



Arquiteturarevista

ISSN: 1808-5741

arq.leiab@gmail.com

Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Brasil

Jofré Muñoz, Jaime Arturo; Aroztegui Massera, Carmen
La transparencia y la exclusión: ver pero no estar
Arquiteturarevista, vol. 6, núm. 1, enero-junio, 2010, pp. 27-36
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
São Leopoldo, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193614471003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La transparencia y la exclusión: ver pero no estar

Transparency and exclusion: Seeing without being

Jaime Arturo Jofré Muñoz

jjo frem.arq@gmail.com

Universidad del Bío Bío. Programa de Estadía Posdoctoral CONICYT- UBB PSD88. Departamento de Diseño.
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño. Collao 1202, Concepción, Chile

Carmen Aroztegui Massera

aroztegui@gmail.com

Universidad del Bío Bío. Proyecto FONDECYT 3090014. Departamento de Diseño
Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño. Collao 1202, Concepción, Chile

Resumen

Este artículo se propone reflexionar acerca de la paradoja que se produce con la transparencia en la arquitectura. El plano de vidrio es una estrategia en la arquitectura moderna para delimitar un espacio pero manteniendo, con el medio exterior al cual está orientado, una relación visual continua, instantánea y permanente. Tanto si se trata de su cualidad superficial de transparencia absoluta como la de su capacidad reflectiva, el plano de vidrio nos ofrece una segunda lectura que resulta ser una paradoja. A través del plano de transparencia, el medio exterior aparece efectivamente expuesto en el espacio configurado pero, a pesar de la extensión que pueda alcanzar la mirada, la integración interior-exterior es solo una simulación. Fomentar la invisibilidad del límite para crear la "continuidad" del espacio es un objetivo que nunca se consuma pues, aún cuando no se vea, el límite está siempre presente. A modo de metáfora, el análisis de una escena del filme "Las alas del deseo" (Wenders, 1987) plantea con claridad este doble juego de la transparencia arquitectónica. Los personajes se encuentran en un salón de exhibición de automóviles que, como podemos suponer fácilmente, es un espacio para que la visión sea un ejercicio realizado sin contratiempos, con la más absoluta transparencia. Aún cuando todo allí está dispuesto para que la integración visual, entre los distintos personajes y ellos con los objetos expuestos, sea lo más efectiva posible, la escena los presenta irremediablemente alejados unos de otros. A la luz de estos hechos, esa relación plena, esa interactividad entre las personas y su medio prometida por la transparencia en la arquitectura adquiere un significado equívoco: nunca es tan invisible el vidrio como para eliminar la interposición que separa a quienes se encuentran detrás de él.

Palabras clave: transparencia, arquitectura moderna, cine.

Abstract

This paper reflects upon the paradox created by transparency in architecture. The glass plane is a strategy used in modern architecture to delimit a space and at the same time to keep a continuous, instantaneous, and permanent visual relationship with the exterior environment to which it is oriented. However, despite its reflectivity and absolute transparency, the glass plane serves a second paradoxical purpose. The exterior appears actually exposed and configured through the transparent plane, but the integration of interior and exterior is only a simulation. Even though invisible, the boundary is always present. Creating a "continuous" space through an invisible boundary is hence an unattainable objective. The analysis of a scene from the film "The Wings of Desire" (Wenders, 1987) serves as a metaphor clearly showing the duality of the architectural transparency. The film characters are two angels inside a car-dealer showroom, looking at humans walking on the street outside. The showroom is designed to produce total and unobstructed visibility. Even though everything is set up to allow the characters to encounter and feel visually integrated with the humans outside, they are helplessly apart from them. When observed through the scene, such a relationship – the interaction between people and their environment, promised by the transparency in architecture – results in ambiguity: the glass is never invisible enough to erase the separation for those who are behind it.

Key words: transparency, modern architecture, film.

Introducción

*De chiquilín te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan...
La ñata contra el vidrio,
en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo
igual al mío...*
(Fragmento del tango *Cafetín de Buenos Aires* Discépolo y Mores,
1948).

