando en estos términos. El espectáculo, definido desde esta perspectiva no es una representación, una falsificación más o menos temporal aceptada y acordada por cuantos participan en él. El concepto de espectáculo de Debord se refiere a una nueva realidad sustitutoria que abarca todo el conjunto de nuestras vidas. No se limita a los *mass media*, sino que alcanza un conjunto integral y cohesionado contundentemente reafirmado por el valor de la imagen. Una nueva obra de arte total construida como sustitutivo de la realidad que cobra un nuevo y definitivo sentido en la «construcción real» de una realidad virtual que se manifiesta como «impostura». Existe, por un lado, una tendencia a la desmaterialización de lo real: su disolución. Por otro, el firme deseo de construir sueños, imágenes o ilusiones. Ambas tendencias convergen en un mismo y único espectáculo.

Las vanguardias artísticas tuvieron, en este sentido, un papel importante y premonitorio. Vislumbraron un futuro en el que el arte dominaría la tierra. Su crítica de un arte separado y escindido de la realidad les llevó a formular una vida como arte. Se propusieron la construcción de

una nueva realidad utópica y artística, una nueva realidad diseñada como obra de arte total y absoluta, una nueva realidad como espectáculo.

Tempranamente, W. Benjamin advirtió de los peligros, del sentido táctico y fascista que tenía, tanto la unión entre las fuerzas productivas y artísticas que proclamaron las vanguardias, como la estetización de la política que culminó en el nazismo. No creo necesario seguir insistiendo en el sentido que tiene aquí el concepto de espectáculo aplicado a la arquitectura actual: no se trata simplemente de que la arquitectura siga construyendo complacida suntuosos escenarios en los que se re-presente el poder y tras los que se esconda la miseria, el terror o la injusticia, no. Se trata de algo mucho más novedoso. La arquitectura o los arquitectos ya no construyen escenarios para el poder. La nueva arquitectura se ha propuesto un paso más en este sentido: la construcción real de ilusiones. Es la otra cara, el complemento a la realidad virtual sustitutoria. La arquitectura y el arte construyen una nueva realidad, no modifican o estimulan a cambiar esa realidad. «Se ha acabado con aquella inquietante concepción, que había prevalecido durante más de doscientos años, según la cual una sociedad podía ser criticable y transformable, reformada o revolucionaria. Y eso no se ha conseguido gracias a la aparición de nuevos argumentos, sino porque los argumentos se han vuelto inútiles.»¹³

En este sentido, la afirmación del arquitecto japonés Toyo Ito resulta ejemplar, al afirmar sin ninguna reserva: «Es necesario hacer real este espacio de virtualidad»¹⁴.

Esta afirmación equivale a decir que la obra de arquitectura debe transformar en real aquellas imágenes que por su naturaleza pertenecen al ámbito de la ilusión, ya vengan desde el mundo del cine, de la electrónica o del milagro¹⁵.

Nada más «real», dentro de la producción humana, que la arquitectura para llevar a cabo esta tarea de construir la ilusión como realidad. ¿Quién será capaz de negar la existencia objetiva de una obra de arquitectura «realmente construida»? Se puede decir de una obra literaria, de una película o de un cuadro que son obras de ficción, que representan una realidad inventada, que son productos de la imaginación, que representan cosas que no existen en la realidad por mucho que se hayan esforzado en ser una realidad en sí mismas, es decir, como disciplinas. Sin embargo, la arquitectura ha sido históricamente un «arte» no figurativo, su carácter de presencia objetiva la ha convertido, con frecuencia, en un arte aliado del poder: el poder no es una ficción, parecen afirmar muchos edificios.

La alianza entre la arquitectura y los medios técnicos de reproducción: fotografía, cine, publicidad y tecnologías digitales, da como resultado una nueva y sorprendente «arquitectura»: es posible construir lo imaginario, hacerlo real, a la vez que lo real se transfigura en imaginario.

El ser humano, desposeído de sus atributos, ya no habita, sólo mira, contempla estático el espectáculo que construye y disipa ante su mirada cautiva y queda relegado definitivamente al

papel de espectador: como en la sala oscura del cine se dispone a experimentar sensaciones ilusorias. No sólo el mago mediático-electrónico David Copperfield es capaz de hacer desaparecer ante la mirada atónita y estúpida del público –a los que debe explicar que utiliza trucos– a personas, autobuses, u otros objetos de enorme tamaño. Los nuevos arquitectos también son capaces de asombrosos juegos de prestidigitación. Albert Speer, arquitecto oficial del nazismo, afirmaba cándidamente: «Me siento extrañamente conmovido por el hecho de que la creación arquitectónica de más éxito de mi vida fuera una quimera, un fenómeno inmaterial»¹⁶.

