

Transparency, as an architectonic quality, has a different meaning now than it had at the beginning of the last century and throughout modern times. This article is intended to be a reflection on those changes of meaning in modern and contemporary architecture.

La transparencia como cualidad arquitectónica tiene distinto significado hoy al que tuvo a principios de siglo y durante toda la modernidad. Este artículo trata de ser una reflexión sobre esos cambios de significado en la arquitectura moderna y contemporánea.



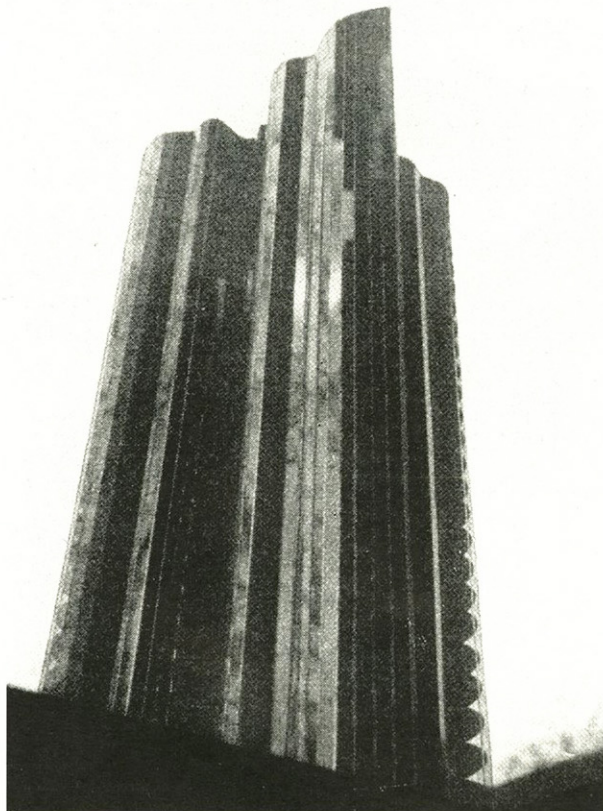
02 - CIUDAD DEL CLARO DE LUNA, 1916, LYONEL FEININGER

07 .01

ESPACIOS SIN SOMBRA

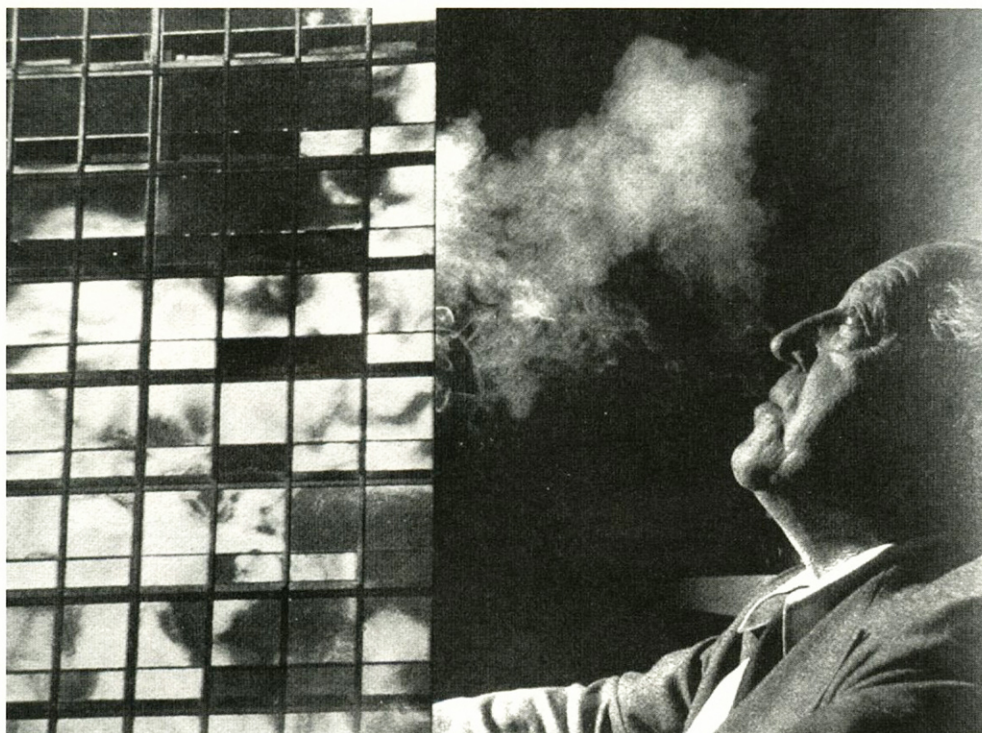
josé antonio sosa

N1 Publicado originalmente en Die literarische Welt en 1929. Recogido en "Imaginación y Sociedad". Taurus, Madrid. 1998



09 - RASCACIELOS EN BERLÍN, 1920, MIES VAN DER ROHE

- 03 Cuenta Walter Benjamín como, viviendo en un hotel en Moscú, le había llamado la atención la cantidad "de puertas constantemente entornadas" que veía al ir hacia su habitación y recorrer los pasillos. Aquello, que al comienzo le había parecido pura casualidad, había terminado por resultarle misterioso, de modo que tras las pertinentes averiguaciones, había logrado informarse de que aquellas habitaciones abiertas correspondían, en realidad, a un grupo de lamas tibetanos desplazados a la ciudad con motivo de un congreso de todas las iglesias budistas, y que aquellos que a él le intrigaban eran "los miembros de una concreta secta que había prometido no morar nunca en espacios cerrados"^{N1}. Benjamin describe esta anécdota hablando de Nadja de Bretón, y se refiere a una forma de entender la vida en la que no cabría la ocultación y la oscuridad de los espacios cerrados, sino, por el contrario, en la que abrir la puerta sería equivalente a disolver parte de la esencia individual en el colectivo social; restar algo de valor a la esfera privada y desplazarla un poco más hacia el exterior. En el mismo texto, y
- 04 haciendo hincapié en idénticos conceptos, insiste Benjamin: "Vivir en una casa de cristal es la virtud revolucionaria par excellence. Es una ebriedad, un exhibicionismo moral que necesitamos mucho". Frase
- 05 que confirma el sentido dado a las palabras anteriores: Mostrar la forma de vida, mostrar la propia moral, es abrir el camino hacia una nueva sociedad - de carácter revolucionario - en la que ha de desaparecer la "discreción" entendida como cara externa, falsa e hipócrita, del individuo.
- 06 El siglo XIX había sido abundante en la construcción, y posterior difusión de edificios de cristal. Después del Crystal Palace de Paxton (1851) las imágenes se habían repetido en invernaderos, edificios de exposiciones o estaciones de trenes. Y mientras esto ocurría, en simultaneidad con el logro técnico que suponían, iba desarrollándose aque-
- 07 lla nueva semilla de creencia optimista que finalmente explota en esas
- 08 citas de Benjamin o en los textos de Scheerbarth. La máquina representa el progreso en el movimiento, mientras el vidrio - hermano de aventuras de la máquina - pasa a representar el progreso de los ideales, la justicia y la luz. No es casual que ambos - máquinas y vidrios - se transformaran en adalides de un imaginado mejor futuro. La luz de la pintura de Lyonel Feininger, fragmentada e iridiscente comparte espacio