La transparencia podría ser definida como esa condición de la materia que permite que la percepción visual de aquello que se encuentra del otro lado de ella se realice de modo tal que no exista duda alguna de sus características aparentes. Desde un punto de vista arquitectónico se trata que un observador efectúe el reconocimiento visual simultáneo, sin distorsión ni ambigüedad, de todo lo que delimita su ámbito espacial interior como de su entorno exterior.

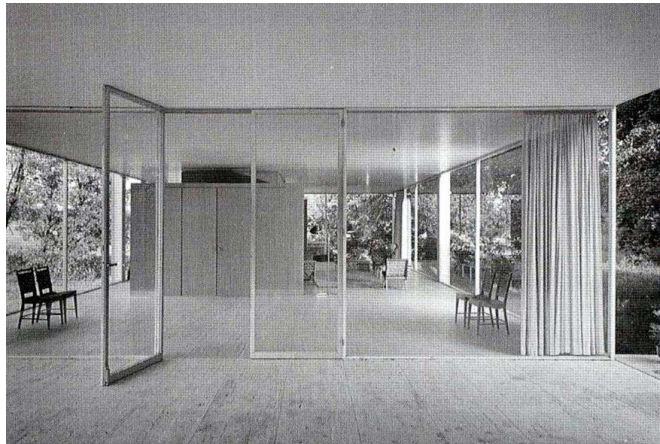


Figura 1. Mies van der Rohe: Casa Farnsworth. Illinois (1946) (Schulze, 1989).
Figure 1. Mies van der Rohe: Farnsworth House. Illinois (1946) (Schulze, 1989).

La transparencia en la arquitectura moderna, al introducir este principio de la percepción, reformula la delimitación del espacio, pues deja de ser la superficie fijada en una posición precisa para que su opacidad impida que la visión pueda conocer más allá de ella, allí donde la mirada es detenida y debe desviarse (Perec, 2003 [1974], p. 123) y pasa a transformarse en una apariencia. De este modo el mundo exterior ya no se encuentra “detrás” de un muro que lo oculta sino que pasa conformar una nueva entidad espacial con el interior debido a la continuidad visual que se produce entre ellos (Figura 1). Con esta operación, una de las más significativas categorías de la construcción de un plano que divide el espacio se constituye en un elemento arquitectónico cuyo valor oscila en la medida que deje de ser precisamente una *superficie límite*. La transparencia absoluta, en la modernidad arquitectónica, transforma la fachada en un plano donde queda establecida una doble condición simultánea: es una superficie de encuentro y diálogo pero a la vez de límite y separación: “Se deja entrar la luz, se demuele el concepto de ventana que produce una abertura, se demuele el concepto de muro que al aligerarse se hace transparente. Todo esto, con el objetivo de desmaterializar lo que hasta entonces había impedido la identidad entre interior y exterior” (Colafranceschi, 1995, p. 26).

El plano de fachada, antes constituido por la continuidad de un muro dentro del cual se practicaban las aberturas para alojar las ventanas, ahora se convierte en un plano “vacío”, un plano continuo de cerramiento dentro del cual esa cualidad propia de la ventana como es la visión delimitada del exterior tiende a desaparecer. Esta apertura visual del espacio tiene por objetivo establecer un nuevo modo de relación de igualdad y armonía entre el hombre y el mundo que le rodea. Si la confianza en que el bienestar colectivo y la iluminación cultural se alcanzan a través del conocimiento científico y el compromiso del arte con los nuevos desafíos sociales de la era post-industrial, entonces la extensión de la mirada que provoca la transparencia absoluta resulta ser una estrategia coherente con esa expansión de la conciencia.

Una variante a la transparencia absoluta descrita, la encontramos en la serie de “proyectos teóricos” desarrollada por Mies van der Rohe entre 1921, con los proyectos de rascacielos para la Friedrichstrasse, y 1931, con el Pabellón para una Vivienda modelo de 1931 en Berlín, Alemania. Pero es en el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de Barcelona de 1929 donde podemos apreciar con absoluta claridad sus cualidades: “El espacio compuesto de superficies acristaladas que se alza como si fuera una columna de hielo, parece que empezara a fundirse en el aire. Es una arquitectura nacida solamente de imágenes y, sin embargo, no tiene una forma definida” (Ito, 1997, p. 122).