¿Cómo nos las habremos de ver de ahora en adelante con esos nuevos prodigios de la arquitectura más reciente? ¿Cómo replicar al frecuente comentario de quienes visitan el Museo Guggenheim de Frank Gerhy en Bilbao?: «No iba muy convencido pero volví realmente entusiasmado». «¡Es fantástico!» Quizás deberíamos pensar que quienes así hablan han estado en Lourdes, en La Meca o en algún otro lugar santo donde por fin han visto la luz y les ha sido revelada la verdad de la arquitectura.

Josep Quetglas ha analizado de forma aguda la obra de Gerhy en Bilbao y la ha calificado acertadamente de espectáculo. Sus «cinco puntos de la más nueva arquitectura»¹⁷ permiten según él identificar la arquitectura del espectáculo: «Autor» es quien fija el modelo al que debe responder la obra, determina la imagen, escoge al proyectista. Las actividades que patrocina, son ajenas al lugar, colonizan, encubren y son estímulo publicitario de operaciones especulativas.

14

La técnica y el trabajo no están usados como material desde el que extender la imaginación... sino como revestimiento doblegado de una imaginación tradicional, asegurada, rutinaria y formalista. La aparición extemporánea del edificio, su excepcionalidad formal, lo presentan al espectador como puro objeto de contemplación pasiva. «Ícono que no remite más que a sí mismo o a lo trascendente.» La relación estética entre espectador y la arquitectura está basada en la medida, en la cantidad.

Podemos estar de acuerdo, en líneas generales, con estos cinco puntos, pero hay algo que nos deja perplejos, su finalidad: «distinguir entre arquitectura del espectáculo y arquitectura moderna». En primer lugar porque ¿acaso no estaba contenido en el programa de todas las vanguardias la voluntad de un espectáculo total y grandioso? Está en el futurismo, en la arquitectura visionaria de Taut, en el programa de la Bauhaus de Gropius y su catedral cristalina, está en la Ville Radieuse y en el plan Voisin de Le Corbusier y en el majestuoso y silencioso mundo de imágenes de Mies: en los rascacielos de cristal y en el Pabellón de Barcelona contenido en un mundo de reflejos inmatriciales, «donde una imagen sigue a otra indefinidamente, como en la superficie del agua»¹⁸.

Acaso no es ésa la esencia de la sociedad espectacular. ¿Que es el Pabellón de Barcelona, con su multiplicidad de superficies especulares, sino una máquina de construir imágenes? En las

propias palabras de Quetglas: «...El Pabellón no está hecho con piedra, cristal, estuco y hierro, sino con reflejos –y, en consecuencia, con ese material no se construyen suelos, paredes, pilares y techos, sino paisajes virtuales, paseos intransitables. Con reflejos sólo se construyen espejos»¹⁹.

Me parece necesario seguir insistiendo en este punto, la arquitectura de los maestros del Movimiento Moderno no apuntaban otros caminos sino tangencialmente. Sus textos y programas se vuelcan, desde Loos a Le Corbusier, al mundo de la publicidad y el espectáculo. Está en las páginas de «L'esprit Nouveau», donde mercancía, estática y tecnología se unen en una sola y nueva cosa. Está agazapado en «Das Andere», la revista de Adolf Loos, en su actividad pastoral y colonizadora, en su voluntad de introducir no sólo productos y mercados, sino formas de vida. También en sus obras vaga ese espíritu. Tras su amor a la verdad y lo auténtico, sabemos que, al igual que Mies o Le Corbusier, también falsificaba y trucaba fotografías, colocaba espejos que parecían ventanas y simulaba paisajes tras los cristales. Porque, en realidad, a partir de ahora «la ventana es una gigantesca pantalla»²⁰.