10 · FOTOMONTAJE APARECIDO EN LA REVISTA LIFE, 1957, FRANK SCHERSHEL

temporal con las nuevas propuestas maquinistas e industriales de Antonio Sant'Elia o con la poética encendida y profética de Paul Scheerbart. No en vano, ellos, en su redentora y optimista interpretación, precedieron el nacimiento de la Arquitectura Moderna. El Gropius de la Faguswerk (1911) y el Bruno Taut del Pabellón de Cristal de la Werkbund de Colonia (1914) estaban empapados de ese espíritu positivo en el que el "nuevo" material mostraba su capacidad para cambiar y transformar a la sociedad. La belleza y el esplendor del vidrio les subyugaba por su expresión técnica, sus reflejos, y su capacidad para evocar incandescencias y auras de color nocturnas, pero sobre todo por su cualidad transparente. Luz y transparencia representan al optimismo y a la verdad; a la creencia del hombre de vanguardia en el progreso y en la fe en el futuro.

Los redentores textos de Paul Scheerbart pueden ser leídos hoy (con las ventajas que nos da el tiempo pasado) como algo ingenuos y coloristas en su faceta idealista, pero sin duda apreciamos en ellos la cualidad sorprendentemente certera y profética de los aspectos técnicos de su descripción. ¿Qué clase de visionario era Scheerbart para describir hasta el detalle más exhaustivo los materiales y proposiciones constructivas de su Arquitectura de Vidrio? Dobles paredes de vidrio, generadores de luz, calefacción y refrigeración; la situación de los muebles en medio de las habitaciones para liberar el perímetro del cerramiento; suelos continuos de magnesita o arquitecturas flotantes, son sólo algunos de los títulos de este escrito suyo. Casi todo lo que propuso no tardó en verse construido. Fue técnicamente certero y poéticamente propositivo. El primer apartado de Arquitectura de Vidrio se titula: *"El medio (o el entorno) y su influencia sobre el desarrollo de la cultura"*. En él, y a modo de introducción, destaca Scheerbart la expresión de su objetivo en el texto; la búsqueda de una nueva cultura: *"Si queremos ver a nuestra cultura elevarse a niveles más altos... tenemos que cambiar nuestra arquitectura. Y esto sólo es posible si eliminamos el carácter cerrado de los espacios donde habitamos. Sólo lo podemos hacer introduciendo la arquitectura de vidrio, que permite entrar la luz del sol, de la luna, y de las estrellas, no sólo a través de unas cuantas ventanas, sino a través de todas las paredes posibles, que serían enteramente construidas de vidrio - de vidrio coloreado. El nuevo ambiente, que crearemos de este modo, tiene que traernos una nueva cultura"*.

¿Cómo no reconocer en estas palabras la actitud moderna hacia la construcción en vidrio?. En ellas subyacen los conceptos de la transparencia literal, de la capacidad iridiscente y luminosa del material, de su contingente invisibilidad incolora, o su capacidad para teñir la luz mediante el color.

Es inevitable pensar en Mies al leer a Scheerbart, parece estar describiendo su arquitectura treinta años antes de su existencia. Mies quizás había fallado en los conceptos en su primer intento de construir enteramente con vidrio. En las propuestas de sus rascacielos para Berlín,

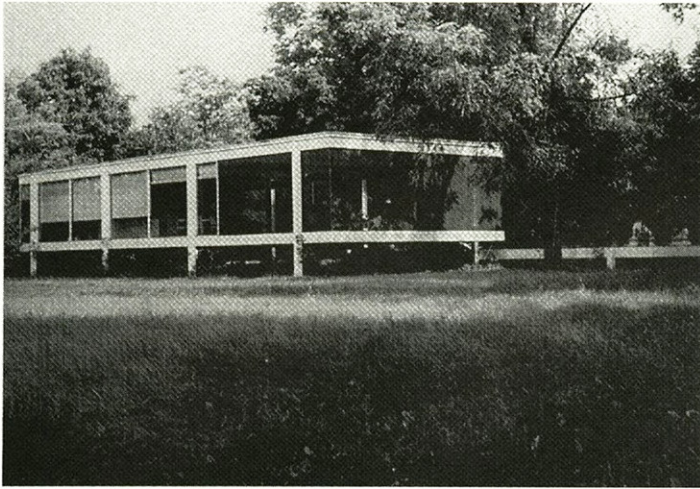
SPACE WITHOUT SHADOWS

José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

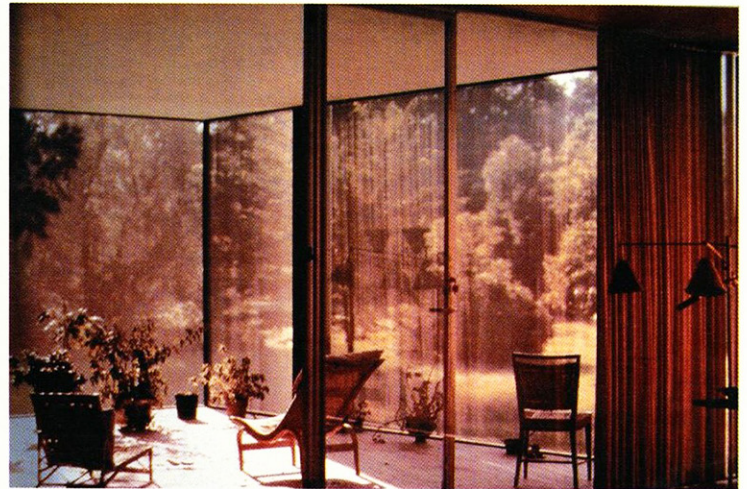
Walter Benjamin told of how, while living in a hotel in Moscow, he became aware of the number of doors constantly ajar that he saw when he was going to his room and walking the corridors. What at first seemed pure coincidence, ended up being a mystery to him, so after the pertinent checks, he was able to discover that those opened rooms were actually occupied by a group of Tibetan lamas who had come to the city for a congress of all Buddhist creeds, and that those he was intrigued with were the members of a particular sect who had promised never to live in a closed space. Benjamin describes this anecdote talking about Nadja by Breton, and he is referring to a way of understanding life where there would be no room for occultation and closed space darkness but where opening a door would be equivalent to dissolving part of the individual essence into the social collective, taking away some value from the private sphere and moving it towards the exterior a little. In the same text, and emphasizing identical concepts, Benjamin insists: Living in a glasshouse is the revolutionary virtue par excellence. It is inebriation, a moral exhibitionism that we have much need of. This sentence confirms the meaning given to the previous words: showing the way we live, our own morals means opening the way towards a new society -of revolutionary character- in which 'discretion' understood as the individual's external, false and hypocritical face will disappear.