La utilización de las propiedades reflectivas del vidrio en la arquitectura contemporánea se traduce en la creación de un plano de delimitación fluctuante a partir de los efectos de evanescencia y mutabilidad producidos por la luz en la superficie. Pero sin duda es la consecuente alteración de las relaciones visuales, entre el interior configurado y su exterioridad, lo que resulta de interés para este estudio. Como se trata de una superficie de reflexión lumínica, soporte de imágenes, brillos y destellos, interpuesta entre el observador y el entorno, la transparencia es mucho más que sólo un plano de continuidad visual. Quien observa a través de ella debe recurrir a un doble ejercicio de la visión pues por un lado tiende a recoger la imagen precisa de los objetos o espacios que se encuentran tras ella y al mismo tiempo a establecer relaciones indefinidas para intentar retener la propia “apariencia” que huye de ellos. Entonces el sentido de su visión cambia: de la certeza inmediata de lo que se está observando, se pasa a un estado de expectación; de vigilancia y de querer ver más allá (Starobinski, 2002 [1961], p. 13).

Si las cualidades reflectivas del plano de vidrio producen un tipo de visualización que bien queda definida por el efecto del velo en el ensayo de Starobinski “El ojo vivo” (2002 [1961]), la exposición del MOMA de Nueva York de 1995 la considera una característica fundamental de una parte de la producción arquitectónica con la que se cierra el siglo XX. Tschumi en la “Videogalería de vidrio” en Gröningen, Holanda (1990), Nouvel en “El Palacio de Justicia” en Nantes, Francia (1993-2000), o Zumthor en el *Kunsthhaus* en Bregenz, Austria (1997), utilizan dichas cualidades reflectivas del vidrio de un modo tal que la visualización del espacio, y con ello la forma, se torna fluctuante e imprecisa.

La diferencia entre ambos tipos de transparencia, la absoluta moderna y la relativa contemporánea, queda ejemplificada en una metáfora que propone Ito. De acuerdo a ella, existe un tipo de espacio que contiene aire puro y claro a través del cual queda establecida, sin más, la hegemonía de lo visible y la translucidez de otro tipo de espacio que contiene un líquido denso, como un ámbar que ha sido agitado. El sentido que adquiere esta transparencia se orienta a la capacidad de transformar toda la corporeidad sólida de los elementos arquitectónicos en formas ingravidas en movimiento. Sobre este tema Ito ha organizado dos exposiciones que llevan por título *Blurring Architecture*, de *blur*, borroso o empañado, que equivale a decir

Suermondt-Ludwig de Aachen (Alemania, 2000), son un trabajo que deja en evidencia los dos efectos visuales fundamentales de la transparencia relativa: la extensión del espacio debido a la “disolución” de los límites de la forma y la “desmaterialización” de los cuerpos sólidos debido a los efectos de la luz que los atraviesa y/o refleja sobre otros.



Figura 2. Mediateca de Sendai de Toyo Ito (2000) (Sakamoto, 2003).
Figure 2. Sendai Médiathèque from Toyo Ito (2000) (Sakamoto, 2003).

De los ejemplos expuestos, la Mediateca de Sendai (2000) de Toyo Ito (Figura 2) constituye, a nuestro parecer, un caso excepcionalmente claro acerca de la transparencia relativa. Las múltiples imágenes-reflejos producidas por la luz a través de la transparencia, en su conjunto, conforman un campo de desvío e imprecisiones de la función visual que fluctúa, simultáneamente, entre la ocultación y la revelación de lo que se está observando. En la Mediateca, tres de sus fachadas presentan un cerramiento de vidrio en toda su extensión y los trece tubos huecos de acero que conforman la estructura son, a su vez, trece pozos de luz que la van repartiendo en toda la altura del edificio. Por lo tanto se produce una luz horizontal masiva y de baja densidad que atraviesa los planos de vidrio de las fachadas, se refleja en las losas e ilumina frontalmente las formas contenidas. La otra es una luz vertical, focalizada, que se desplaza por el interior de los tubos iluminándolos y depositando su imagen sobre ellas (Figura 3).