Loos y Le Corbusier construyeron sus vidas y su imagen al igual que sus obras como espectáculo, como ha demostrado Colomina en su ensayo «Intimacy and Spectacle». Sería fácil caer en la tentación de calificar únicamente como arquitectura del espectáculo toda una serie de construcciones banales y grandilocuentes, con frecuencia asociada a los grandes rascacielos americanos, europeos o asiáticos, o a la arquitectura posmoderna más comercial y de mal gusto, estilo parque temático. Sin embargo, no es allí donde he encontrado fuertemente expresados y estructurados los conceptos de espectáculo e ilusión, sino en la arquitectura «moderna» de «calidad» de nuestros mejores arquitectos contemporáneos.

15

Jean Nouvel: un constructor de ilusiones

El consumidor real se transforma en consumidor de ilusiones. La mercancía es la ilusión efectivamente real, y el espectáculo es su manifestación general.

Guy Debord

Trataré ahora de mostrar con algunos ejemplos actuales esta nueva tendencia de la arquitectura: la construcción de ilusiones o realidades virtuales como espectáculo. Convertir en realidad la ilusión para inmediatamente después transfigurar en ilusión la realidad. Ésta parece ser la voluntad de algunos de los grandes «arquitectos de nuestro tiempo»²¹.

Me limitaré aquí a la obra de Jean Nouvel. Me parece lo suficientemente coherente e ilustrativa respecto a los términos de «ilusión» y «espectáculo» como para merecer un análisis particularizado.

Jean Nouvel (1945) pertenece, significativamente, a la generación del 68, y no sólo por una cuestión cronológica, sino también por derecho propio, por su participación activa en los acontecimientos del mayo francés. Su relación con este contexto hace que, sorprendentemente, muchos críticos relacionen su obra con el movimiento situacionista²².

«Elle doit s'adresser (l'architecture) l'esprit plus que l'oeil, traduire une civilisation vivante plus qu'un héritage. Pour cela, tous les moyens sont bons: le symbole, la référence, la métaphore, le signe, le décor, l'humour, le jeu, l'ironie, le plagiat, l'innovation, la tradition, le style... Tous les mots sont permis. S'ils sont utiles au sens donné. S'ils sont compris. De ce point de vue, l'avenir de l'architecture es plus littéraire qu'architecturale, plus linguistique que formel. Si l'architecture devient ce moyen de véhiculer des idées, de signifier par l'espace, l'architecte, par voie de conséquence, es un homme qui dit (avec le construit comme langage), qui parle ceux qui vont vivre l'espace qu'il difinit.»²³

En este sentido, la novedosa arquitectura de Nouvel se revela claramente descendiente de aquella «architecture parlante» propia del espíritu ilustrado y cabría verla, gracias a su alianza con la tecnología y los *media*, como el último eslabón del proyecto ilustrado que, en definitiva, son las vanguardias.

16 La conquista de lo inmaterial, el reino de la luz

Allí donde el mundo real se transforma en meras imágenes, las meras imágenes se convierten en seres reales, y en eficaces motivaciones de un comportamiento hipnótico.

Guy Debord

Les images produisent l'architecture, elles sont le material premier de l'architecture, de manière non métaphorique mais constitutive.

Paul Virilio

La historia de la arquitectura tiene, también, una larga tradición espiritual. Una voluntad de trascender y sublimar la materia recorre sus más importantes episodios. Las catedrales góticas se elevaban hacia el cielo desafiando las leyes de la gravedad. Sus estructuras se perforaban para ascender livianas y frágiles en vertiginoso ritmo dejando la materia paso libre a la luz. Era la expresión colectiva de una voluntad de trascendencia. Las vanguardias artísticas de nuestro siglo unieron su proyecto de renovación artística y social bajo el símbolo de la «catedral de cristal». Una utopía que convergía bajo estos símbolos universales y trascendentes: la luz y el cristal²⁴.

La obra de arte era portadora de valores universales de redención espiritual. Las arquitecturas de Bruno Taut y Paul Scheerbart se extendían más allá de los límites de la ciudad, abarcaban

paisajes alpinos, cubrían la superficie de la tierra y se extendían por el cosmos en su calidad de obra de arte total y omniabarcadora. Sin embargo, todos estos proyectos y visiones no tuvieron una existencia más allá del papel, en dibujos y textos. Eran el producto de la imaginación desbordante de arquitectos visionarios. Estas utopías, aparentemente relegadas por la contestación de la evolución mecánica, racional y objetiva del mundo de la producción industrial y la tecnología, pronto se demostrarían idénticas. Ambas formaban parte de un único proyecto de dominación, se necesitaban mutuamente para realizar un objetivo que trascendía a ambas: la construcción real de un universo ilusorio, la transfiguración del universo real en mera ilusión.