The nineteenth century had been abundant in the construction, and later expansion, of glass buildings. After the Crystal Palace by Paxton (1851) the images have been repeated in greenhouses, exhibition buildings or train stations. And while this was happening, simultaneously with technical achievement they meant, a new seed of optimistic believe was developing till it exploded in those words expressed by Benjamin or in Scheerbart's texts. Machines represent the progress of movement, whereas glass-machine's partner of adventures- comes to represent the progress of ideals, justice and light. It is not a coincidence that both - machine and glass- became champions of an imagined better future. The light in Lyonel Feininger's paintings, fragmented and iridescent, shares temporal space with Antonio Sant'Elia's new machinist and industrial proposals or with Paul Scheerbart's passionate and prophetic poetry. Not in vain, they precede the birth of Modern Architecture in their redeeming and optimistic interpretation. Faguswerk's Gropius (1911) and Bruno Taut's Crystal Pavilion of the Werkbund in Cologne (1914) were soaked in that positive spirit in which the new material showed its capacity to change and transform society. The glass beauty and splendour subjugated them with its technical expression, its reflections, and its capacity to evoke incandescence and coloured auras of night time, but above all, with its transparent quality. Light and transparency represent optimism and truth, the belief of the vanguard men in progress and the faith in the future.

Paul Scheerbart's redeeming texts can be seen today (with the advantage of hindsight) as ingenuous and colourist in their idealist facet. But



14 · LA FARNSWORTH CON MOSQUITERO



15 · INTERIOR DE LA TERRAZA HABITADA AÚN POR LA DOCTORA FARNSWORTH

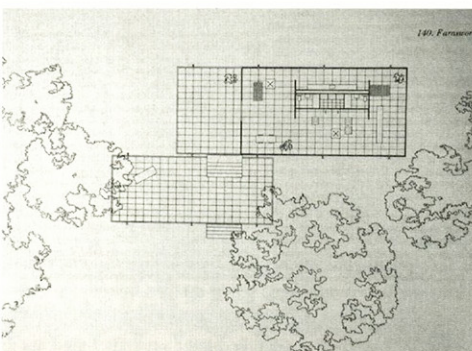
N2 Fotos de Frank Scherschel. Recogidas en capítulo "MIES NOT" de Beatriz Colomina en "The Presence of Mies". Edito Detlef Mertins, Princeton Arch. Press 1994.

N3 Algo parecido ocurre con el magnífico reportaje fotográfico de Lluís Casals sobre el Pabellón Alemán en Barcelona. Los reflejos del paisaje y los autoreflejos en lo vidrios construyen en los ojos del fotógrafo una nueva arquitectura construida con materia no palpable, con materia luminica.

N4 "Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?" Fechado 13 de marzo de 1933, recogido en Neumeyer, Fritz "Mies van der Rohe". El Croquis Editorial, Madrid 1995

without a doubt we appreciate in them the surprisingly accurate and prophetic quality of the technical aspects of his description. What kind of visionary was Scheerbart to describe the most exhaustive details about materials and constructive proposals in his Architecture of Glass? Double glass walls, generators of light, heating and cooling; the furniture position in the middle of the rooms to liberate the closing perimeter; continuous floors of magnesite or floating architectures, are only some of the titles of this text of his. Almost everything he described was built before long. He was technically accurate and poetically propounding. The first section of Architecture of Glass is titled "The environment and its influence on the development of culture". In this section, as an introduction, Scheerbart emphasized, in the text, the expression of his objective: looking for a new culture. If we want our culture to rise to higher levels... we have to change our architecture. And this is only possible if we eliminate the closed character of the spaces we inhabit. We can only do it introducing glass architecture, which allows in the sunlight, the moonlight and the starlight, not only through some windows, but also through all the possible walls, which would be entirely made of glass-coloured glass. The new atmosphere, which we thus create, has to bring us a new culture.

How can one miss in these words the modern attitude towards building in glass? They are underlain by the concepts of literal transparency, iridescence and luminous capacity of the material, its colourless contin-

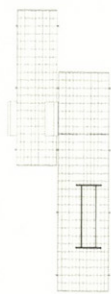


19 · PLANTA DE LA CASA FARNSWORTH

de 1920, lo había aceptado como material constitutivo del cerramiento, pero ahondando en las propiedades formales y expresivas que este elemento incorpora a la arquitectura más que en su transparencia. Sólo posteriormente en la experimentación y la repetición en el uso, avanzará hasta alcanzar y superar los postulados de Scheerbart.

Un fotomontaje aparecido en la revista LIFE del 18 de Marzo de 1957 sirve para comentar esa incansable evolución **N2**. En él aparece a un lado, un fragmento del propio Lake Shore Drive, mientras en el otro lado, Mies, mira hacia lo alto y expulsa al aire una enorme bocanada de humo de uno de sus habanos. La fachada de vidrio del Lake Shore Drive, por efecto de la relación entre el humo del cigarrillo y la nube reflejada en él, aparece etérea y difusa. El edificio parece un almacén hueco y sin cerramiento atravesado por la bocanada de Mies. El vidrio adquiere de ese modo la transparencia y la ligereza de un material invisible, inexistente. Quizás sea una casualidad, o quizás un efecto buscado, pero esa foto, tiene la capacidad de fijar un concepto que la hace difícilmente olvidable **N3**.

Refiriéndose a esa cualidad del cerramiento de vidrio, Mies había sostenido en 1933: El vidrio ¹⁶ "permite un grado de libertad en la configuración del espacio, del que ya no queremos prescindir. Sólo así podremos estructurar los espacios con libertad, abrirlos al paisaje y ponerlos en relación con él" **N4**. En sus collage, el cerramiento de vidrio es sencillamente inexistente; el paisaje se enmarca por la carpintería. La montaña o los árboles penetran en la estancia, como si el aire de la habitación y el aire del exterior discurrieran en continuidad, como si no existiese ¹⁷ atmósfera. El plano lejano del paisaje está dentro de la habitación en igualdad de condiciones que lo están los objetos interiores.



A propósito de módulo y dimensión en la casa Farnsworth arq 327 / 11.05

Donde más claro se construye este concepto, quizás sea en la casa Farnsworth. La situación precisa de esta casa en los siete acres originales de la propiedad debe mucho a la existencia allí de un majestuoso arce. Sin su existencia, la casa hubiera podido deslizarse, como un barco, a lo largo de la frondosa ribera del Fox. Pero en lugar de esto, quedó firmemente anclada, como hipnotizada, frente a este centenario árbol. La chimenea, corazón de la casa, se sitúa sensiblemente en su eje. Es tal la dimensión y presencia de este arce, que desde el interior su tronco es capaz de generar un fondo externo que luego es seguido en secuencia de planos por los arbustos de la ribera y, por último, por el propio río, más intuido que perceptible. Como en uno de los collage de Mies, la Casa Farnsworth no acaba así en su cerramiento de vidrio, sino que continua hacia el exterior, hasta el límite natural de los árboles. Esto es algo que se hace evidente en la terraza cubierta, cuyo pavimento de travertino y cuyo techo blanco es el mismo que proviene del interior. Pero sobre todo se hace evidente cuando, estando sentado junto a la chimenea, crees estar aún a la sombra del enorme arce del jardín.