Figura 3. Mediateca de Sendai de Toyo Ito (2000). Planta baja (Revista Pasajes, n. 32).
Figure 3. Sendai Médiathèque from Toyo Ito (2000). Floor plan (Revista Pasajes, n. 32).

A los reflejos de la luz y las imágenes sobre las superficies de los pavimentos pulidos de las losas y el efecto de evanescencia de los tubos de acero estructurales que tienden a desaparecer visualmente, se deben sumar los que se producen sobre los tabiques, translúcidos y reflectantes, que dividen el espacio interior y los del propio mobiliario que son reflejados, a su vez, en los planos transparentes de vidrio que delimitan el espacio de 50 x 50 mts (Figura 4).



Figura 4. Mediateca de Sendai de Toyo Ito (2000). Sexta planta (Sakamoto, 2003).
Figure 4. Sendai Médiathèque from Toyo Ito (2000). Sixth floor (Sakamoto, 2003).

En el caso de la Mediateca de Sendai la transparencia es más que un hecho visual producido por una cualidad específica del vidrio para comunicar los espacios, a la manera moderna, es más bien el efecto de transparencia aparente de los elementos constructivos que delimitan el espacio y su contenido, de modo de convertir la forma en un medio de continuidad con el entorno. Por lo que si nos atenemos a lo planteado por Rowe y Slutzky (1978 [1963]), la transparencia *fenomenal* de la Mediateca de Sendai tiene su origen en estos campos de indefinición producidos por la luz en las superficies que inducen a realizar complejas relaciones, entre la realidad material y su reflejo, para retener la verdadera apariencia de los elementos arquitectónicos que conforman el edificio, losas, cielos, tubos de acero y mobiliario, de modo que la transparencia adquiere un sentido más profundo e incierto. En la transparencia *Literal* en cambio, la visión deviene en un registro automático, es decir, al estar concebida para producir la “desaparición visual” de los límites del espacio para que la luz los atravesase sin obstáculo y se expanda uniformemente, las formas del paisaje urbano de Sendai quedan reveladas “sabia y correctamente” al observador.

A modo de metáfora de estos conceptos analizaremos, en una escena de “Las alas del deseo” (Wenders, 1987), los dos tipos de transparencia mencionados: la visibilidad absoluta de la vitrina que rodea el salón de exhibición de automóviles y la producida por un plano reflectivo. Aún cuando en ambos casos se trata de utilizar la transparencia del vidrio como un factor de integración entre las personajes y el medio exterior, lo cierto es que al crear esa comunicación visual a través del plano de separación, pero que no debe aparecer como tal, queda planteada una paradoja que tiene su origen en esa pretendida invisibilidad del límite: esa exterioridad está visualmente integrada pero físicamente excluida.

Una metáfora de la exclusión por transparencia: Wim Wenders (1987)

La ambigüedad espacial generada por el límite invisible de la transparencia absoluta del vidrio ha sido motivo de reflexión en el cine. Tati en su film *Playtime* (Tati, 1967) plantea una perspectiva crítica de tono humorístico. Tati explora la confusión creada por la ambigüedad visual del espacio, producida por los vanos totalmente vidriados en la arquitectura moderna. En el film, la transparencia absoluta es percibida como un

límite absurdo, inesperado y, por lo tanto, cómico. En *Las alas del deseo*, sin embargo, Wenders aborda la transparencia del vidrio como metáfora de la exclusión. El plano de vidrio simboliza la paradoja de la transparencia donde la separación, de dos ángeles del mundo de los humanos, se produce en un espacio de visibilidad plena.



Figura 5. Damiel detrás de los reflejos en el parabrisas.
Figure 5. Damiel is behind the reflecting windshield.

La escena se inicia con los reflejos de las luces del techo de la automotora en el parabrisas, que ocultan la cara del ángel Damiel. La cámara rota hacia la izquierda alrededor del ángel, haciendo que los reflejos descubran su rostro (Figura 5).



Figura 6. Cassiel aparece detrás de los reflejos en el parabrisas.
Figure 6. Cassiel appears behind the reflecting windshield.