Mies van der Rohe fue quizás el primer arquitecto del siglo xx que mostró claramente una vocación constructiva racional y objetiva unida a una voluntad de desmaterialización. Sus proyectos de rascacielos de cristal de los años veinte tienen esa doble lectura. Por un lado, se hace eco de un método constructivo, estructural, seriado, que se manifiesta en la clara superposición de planos horizontales y en una retícula uniforme de pilares. Por otro, una envoltura fina y uniforme de cristal. El edificio entero desaparece tras esa fina piel cuya última función sería la desaparición de la materia misma. Para Mies, la arquitectura no es volumen ni espacio, sino el «juego de los reflejos». Los reflejos cambiantes, los juegos de luz, la transparencia, son el material con el que debe construirse la arquitectura. Hay una clara voluntad de exorcizar el reino de la materia y de las sombras. La arquitectura deja de ser la materialización de una imagen previa, la petrificación de un sueño, para convertirse ella misma en una productora de imágenes. Es indudable la importancia que la fotografía o el cine tuvieron en este sentido. Las imágenes y fragmentos de arquitectura, utilizadas como formas autónomas, se convertían a su vez en productoras de nuevas imágenes al margen de su existencia real. Esas «imágenes» pronto fueron el objetivo final de la producción arquitectónica. La arquitectura dejaba de tener una imagen fija, «congelada», para convertirse en un artilugio capaz de crear un mundo de imágenes cambiantes: el Pabellón de Barcelona es ese artefacto capaz de producir imágenes²⁵.

17

La obra de Jean Nouvel es significativa de todos estos aspectos. En ella se dan cita con magistral destreza todos los símbolos y mitologías de nuestra época: Una clara voluntad de desmaterialización del objeto arquitectónico a través de diferentes medios o estrategias. La arquitectura, como el cine, la fotografía o la pantalla del ordenador, no es sólo una imagen definida, acabada, sino que es a su vez un medio, una productora de imágenes. Estas imágenes, esta construcción virtual, sólo es posible en el límite: allí donde materia e imagen convergen, en un plano conceptual: la superficie de la pantalla. Esta construcción se constituye en la nueva y única realidad. Una segunda naturaleza inmaterial que ya no es capaz de producir resistencia a los flujos del capital. Un espacio sin contradicciones ni conflictos sociales: el reconfortante espectáculo de la ilusión realmente construida.

Jean Nouvel ha insistido repetidamente sobre la idea de desmaterialización: «J'ai toujours cru que l'architecture é voluerait vers une dématérialisation progressive»²⁶.

Él mismo ha reconocido estas características en su propia obra: «L'institut du Monde Arabe, le Ministère des Finances ou la Tête-Défense renouent avec ce jeu de la matière désintégrée par la lumière»²⁷.

Sin embargo, su arquitectura va más allá de los simples efectos especiales, de las imágenes futuristas y de los juegos de transparencias que bajo la luz se ejercen. El mago oculta su truco, nos hace vivir por unos momentos en un mundo mágico e irreal, por unos momentos compartimos con él unas reglas de juego preestablecidas, sin embargo, Nouvel lo convierte en una nueva realidad.

El Instituto del Mundo Arabe (IMA) 1981-1987, es un proyecto complejo en todos sus aspectos formales, técnicos y simbólicos. Todos ellos buscan una unidad que se diluye en la imagen, en la instantánea, o mejor, en la secuencia de imágenes. Entrar en el IMA es traspasar el límite entre dos mundos, es un cambio de plano cinematográfico, es como abrir una ventana en el ordenador. El cambio se produce de repente, sin pasos previos, es como penetrar en una pompa de jabón sin romper su superficie. La fachada sur, una superficie de 2.000 m² compuesta por multitud de diafragmas fotosensibles es el límite entre exterior e interior, una piel tensa y mecánica que separa dos mundos sin posible continuidad pero intercambiables: interior y exterior, realidad y ficción. Esta dualidad crea un nuevo paradigma, la de la pantalla (el soporte inmaterial sobre el que se proyecta la imagen) como única realidad.