¹⁸ En el paperback dedicado a Mies por la editorial Gustavo Gili, la imagen a dos páginas que se publica de esta casa es diferente a la que se aprecia hoy en la realidad. La casa aparece como un prisma perfecto, enteramente vidriado, como si la terraza estuviera también acristalada; se parece más a la Glass House de Johnson. En esta imagen la casa parece más cerrada, más perfecta desde los cánones gestálticos, y es bastante habitual verla representada así, con cerramiento de vidrio en sus cuatro costados y sin terraza cubierta. ¿Es esta foto algún error? ¿Esta confundida o es un fotomontaje? La foto es real. Si se observa la imagen con detenimiento se verá que esa parte de la casa se ve algo más oscura y, además, sin cortinas. En realidad, la terraza está cerrada con un enorme y tenso mosquitero ya que la ribera del Fox está, de hecho,



20 · RELACION POSICIONAL ENTRE LA FARNSWORTH Y EL ARCE

infectada de tremendos mosquitos. La tela la puso la doctora Farnsworth porque allí hacía falta tenerla, y no creo que lo hiciera en contra de Mies. En la maqueta de la casa que fue mostrada en el Museo de Arte Moderno en 1947, ésta aparecía con la tela. Debió ser Mies, pues, quien la proyectó. De hecho, de otro modo no se explicaría la atención dada a su diseño. La tela de mosquitero de la casa Farnsworth puede ser considerada secundaria y de poca importancia, evidentemente no se trata sino de algo accesorio, pero representa el modo en que Mies entendía el cerramiento como lo más invisible, y ahora también como lo más inexistente posible. Desde dentro, el mosquitero le confiere al paisaje un ambiente algo velado; pero, a cambio, deja pasar el aire y el sonido. Lo que ha perdido de transparencia visual lo ha ganado en otro tipo de permeabilidad. Si fuera posible, el cerramiento dejaría pasar no sólo la luz, sino también el aire y sus olores, el sonido del río y de los insectos; algo que aún de manera más notoria hiciese sentir al usuario directamente a la sombra del viejo arce.

La casa Farnsworth logró quizás aquel máximo de transparencia - entendida como invisibilidad del cerramiento - que habían preconizado Scheerbarth y Benjamin. Una transparencia literal que, aunque sin condiciones de revolución, sí que tuvo una indiscutible capacidad de transformar la cultura arquitectónica y doméstica.

21 HACIA EL AGOTAMIENTO DE LA TRANSPARENCIA LITERAL

A comienzos del año 2000, casi cien años después del premonitorio texto de Scheerbarth, en Santiago de Chile, una joven actriz se encerró en una casa totalmente de vidrio, esta vez en plena calle y a la vista de todos. Todos los informativos de televisión dieron cuenta de este suceso. Cientos de ciudadanos se agolpaban sobre la tapia de su jardín para poder captar algo de la intimidad de la joven, quien trataba de actuar con la mayor naturalidad en la cocina, en el estar, hablando por teléfono o incluso en el dormitorio. El atractivo consistía en ver, tras un vidrio transparente, las acciones cotidianas, las mismas que todos realizamos a diario, ejecutadas por otra persona. No existía más atractivo que la normalidad vulgar de sus actos alentando un voyeurismo de lo cotidiano. Cosas que cuando suceden en nuestro entorno no nos hacen volver la cabeza, desarrolladas allí, en aquella casa de cristal se convertían en placer y deleite y en motivo de opinión y de controversia. La afluencia y trascendencia del suceso fue tal que, próximos a alcanzar el grado de espectáculo público, la experiencia tuvo que ser suspendida. Suspendida porque la joven no soportó por más tiempo la incesante presión de las miradas. El vidrio, totalmente transparente y visible, permitía la penetración de cientos de ojos en su intimidad. Es probable que si el vidrio hubiera sido parcialmente reflectante de forma que ella hubiera podido ser vista pero sin ver a su vez, la experiencia se hubiera prolongado hasta el final. Si ella no hubiera tenido conciencia permanente de sus espectadores, probablemente no se hubiera sentido tan agobiada por la experiencia. Esto es lo que viene ocurriendo en las series televisivas del Big

gent invisibility, or its capacity to colour light.

Thinking of Mies while reading Scheerbarth is unavoidable. He seems to be describing Mies' architecture thirty years before its existence.

Perhaps Mies had failed in the concepts in his first attempt at building entirely in glass. In the proposals for his skyscraper in Berlin, in 1920, he had accepted it as the constitutive finishing material, but going deeper into the formal and expressive properties that this element incorporates in architecture rather than into its transparency. Only later, with experimentation and repetition, would he progress to reach and surpass Scheerbarth's postulates.

A photographic montage published in LIFE magazine on the 18th March 1957 serves to describe this tireless evolution 2. On one side of this image there is a fragment of the Lake Shore Drive, while on the other side Mies is looking up and exhaling an enormous puff of smoke from one of his Havana Cigars. The glass facade of the Lake Shore Drive, through the effect of the cigar smoke and a cloud reflected on it, appears ethereal and diffuse. The building seems a hollow framework and without enclosure engulfed by Mies' puff. Glass acquires thus the transparency and lightness of an invisible, nonexistent material.

Perhaps it is a coincidence, or perhaps it is a desired effect, but that photograph has the capacity of fixing a concept that makes it unforgettable 3.

Referring to that finishing quality of glass, Mies had stated in 1933: Glass gives a certain level of freedom in space configuration that we don't want to do without. Only then we can structure spaces with freedom, open them to the scenery and put them in contact with it 4. In his collages the glass finishing is simply nonexistent; the scenery is framed by the woodwork. Mountains and trees penetrate the room, as if the air in the room and the air outside flowed continuously, as if there was no atmosphere. The remote scenery is inside the room in the same way as the interior objects.

This concept is perhaps more clearly embodied Farnsworth House. The precise situation of this house in the seven acres of the original property owes much to the existence right there of a majestic maple. Without its existence the house could have slid, like a boat, along the luxuriant Fox riverbank. But instead of this, it was firmly anchored, as if hypnotised, in front of that centuries old tree. The chimney, heart of the house, is sensibly situated in its axis. The dimension and presence of this maple is such that, from the interior, it is capable of generating an external background that is followed afterwards, in a sequence of planes, by the bushes on the riverbank and, finally by the river itself, more intuited than perceptible. Like in one of Mies' collages, Farnsworth House doesn't finish in the glass enclosure, but continues towards the exterior, up to the natural tree limit. This is something that becomes evident on the covered terrace; whose Travertine pavement and white ceiling are the same as the one that comes from the interior. But above all, it is evident that when sitting near the hearth one believes oneself to still be under the shade of the enormous maple in the garden.