A continuación la cámara rota hacia la derecha alrededor del ángel para que aparezca Cassiel detrás de los reflejos, en primer plano (Figura 6).



Figura 7. Damiel y Cassiel conversan y observan el movimiento de la calle.
Figure 7. Damiel y Cassiel chat and observe the street's movement.

En plano medio aparecen los dos ángeles sentados en el asiento delantero del descapotable. Los reflejos en

fondo, a través de la vidriera que se extiende en toda la altura del salón de ventas y a lo largo del costado que está en contacto con la calle, los ángeles pueden observar escenas de la ciudad (Figura 7).



Figura 8. Dos enamorados detrás de la vidriera.
Figure 8. Two lovers stand behind the glass window.

Esta transparencia absoluta permite que, en un plano largo, mostrando el cuerpo entero y fuera de la automotora, aparezcan dos enamorados que se besan. El marco de la vidriera es la única referencia visual utilizada para señalar que en realidad se encuentran fuera del salón (Figura 8).



Figura 9. Una pareja mira hacia el interior detrás de la vidriera.
Figure 9. A couple looks towards the inside of the room behind the glass window.

En otro momento vemos una pareja joven con un niño mirando hacia adentro (Figura 9). En forma similar a la figura anterior la referencia de interioridad, o mejor dicho de límite, está dada solo por el perfil vertical y el marco inferior de la vidriera. Wenders deja ver siempre una pista para que al espectador le permita comprobar este doble juego de la transparencia cual es la de construir una interposición, cuyo valor radica en no ser vista. En ese sentido el grado de exposición del marco es directamente proporcional a la visibilidad del vidrio.



Figura 10. Anciano observa detrás de la vidriera.
Figure 10. An old man observes behind the glass window.

En otro plano largo de la vidriera, un anciano se encuentra a escasos centímetros del vidrio y observa detenidamente el automóvil donde los ángeles están sentados (Figura 10). Daniel lo ve nítidamente y afirma: "Me gustaría, a cada paso, en cada ráfaga de viento, poder decir "ahora", "ahora y ahora" y ya no más "para siempre" ni "eternamente" (fragmento de diálogo). Esta conversación entre los ángeles no hace más que confirmar la distancia que separa su mundo del de los humanos, pero resulta más dramática si consideramos que la transparencia absoluta de la vidriera les ofrece una relación visual plena de la realidad cotidiana de la ciudad. Wenders utiliza la cualidad reflectiva del vidrio para denotar esta exclusión. El reflejo de los equipos de iluminación en el parabrisas tiene aquí una doble interpretación. La luz reflejada, siempre enmarcando a Daniel y Cassiel a cada lado del plano de vidrio, no solo simboliza la tradicional evanescencia luminosa atribuida a todo lo que procede del ámbito de lo divino, sino también la imposibilidad de los ángeles de pertenecer al mundo de los humanos.



Figura 11. La mirada de Daniel.
Figure 11. Daniel's gaze.

Tal es esa cercanía y distancia entre humanos y ángeles que, al final de la escena en un primer plano de Daniel y Cassiel en el auto, estos sonríen al escuchar el diálogo de dos compradores que se aproximan al convertible. En un plano medio mostrando la mirada subjetiva y en contrapicado de Daniel, una señora de mediana edad y un joven aparecen dialogando (Figura 11). A través del parabrisas, ahora absolutamente transparente, se ve a los personajes en primer plano y parte del cielo interior de la automotora.

La manera como Wenders usa las transparencias en esta escena produce un efecto contradictorio. De no mediar ciertos "límites" constructivos, como el marco inferior de la vitrina, o los reflejos de los autos que denotan la presencia de la vidriera, los diversos personajes y los objetos que los rodean, al estar visualmente integrados, parecerían estar compartiendo el propio espacio del salón de exhibición. Por lo tanto la transparencia en la escena, que está construida como una alegoría al mundo de lo visible, alcanza su contradicción más evidente en esta imposibilidad de conocer lo que está literalmente expuesto y al alcance de la mano: todos ven pero ninguno alcanza al otro.