18

«L'IMA es plus fiction que réalité, plus lumière que substance, plus fragilité que solidité, plus rythme qu'immobilité, plus esprit que matière... S'y lit avec insistance, pour la première fois inscrit consciemment et clairement dans le construit, une volontaire disparition.»²⁸

Pero como hemos visto, ésta no es la verdadera novedad de la obra de Nouvel. Está en Mies, en la Bauhaus y en muchos rascacielos de los años 70. Pero por primera vez, esta voluntad de desaparición no es capacidad de integrarse en el medio, de camuflarse en un determinado contexto físico o cultural, sino en la voluntad de hacer desaparecer ese contexto.

En un texto de 1985, *Transparence*, Nouvel explica este concepto de arquitectura, la idea de desmaterialización, frente al tradicional concepto de permanencia. «L'architecture es condamnée assurer une permanence... et c'est peut-être pour oublier cela aujourd'hui qu'elle essaie d'utiliser chaque moment comme si, tout d'un coup, elle n'avait plus le temps, comme si agacée d'être pétrifiée, elle voulait commencer respirer, rivaliser avec les saisons, mettre ses habits de lumière pour la nuit. Et ce sont ces changements rapides d'apparence qui comptent. La permanence ce n'est plus un mais mille visages changeants, fruyants, qui tentent de traverser les âges.»²⁹

La permanencia no es más que un momento de ese fluir de imágenes, o tal vez. Ese fluir de imágenes se convierte en la única permanencia?

El límite de lo real

*La limite devient le monde même. Jadis, la limite était ce qui séparait un monde d'un autre, aujourd'hui le monde peut être contenu dans la limite même! À mon avis, c'est vraiment un paradoxe qui pose problèmes aux architectes*³⁰.

Paul Virilio

La idea de límite es un concepto filosófico y matemático. El límite no existe más allá de la concepción infinitesimal del espacio y el tiempo, allí donde por la infinita subdivisión se hace de nuevo infinito. Ese infinito supone a su vez un proceso de transubstanciación de la materia de tipo casi religioso. La paradoja de Aquiles y la tortuga no tiene solución sino a través de un salto en el vacío. Walter Benjamin invocaba en sus tesis de Filosofía de la Historia la interrupción del tiempo vacío y uniforme del devenir, como concepto revolucionario, y como única salida a un presente/futuro predeterminado por los hechos. La iluminación profana se presentaba como interrupción de la historia vista como dominación.

Explorar la idea de límite en la arquitectura de Nouvel es, sin embargo, entrar en un mundo de infinitas imágenes que fluyen sin posibilidad de interrupción. La TOUR SANS FINS es ese límite. Su esbeltez, la relación entre superficie y altura se acerca al límite de lo posible y lo razonable tanto técnica como funcional y económicamente. Sólo después sus límites físicos se desvanecen a través de efectos teatrales y de una perfecta «misse en scène». La torre sin fin se diluye en sus extremos, de una transparencia total en la cima a una opacidad oscura en la base. El nombre del proyecto «Tour sans fins», bajo el que normalmente se interpreta su arquitectura, no responde más que al efecto, la ilusión que se intenta crear. Sin embargo, debería llamarse la Torre de los límites, porque es ahí precisamente desde donde se piensa, cómo y con lo que se trabaja para hacer posible el proyecto. El límite entre materia y no materia, el límite entre luz y sombra, entre transparencia y opacidad, en definitiva, el límite entre realidad y ficción. Es precisamente en este límite donde se produce esta nueva realidad, esa ficción real en la que trabaja Nouvel. Su arquitectura es una arquitectura de los límites. Una arquitectura de exploración del límite. Una arquitectura de los límites de la realidad, por tanto, una arquitectura de la ficción construida. «La tour sans fins, comme l'IMA, a pour vocation unique de faire passer les rêves à travers le miroir, de l'incarner sans rien perdre de sa richesse. Soit elle a été conçue, comme d'habitude sur le fil du rasoir, c'est avec une parfaite appréciation des limites possibles de cette exploration des extrêmes.»³¹