In the paperback dedicated to Mies by Editorial Gustavo Gili, the two-

page image that is published of this house is different to the one that can actually be seen nowadays. The house looks like a perfect prism, all in glass, as if the terrace were also glassed. It looks more similar to Johnson's Glass House. In this image the house seems more closed, more perfect from the Gestalt's canons, and it is quite usual to see it represented so, with finishing glass on its four sides and without a covered terrace. Is this photo a mistake? Is it wrong or is it a photomontage? The photo is real. If you observe the image closely, you will see that this part of the house is a little bit darker and, also, has no curtains. Actually the terrace is enclosed by an enormous terped mosquito net as the Fox riverbank is, in fact, infested with tremendous mosquitoes. Dr. Farnsworth had the net put in place because it was necessary, and I don't think she did it against Mies. On the model of the house that was exhibited in the Museum of Modern Art in 1947, it had a net. So it must

have been Mies who projected it. In fact, otherwise the attention given to his design could not be explained. The mosquito net in Farnsworth House can be considered as secondary and of little importance, obviously, it is only something incidental, but represented the way Mies understood the finishing: as the most invisible, and now also as the most non existent possible. From the inside, the mosquito net gives to the landscape a fogged atmosphere, but in exchange it lets air and sound through. What it has lost in visual transparency, has been gained in another type of permeability. If it were possible, the finishing would let through not only light but also the air and its smells, the sound of the river and the insects. Something that in a more noticeable way would make the user feels directly in the shade of the old maple. Farnsworth House perhaps reached that level of transparency -understood as invisibility of the finishing- that Scheerbarb and Benjamin had

advocated. A literal transparency which, although without conditions for revolution, had an undeniable capacity to transform architectonic and domestic culture.

TOWARDS THE EXHAUSTION OF LITERAL TRANSPARENCY

At the beginning of the year 2000, almost a hundred years after Scheerbarb's premonitory text, a young actress in Santiago de Chile was locked in a house totally made of glass, this time in the middle of the street for everyone to see. All the TV news programs carried this story. Hundreds of citizens peered over her garden fence trying to catch a glimpse of the young woman's intimacy, while she tried to act naturally in her kitchen, in the living room, talking on the phone or even in the bedroom. The attraction was seeing our daily actions behind glass, the ones we do every day, done by another person. The only attraction was the common normality of her actions encouraging the voyeurism of rou-



27 · TOSHIKO MORI. TIENDA DE MIYAKE EN NUEVA YORK



28 · TOSHIKO MORI. TIENDA DE MIYAKE EN NUEVA YORK

Brother. Estas sí, por desgracia, parecen multiplicarse en sucesión ininterrumpida sin ningún efecto del pudor sobre su continuidad. En ellas un grupo absolutamente vulgar convive en un espacio doméstico vulgar que en realidad, por efecto de las cámaras ocultas, es convertido en un plató permanente. Lo mismo que sucede con las cientos de transmisiones de vidas cotidianas que se expanden por internet: Personas que conectan a un ordenador una cámara y retransmiten a todo el que lo desea ver y oír, su vida real en tiempo real. La transparencia es, en estos casos, a diferencia del de la experiencia de Chile, unívoca: se produce en un sólo sentido. Sólo el que está fuera puede ver lo que sucede dentro. El "actor" sabe que lo ven pero no es continuamente consciente de ello. Y en mucho más aún difieren estas experiencias, de lo que Walter Benjamín deducía en su reflexión berlinesa. Aquellas puertas continuamente entornadas de los monjes budistas tibetanos se han abierto ahora de par en par pero, en vez de la verdad y el ideal que imaginábamos, muestran una cotidianeidad repétida y vulgar alejada de los ideales de la verdad y el progreso.

24 TRAMAS Y TEXTURAS LUMINOSAS

La dimensión y las cualidades texturales de un determinado espacio vienen condicionadas por el modo en el que la luz entra y toma cuerpo en él. La multiplicación, a lo largo de nuestra vida, de estas experiencias sensoriales nos proporciona el sentido visual del peso, de la medida y del tacto de las cosas y los espacios. No nos hace falta recorrer, ni tantear, ni tocar los objetos para conocer sus dimensiones ni para conocer su masa; nos basta con su simple apreciación visual. Pero este fenómeno sabemos que es alterable y manipulable mediante el control de la procedencia y el tipo de luz empleado. Bajo determinadas condiciones de iluminación estas percepciones se transforman. Una luz lateral y tangente a las paredes, por ejemplo, al acentuar el relieve de una textura, puede acentuar su peso aparente. Una pared de textura vibrante y enfática, como las que usa Wright, da sensación de mayor peso si se ilumina sólo desde un lado, acentuándose sus sombras y su materialidad. Un espacio posee distintas cualidades incluso dimensionales en función de la procedencia de la luz. En algunas iglesias románicas, en la propia Santa Sofía o en el Panteón de Roma, la procedencia puntual y variable de la luz permite medir, desde su focalización, la inmensidad de un aire ligeramente oscuro y cargado de materia luminiscente, donde la mota de polvo hace visible la luz. Lo mismo puede decirse de la iluminación débil de las candelas empleadas en el teatro antiguo (y que Walter Benjamín reclama como realmente insustituible por el nuevo aparato eléctrico).



Estambul y el Renacimiento Otomano arq 329 / 14.01

co). Tanto como de los cambiantes efectos de los brillos y reflejos de las lacas orientales obtenidos a partir de la iluminación débil y focal que reclama Tanizaki en su *Elogio de la Sombra*. El control del modo de iluminación y la consiguiente redefinición espacial no es nuevo en la arquitectura. La conciencia de este fenómeno ha estado presente siempre a lo largo de toda su historia. Y en esta evolución es normal que se pasase progresivamente de la focalización y direccionalidad de la luz clásica a la mayor espacialidad gótica y, de ella, a la total "transparencia ideal" del movimiento moderno. Ha sido el sencillo avance del control del cerramiento y la expresión de una progresiva esencialización del mismo. Pero, al igual que es obvia esta evolución de la inmaterialidad y transparencia del cerramiento, no lo es tanto el fenómeno espacial que ello conlleva.

El avance y el logro de una transparencia total produce un máximo de definición objetual. Una caja de vidrio es la máxima expresión de esa espacialidad; el espacio queda definido por líneas débiles, pero a su vez perfectamente contrastadas; su dimensión es clara; la definición de los objetos es total.

La recuperación de cualidades espaciales diferentes y, especialmente, el intento de expresión de dimensiones menos reales y más virtuales, o incluso la expresión aliviada y ligera que acompaña a la ingravidez aparente de ciertos objetos en la arquitectura contemporánea, implica un nuevo cambio en el papel asignado al cerramiento o al plano de contacto con el exterior. Naturalmente seguirá siendo el vidrio el protagonista de estas nuevas expresiones. Pero ahora el vidrio ya no usado sólo como límite transparente, sino como pantalla (en su expresión exterior) y como introductor y modificador de la luz (en su expresión interior). Permitir la entrada de la luz homogénea, difusa y no focal, combinarla con efectos texturales a base de impresiones y serigrafías, es parte de esas nuevas cualidades asignadas al vidrio como cerramiento.