Conclusión

La delimitación por medio de un plano transparente supone un hecho inédito en la conformación del ámbito arquitectónico. Ya sea que se trate de un plano de visibilidad absoluta, como la vitrina del salón de exhibición de automóviles, o de aquellos donde están depositadas las imágenes reflejadas y los destellos de luz, como en las losas, tubos de acero y superficies de vidrio de la Mediateca de Sendai, el espacio configurado resulta ambivalente. Para quienes observan, a través de ellos, los objetos del mundo exterior se encuentran inequívoca e instantáneamente expuestos ante su mirada pero, al mismo tiempo, no existe posibilidad alguna de alcanzar otra relación con ellos que no sea estrictamente visual. Como un efecto indeseado, la utilidad de la transparencia absoluta para exacerbar la visualidad tiene su contraparte en el hecho de dejar en evidencia la enorme distancia física que separa al espacio que se sirve de ella del contexto al cual está orientado.

La aparición de la luz y las imágenes reflejadas, como ocurre con el parabrisas del automóvil donde se encuentran Damiel y Cassiel, viene a complejizar aún más la percepción de la transparencia. En este caso se produce un doble juego de la visión. Una fluctuación constante que va desde la evidencia con que queda al descubierto la posición del plano de vidrio en el espacio al servir de soporte y la mantención inalterable de la comunicación visual a través de él. Expresada en estos términos la sensación de exclusión se hace aún más profunda pues, en esta suerte de contradicción, para quien se encuentra ante la superficie de vidrio las imágenes reflejadas en él, por muy imperceptibles que parezcan, solo vienen a evocar esa delimitación intransable. Pero la exclusión no va sólo en una dirección. Si pudiésemos imaginar a los habitantes de la *Casa Farnsworth* reunidos al atardecer en el salón sin cortinas de su vivienda, tal como reflexiona Tati en *Playtime*, los protagonistas aparecen claramente expuestos en su mundo interior pero, como si se tratase de una escena fílmica muda, definitivamente excluidos de quien observa la escena desde afuera.

La paradoja de la exclusión en la transparencia se produce allí donde la invisibilidad del vidrio hace aparecer nítidamente un lugar detrás del plano interpuesto, pero del cual, aunque realmente me encuentro separado por los milímetros de espesor del vidrio, nunca podré acceder verdaderamente a él. Por lo que la introducción del principio moderno de la "continuidad" del espacio hacia una exterioridad mediante la transparencia, un ámbito interior protegido donde será exhibido el mundo, no deja de ser solo una ilusión óptica.

Referencias

- COLAFRANCESCHI, D. 1995. *Architettura in superficie: materiali, figure e tecnologie delle nuove facciate urbane*. Roma, Giangemi Editore, 172 p.
- DISCÉPOLO, E.S.; MORES, M. 1948. *Cafetín de Buenos Aires*. Selecciones.com, *Colección de Tango*, CD N° 2.
- ITO, T. 1997. Tarzanes en el bosque de los medios. *2G Revista Internacional de Arquitectura*, **2**:121-142.
- ITO, T. 2000. *Escritos: Colección de Arquitectura*. Murcia, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 247 p.
- PEREC, G. 2003 [1974]. *Especies de espacios*. Barcelona, Literatura y Ciencia S.L., 146 p.
- ROWE, C.; SLUTZKY, R. 1978 [1963]. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 218 p.
- SAKAMOTO, T. 2003. *Sendai Mediatheque*. Barcelona, Actar, 120 p.
- SCHULZE, F. 1989. *Mies van der Rohe: A critical biography*. Chicago, University of Chicago Press, 355 p.
- STAROBINSKI, J. 2002 [1961]. *El ojo vivo*. Valladolid, Ed. Cuatro Ediciones, 210 p.
- TATI, J. 1967. *Playtime*. Francia. Jolly Film. DVD. Duración: 155 min.
- WENDERS, W. 1987. *Las alas del deseo* [Wings of Desire]. Alemania. Road Movies Filmproduktion. DVD. Duración: 128 min.

Submetido em: 21/10/2009
Aceito em: 14/05/2010