19

No sólo pensar los límites, sino pensar en el límite. ¿Qué es en el límite la Fondation Cartier? Una sucesión de pantallas en las que se diluye la realidad. ¿El IMA? vitrina de la cultura árabe, síntesis entre lo exótico y lo tecnológico. ¿La Ópera de Tokio? Un estuche precioso que esconde una máquina de destruir realidad. ¿*La tête Defense*? Un filtro que cuadrícula el paisaje, lo desmaterializa y transforma las puestas de sol en coordenadas matemáticas. ¿El centro cultural Onyx? El misterio impenetrable de la Kaaba. ¿*L'état des choses*? Construir una ficción y vivir en su interior. ¿El proyecto para la Expo de Viena? Vivir y experimentar desde el interior mismo de la pantalla. Nouvel sublima cualquier contenido, función o técnica, todo se desvanece en una imagen. Imagen de imágenes, imágenes sin contenido, imágenes formales basadas en la sublimación del medio, del soporte técnico que desaparece. «L'image devient un matériau de l'architecture... les images produisent l'architecture, elles sont le matériau premier de l'architecture, de manière non métaphorique mais constitutive.»³²

20

Nouvel da un paso más, ya que la imagen no es ya aquella síntesis capaz de comunicar de forma clara y contundente algo real, tampoco es la pura estética banal y vacía de los colores puros y las formas simples. La imagen queda reducida al propio soporte técnico, inmaterial a su vez. «Cela traduit sans doute l'importance que j'accorde un phénomène qui me paraît capital aujourd'hui, très spécifique de notre temps, que l'on retrouve en particulier dans tout ce qui touche aux communications, par exemple, les photos tramées des journaux, la quadricromie, le vidéo, etc. Partout aujourd'hui, il y a une interface entre l'émetteur et le récepteur, et cette esthétique de la texture me paraît difficile d'ignorer. A l'heure actuelle, je ne vois pas comment structurer une image sans passer par ce support, donc par cette trame... et donc, je m'en sers... »³³.

Eduardo Subirats ha señalado a este respecto la importancia y significación del medio. «En el vídeo, la baja o mala definición de la imagen tiende, por sí misma, a la volatilización del objeto y al debilitamiento o aniquilación técnica de la experiencia.»³³

Tendencia que se puede observar en todas las obras de las últimas neovanguardias artísticas y arquitectónicas, desde la pintura *pop* de Roy Lichtenstein a Rem Koolhaas, MVRDV, Zaha Hadid o Herzog & de Meuron. Quizá teñidos de nostalgia por aquellos documentos de las vanguardias soviéticas o por la estética de las malas reproducciones que corren de mano en mano en tiempos de penuria económica pero entusiasmo cultural.

Trabajar en ese límite de lo real y lo imaginario está en la base de todas las propuestas de Jean Nouvel, para él ser arquitecto no es diseñar ni reflexionar sobre el hecho arquitectónico. «Un architecte, c'est quelqu'un qui choisit de produire des fragments du réel en sachant très bien que, par la force des choses, il sera plongé dans un monde de compromis et qu'il lui faudra accepter toutes les incohérences du monde dans laquelle il travaille. Il peut, il doit

aller aussi loin que possible et c'est cela qui m'intéresse: aller jusqu'à la frontière, la limite du possible.»¹⁴

En un mundo en el que finalmente un economista es un arquitecto financiero, un filósofo un arquitecto especulativo, un cineasta un arquitecto de imágenes, etc., un sistema en el que la estructura productiva o reproductiva se transforme en arquitectura de los inmateriales, el arquitecto frente a la tradicional tarea de construir el espacio que cobija la vida, debe volatilizar lo material para construir un mundo de virtualidad capaz de suplantar a la propia realidad.

NOTAS

¹ Walter Benjamin. «El surrealismo», en: *Iluminaciones*. Ed. Taurus, Madrid 1980, pág. 47.

² Ídem.

³ Beatriz Colomina. *Privacy and Publicity. Modern Architecture as mass media*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, pág. 244.

⁴ Ídem. pág. 323.

⁵ Walter Benjamin. «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en: *Discursos Interrumpidos I*, ed. Taurus, Madrid 1973, pág. 53.

⁶ Ídem, pág. 54

⁷ Walter Benjamin. *La obra de arte... op. cit.* pág. 49.

⁸ Eduardo Subirats. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Ed. Siruela, Madrid 1997, pág. 65.

⁹ Ver a este respecto las obras de D. H. Kanweiler. *El camino hacia el cubismo*. Quaderns Crema, Barcelona 1977 y *Juan Gris, vida obra y escritos*. Quaderns Crema, Barcelona 1995.

¹⁰ Beatriz Colomina, *op. cit.* pág. 14.