29 La tienda de Miyake en el SoHo de Nueva York, proyecto de Toshiko Mori, se cierra a la calle con un vidrio de efectos muy especiales. Sobre el vidrio se ha adherido un polímero en película con una estructura que parece compuesta por pequeñas celdas, y que provoca el curioso efecto de que, si lo miras de frente, ves lo que hay dentro, mientras que, si lo miras con cierto



30 · PUESTA EN ESCENA DE LA MUJER SIN SOMBRA, ANDREAS HOMOKI

tine. Things that when they happen in our environment don't make us turn our heads, but happening there, in that house of glass became pleasure and delight and a reason for opinion and controversy. The affluence and the transcendence of the event were such that, when it was becoming a public affair, it had to be called off. Cancelled because the young woman could no longer stand the constant pressure of being seen. Glass, transparent and invisible, let hundred of eyes penetrate her intimacy. It is possible that if the glass had been partially reflecting in a way that she can be seen but not see, the event would have continued to the end. If she had not been permanently conscious about her spectators, she would not have been so stressed by the experience. This is what is happening in the TV series program *Big Brother*. They, sadly, seem to continue multiplying without modesty having any effect on continuity. In the series a group of totally ordinary people live in a common domestic space that, because of the effect of the hidden cameras, actually becomes a permanent film set. The same is happening with hundreds of transmissions about daily lives that are becoming more common on Internet. People who connect a camera to their computer and retransmit to anyone who wants to see and hear their lives in real time. Transparency is in these cases, in contrast with the experience in Chile, univocal. It is produced in only one direction. Only the person outside can see what is happening inside. The "actor" knows he is being watched but is not conscious of it constantly. And these experiences differ much more from what Walter Benjamin deduced in his reflection in Berlin. Those doors, left always ajar by the Tibetan monks, are now widely opened but instead of the truth and the ideal we imagined, they show us a repetitive and common routine far from the ideals of truth and progress.

LUMINOUS TEXTURES AND WEAVES

The dimension and textural qualities of a determined space are conditioned by the way light comes in and shapes it. The multiplication, through all our lives, of these sensorial experiences gives us the visual sense of weight, measure and feel of things and spaces. We don't need to go all over, feeling our way, touching things, to know their dimensions or to know their volume. A visual appreciation is enough. But we know this phenomenon is alterable and easily manipulated by the source and type of light used. Under certain lighting conditions these perceptions are transformed. Lateral light on the walls, for example, accentuating the relief of a texture can stress its apparent weight. A wall of vibrant and emphatic texture, like Wright used, gives the impression of more weight if it is illuminated only from one side, emphasizing its shadows and its materiality. A space has different qualities, even dimensions, in relation with the origin of light. In some Romanesque churches, in Saint Sophia itself or the Pantheon in Rome, the source of precise and variable light allows the measurement, from its focus, of the immensity of a

darkened air charged with luminescent matter, where the dust makes light visible. The same can be said of the weak illumination of the candles used in the old theatre (and which Walter Benjamin claims as not actually a substitute for the new electrical apparatus). As well as the changing effects of the shine and reflections of the oriental lacquers obtained from a subtle and focal illumination that Tanizaki claims in his "Praise of Shadows".

The control of illumination and the subsequent spatial re-definition is not new in Architecture. The awareness of this phenomenon has always been present, all through its history. In this evolution it is normal that they went progressively from focalisation and directionality of classical light towards the gothic space and from there to the total "ideal transparency" of the Modern movement. It has been the easy advance of the finishing control and the expression of a progressive simplification of it. But at the same time that this evolution of the immaterial and transparent finishing material is obvious, the spatial phenomenon that goes with it is not so obvious.

The progress and achievement of total transparency produces a maxi-

mum of object definition. A glass box is the maximum expression of this spatiality: the space is defined by faint lines but at the same time perfectly contrasted. The dimension is clear, the definition of the objects is total.

The recovery of different spatial qualities and, especially, the attempt to express less real and more virtual dimensions, or even the easy and light expression that accompanies the apparent weightlessness of certain objects in contemporary architecture, implies a new change in the assigned role to finishing or the plain that is in contact with the exterior. Naturally glass will still be the star of these new expressions. Now glass is not used only as transparent limit, but also as screen (in its exterior expression) and as light introduction and modification (in its interior expression). Allowing homogeneous, diffuse, not focal light in, mixed with textural effects with impressions and serigraphy, is part of those new qualities ascribed to glass as finishing.

Miyake's shop in New York Soho, designed by Toshiko Mori, is closed from the street by glass with very special effects. A film polymer has been adhered to the glass, with a structure that seems to be composed

of small cells and which gives a curious effect. If you look straight at it you can see what is inside, but if you look at it at an angle and from the side it becomes translucent. Actually it never allows the interior to be seen completely, sometimes it is translucent and opaque, at other times, depending on the movement, it allows the colours and suits inside to be partially seen. Its effect, instead of literal transparency, is like a screen of the images projecting on its surface something of what is happening on the other side. Like a Japanese shadow screen but with colours, some of the images and chromatic tonality that are in its interior appear and disappear.

Toshiko Mori's shop seems to be full of white smoke and only allows one to penetrate the interior with difficulty. As if the inner air had become a block of ice from where the coloured suits were hung before freezing. The atmosphere inside seems to be different from the outside. The glass separates two airs avoiding continuity.

There is also a level of theatricality and production in this shop. But above this possible staging, it can be used as an outstanding example to place in coordinates the new meaning given to transparency. The com-



31 - K. SEJIMA. MULTIMEDIA WORKSHOP

N5 El producto se llama "lumisty" y lo fabrica la empresa Sumitomo Chemical Co.

ángulo y en oblicuo, se transforma en traslúcido **N5**. Realmente nunca deja ver el interior de forma completa; a veces es totalmente traslúcido y opalino, a veces, en función del movimiento, deja ver parcialmente los colores y los trajes que cuelgan en su interior. Su efecto, en vez del de la transparencia literal es el de un cierto apantallamiento de las imágenes proyectando sobre su superficie parte de lo que sucede al otro lado. Como si fuera una pantalla de sombras japonesa pero en color aparecen, y de forma variable, algunos de los objetos y las tonalidades cromáticas que hay en su interior.

³² La tienda de Toshiko Mori parece estar llena de humo blanco y sólo con dificultad permite penetrar en su interior. Como si el aire interior se hubiese convertido en un bloque de hielo en el que se colgaron, antes de la congelación, los trajes de colores. La atmósfera de su interior parece diferente a la que existe en la calle. El vidrio separa dos aires evitando la continuidad.

También hay cierto grado de teatralidad y de puesta en escena en esa tienda. Pero por encima de esta posible escenificación, puede valer como destacado ejemplo para situar en coordenadas el nuevo sentido otorgado a la transparencia. Ya no es la comunicación directa entre interior y exterior lo que resulta de estos modelos sino, más bien, una cierta disolución del espacio. El empleo del apantallamiento y la sustitución de la figura aparente, objetual y real, por otra más etérea, de contornos debilitados y presencia diluida. La aparición de cierto espacio sin sombras. Ya no se trata sólo de un control más o menos gradual de la transparencia o de lo traslúcido, sino que éste podría alterar de modo más trascendente nuestra percepción actual del espacio arquitectónico e, incluso, definir así un nuevo espacio de límites más imprecisos y corporeidades más débiles.