¹¹ Anselm Jappe. *Guy Debord*. Ed. Anagrama, Barcelona 1998, pág. 88. Como señala el autor en una nota, este análisis fue hecho con más de una década de anticipación respecto a la aparición del fenómeno posmoderno.

¹² Anselm Jappe, Ídem. pág. 91.

¹³ Guy Debord. *Comentarios a la Sociedad del espectáculo*. Ed. Anagrama. Barcelona 1999, pág. 34.

¹⁴ Toyo Ito. «La ciutat simulada: Espai arquitectònic i mass media.» *Quaderns d'Arquitectura* n.º 213, Barcelona 1996, pág. 157.

¹⁵ Utilizo este término en referencia directa a Jean Nouvel y Le Corbusier.

¹⁶ *Quaderns d'Arquitectura* 217, p. 44.

¹⁷ Josep Quetglas. «Miscelánea de opiniones ajenas y prejuicios propios, acerca del Mundo el Demonio y la Arquitectura». *El Croquis* n.º 92. Madrid, 1998.

¹⁸ Cit. en Guy Debord. *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. *Op. cit.* pág. 26.

¹⁹ Beatriz Colomina. *Op. cit.* pág. 323.

²⁰ Con la denominación arquitectos de nuestro tiempo quiero remarcar su voluntad de construir, no un edificio o un espacio, sino una nueva realidad.

²¹ Nouvel propone una estrategia de situaciones: con el escenógrafo Jacques Le Marquet desarrolla una forma de operar a base de producir situaciones, en lugar de modelos geométricos o topográficos. Una estrategia de explotación del deseo como elemento de mediación entre sujeto y objeto. O como dirían los situacionistas, a eliminar las «distancias generadas artificialmente». Alejandro Zaera. «Jean Nouvel. Intensificar lo real». *El Croquis* n.º 65-66. Madrid 1996. El autor del artículo ilustra este párrafo añadiendo en una nota una cita de Debord, por otro se apoya constantemente en el teórico de la guerra Carl Von Clausewitz, liderado y teorizado por Debord (1931-1994). Quizá algunos de los conceptos situacionistas puedan ser aplicados a sus primeras obras, sin embargo, su obra más reciente se basa en el desarrollo de los conceptos propios de la sociedad del espectáculo y, a su vez, es productora de «imágenes» espectaculares. Imágenes como las que produce el cine, la publicidad o el ordenador. En un artículo publicado en 1980 en «Les Cahiers de la Recherche Architecturale» titulado «L'avenir de l'architecture n'est plus architectural», ponía de manifiesto de forma programática su voluntad de romper con los límites de la disciplina, de sumergirse en otros campos y sobre todo manifestaba que la arquitectura es un acto de «creación» de realidad por encima de todo.

²² Jean Nouvel. «L'avenir de l'architecture n'est plus architectural». «Les Cahiers de la Recherche Architecturale»,

«Doctrines et incertitudes» n.º 6-7, 1980. Reproducido en Patrice Goulet, «Jean Nouvel». Institut Français d'Architecture, Electa Moniteur. Milan-Paris 1987, págs. 162-163.

²³ Ver a este respecto el ensayo de E. Subirats. *La Flor y el cristal*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1986. También el documentado ensayo de Marcello Fagiolo. *La catedral de cristal. La arquitectura del expresionismo y la "tradición" esotérica* en G.C. Argan. *El pasado en el presente*. Ed. G.G. Barcelona, 1977.

²⁴ Ver Josep Quetglas. *Imágenes del Pabellón de Alemania*. Les éditions Section b. Montréal 1991.

²⁵ Entrevista a Jean Nouvel en Patrice Goulet, *op. cit.* pág. 70.

²⁶ Ídem.

²⁷ Patrice Goulet. *Jean Nouvel. op. cit.* pág. 49.

²⁸ Jean Nouvel. *Transparence*. En: Patrice Goulet. *Jean Nouvel. op. cit.* pág 52-53.

²⁹ Patrice Goulet. *Jean Nouvel, op. cit.* pág 54.

³⁰ Paul Virilio en: Patrice Goulet. *Jean Nouvel, op. cit.* pág. 107.

³¹ Jean Nouvel en Patrice Goulet, *op. cit.* pág 69.

³² Eduardo Subirats. *Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna*. Ediciones Siruela. Madrid 1997. pág 141.

³³ Jean Nouvel en: *Patrice Goulet, op. cit.* pág 128.