Es frecuente, en el teatro, el empleo escenográfico de nieblas o humos artificiales tratando de conseguir cierta pérdida de noción de la dimensión del espacio y de la perspectiva. En ambientes nebulosos, las figuras pierden su sombra, los contornos se debilitan, las aristas se suavizan y los materiales pierden peso. El espacio arquitectónico en esas condiciones pierde sus cualidades dimensionales y las figuras situadas sobre el mismo parecen flotar en ese aire más denso. En una reciente representación de la ópera. La Mujer sin Sombra de Richard Strauss en el Liceo, se recurría a un especial efecto escenográfico mediante el que las figuras aparecían o desaparecían en función de su posición relativa. La puesta en escena era de Andreas Homoki, quien recurrió a un fondo de decorado blanco con trama superpuesta de pequeños símbolos y letras de intensidad variable. Este dibujo, a medida que se acercaba a la boca del escenario, se hacía menos denso y más blanco, mientras que hacia el fondo la trama se hacía tan densa y oscura que llegaba al negro. Por su parte, la ropa de los intérpretes coincidía con un trozo concreto de esa trama variable. Y cada uno lo llevaba con distinto grado de intensidad. Mediante



33 - HERZOG Y DE MEURON. RICCOLA

munication between interior and exterior is not the result of these models; it is rather some dissolution of space. The use of screening and the substitution of the apparent figure, material and real, by a more ethereal one, with weakened edges and diluted presence. The appearance of a space without shadows. It is not about the more or less gradual control of transparency or of the translucent, but about this being able to alter in a more transcendent way our actual perception of architectonic space and, even, to define a new space with more imprecise limits and weaker embodiments.

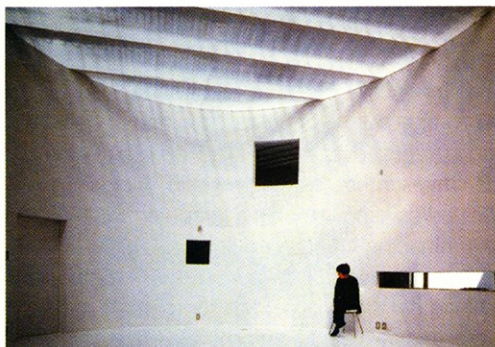
The scenographic use of fogs and artificial smokes in theatre is frequent, trying to gain some lost notion of space and perspective. In nebulous atmospheres figures lose their shadows, edges weaken, corners soften and materials loose weight. In those conditions architectonic space loses its qualities and the figures on it seems to float in a more dense air.

In a recent representation of the opera *Woman without a shadow* by Richard Strauss in the Liceo, they used a scenographic special effect in which the figures appeared and disappeared in relation to a relative

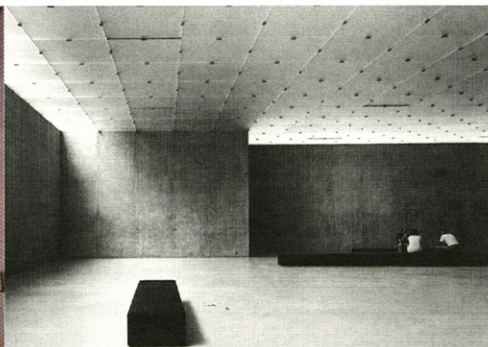
position. It was a production by Andreas Homoki, who used a white background with a superimposed weave with little symbols and letters of variable intensity. This drawing, as it got closer to the mouth of the stage became less dense and whiter, while in the background the weave became so dense and dark that it became black. On the other hand, the actors' clothes were exactly the same as part of that variable pattern. Each one had a varying degree of intensity. Through this combination of set and costume, the movements of the figures over the background make them seem more or less in contrast or, even, disappear totally due to the camouflage effect at the moment when they were right in the place where the weave of their clothing coincided with the background. In this opera, following the tradition of figured language, the shadow is the symbol of all human, what he has of mortal and carnal, and it is so by contrast with the divine and spiritual. In Homoki's representation, as in much of the present architecture, they do without the weight and embodiment of bodies and materials, without the presence of them. The air is full of a light with embodiment, and light empties or succions the object's body. It is about, through the presence of a continuous weave,

the disappearance of the shadows, or effectively the same thing, of the body. The Opera *Woman without a shadow* is about the long Western and Latin debate on the dissociation of spirit and matter, and the set proposed by Homoki even makes visible that temporal denial of the body. It seems, in some examples of contemporary architecture, as in those sets, that this carnal aspect is denied when generating a space, in some ways ascetic, in which spatial situations of a new order could be detected.

The projects by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa (SANAA) usually use different visual textures for their finishing based on combination of various tempered glass and glass laminated with butyral of different opacity and translucence. The effect attained through this strategy is not only a light appearance of the architectonic object as much as a speciality of virtual appearance where objects without shadow, enveloped in a world of multiple screens, take an unreal, scenic and light existence. As both architects maintain, what they try with their architecture is not to gain visual lightness, but the "lightness of being" itself⁶. It is about a term and an objective very different to any other previously used in



34 - K. SEJIMA. M. HOUSE DE TOKIO



35 - PETER ZUMTHOR. MUSEO DE ARTE DE BREGENZ

esta combinación de decorado y vestuario, el desplazamiento de las figuras sobre el fondo hacía que éstas se viesan con más o menos contraste o, incluso, que desapareciesen por completo debido al efecto del camuflaje en el momento en que se situaban justo a la altura en la que su traje coincidía con el fondo.

En esta ópera, siguiendo la tradición del lenguaje figurado, la sombra es el símbolo de todo lo humano, en lo que este posee de mortal y carnal, y lo es por contraposición a lo divino y a lo espiritual. En la representación de Homoki, como en mucha de la arquitectura actual, se prescinde del peso y de la corporeidad de los cuerpos y de los materiales, de la presencia en definitiva de los mismos. El aire se llena de una luz con corporeidad, y esa luz vacía o succiona el cuerpo de los objetos. Se trata, a través de la presencia de una trama continua, de la desaparición de la sombra o, lo que es lo mismo, del cuerpo. La *Mujer sin Sombra* trata del largo debate occidental y latino sobre la disociación entre el espíritu y la materia, y el decorado planteado por Homoki llega incluso a hacer visible esa negación temporal del cuerpo. En algunos ejemplos de la arquitectura contemporánea, al igual que en esos decorados, parece negarse también ese aspecto carnal al generar un espacio, en cierto modo ascético, en el que pudieran detectarse situaciones espaciales de un nuevo orden.

Los proyectos de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (SANAA) suelen utilizar en sus cerramientos diferentes texturas visuales a base de la combinación de diferentes vidrios templados y laminados con butirales de diferente opacidad y traslucidez. El efecto logrado mediante esta estrategia no es tanto el de una apariencia ligera del objeto arquitectónico, cuanto el de una espacialidad de apariencia virtual donde los objetos, ausentes de sombra, envueltos en un mundo de pantallas múltiples, cobran una existencia irreal, escénica y ligera. Como sostienen ambos arquitectos, de lo que se trata con su arquitectura, no es de alcanzar la ligereza visual, sino la propia "levedad de la existencia"⁶. Se trata ahora de un término y un objetivo bien diferente a cualquier otro empleado anteriormente en la arquitectura, a excepción quizás de las grandes catedrales góticas donde, no por casualidad, la etérea y no objetual existencia del espíritu encontraba adecuado reflejo en la arquitectura.

En general los proyectos del estudio SANAA muestran esa espacialidad etérea y difusa en la que los límites arquitectónicos se borran; en la que la presencia de las figuras se hace ligera; en la que la dimensión del contenedor es menos importante que el espacio en sí; en la que el espacio, en definitiva, carece de sombras.

En la *M. House de Tokio* (1997), en el *Centro de Día* en Yokohama (2000), o en el *N-Museum*, la procedencia de la luz queda apantallada por los grandes paneles de vidrio tratado de los laterales; la experiencia de estos espacios es la de una cierta flotabilidad de los objetos y de las per-

⁶ R. Nishizawa citado por K. Sejima en una entrevista con Yoshio Nikawa y Yukio Nikawa. Tokio 1998, citado por Peter Allison en "la levedad de la existencia". *A + T* n° 15, 2000.

Architecture, perhaps with the exception of the great Gothic cathedrals, where, not by chance, the ethereal and physical existence of the spirit encountered an adequate reflection in architecture.

In general the designs of SANAA show that ethereal and diffuse spatiality in which architectonic limits are erased, in which the presence of figures becomes light, in which the dimension of the container is less important than the space itself, in which the space, in the end, lacks shadows.

In the M. House in Tokyo (1997), in the Daily Centre in Yokohama (2000), or in the N-Museum, the source of light is screened by the big panels of treated glass on the sides. The experience of these spaces is that of a certain flotation of objects and people. The building Multimedia Workshop, given its landscape special quality, disappears as an architectural object to become something like a curved road ford which is cut against an impeccable grass lawn. In it, the achievement of this spatiality without shadow goes beyond the interior limits of the project. By applying the effect of a luminous screen not only to the vertical finishing but also the roof and sometimes the floor (through the incorporation of fitted vertical lighting), this display of reflecting and transparent surfaces

causes the loss of sense of dimension, the perception of an atmosphere close to virtuality and even the precise perception of the weight of objects... the physical presence of the surroundings and figures, thus transformed in simple luminous auras. In a recent publication of *The Japan Architect 7* there are two photographs of this building (Multimedia Workshop) that explain very clearly the spatial effect we are referring to. In one of them a figure, apparently a woman, has been photographed from above looking down, through the building's transparent skylights. The figure has no shadow at all. The other photo is taken exactly the opposite way, from below looking up. In it another figure is walking on tempered and printed skylight glass. This other figure, because of being on glass, has no shadow either. Perhaps the relation between both photographs is casual and not sought, but the image that both produce is one of two weightless figures, and therefore reinforces the sense of incorporeal, their flotation.

In the Art Museum in Bregenz (1997) by Peter Zumthor, the presence of a continuous luminous roof, and the subsequent homogeneous diffusion of light, adds a kind of flotation to its objects inside. In an even more evident way Rafael Moneo produces this phenomenon in the

Auditorium in San Sebastian. On the continuous horizontal platform rest two prisms of pure light gifted with the transparency and luminescence of icebergs casually grounded on a beach. Its interior also has something of this effect which a very diffuse and multi-focal light produces. Objects, as figures, lose part of their physicality and seem lighter.

In these designs glass is used to reinforce and accentuate the expression of a non corporeal, ethereal, spatiality where the dimension of the container cedes in importance to direct visual perception of the prism of air contained in its interior. Architecture doesn't build the premises anymore, but the dense air it contains, as in Terry Atkinson's conceptual proposals about the theoretical use of a column of air with a base of a square mile and a vertical dimension of unspecified measurement. A visible air, homogeneous, is built, tinted by white light. An air in which any object -including the viewer- seems to float without a shadow.

Besides the designs already mentioned, observing this phenomenon in much of contemporary architecture is unavoidable: in the evanescent and diffused glass of Nouvel's Cartier Foundation, in the lattices with steeled and vibrant reflections of the coat of mail in Perrault's Library of France, or in the project of Ricola Europe S.A. in Mulhouse or in the



38 - RAFAEL MONEO. KURSAAL DE SAN SEBASTIAN

sonas. El edificio Multimedia Workshop, en base a su especial cualidad paisajística, desaparece como objeto arquitectónico para transformarse en algo así como un curvado badén de carretera que se recorta contra una impecable pradera de césped. En él, el logro de esta espacialidad sin sombra se extiende hasta más allá de los límites interiores del proyecto. Al aplicarse el efecto de pantalla luminosa no sólo al cerramiento vertical sino también a la cubierta y, a veces, al propio suelo (mediante la incorporación de la iluminación artificial empotrada), este despliegue de superficies reflectoras y transparentes provocan la pérdida del sentido de la dimensión, la percepción de un ambiente próximo a la virtualidad e incluso la percepción precisa del peso de los objetos...; o, lo que es lo mismo, la propia presencia física del entorno y las figuras, transformadas así en simples auras luminosas. En una reciente publicación de *The Japan Architect* aparecen dos fotografías de este edificio (Multimedia Workshop) que explican muy bien el efecto espacial al que nos referimos. En una de ellas una figura, aparentemente una mujer, ha sido fotografiada desde arriba mirando hacia abajo a través de los lucernarios transparentes del edificio; la figura carece absolutamente de sombra. La otra fotografía está tomada justo a la inversa, desde abajo hacia arriba. En ella camina otra figura sobre el vidrio templado e impreso del lucernario. Esta otra figura, al estar sobre un cristal, tampoco tiene sombra. Quizás la relación entre ambas fotografías sea casual y no buscada, pero la imagen que ambas producen es la de dos figuras ingravidas, y por lo tanto que refuerzan el sentido de su incorporeidad; su flotabilidad.

En el Museo de Arte en Bregenz (1997) de Peter Zumthor, la presencia de un techo luminoso continuo y la consiguiente difusión homogénea de la luz, aporta una cierta flotabilidad a los objetos insertos en su interior. De forma más evidente aún se produce este fenómeno en el Auditorio de San Sebastián de Rafael Moneo. Sobre la horizontalidad continua de la plataforma descansan dos prismas de luz puros dotados de la transparencia y luminescencia de unos iceberg casualmente varados en la playa. Su interior posee también algo de ese efecto que produce la luz muy difusa y multifocal; los objetos, como las figuras, pierden parte de su corporeidad y aparecen más ligeros.

El vidrio en estos proyectos es utilizado para reforzar y acentuar la expresión de una espacialidad incorpórea, etérea, en la que la dimensión del contenedor cede en importancia a la percepción visual directa del prisma de aire contenido en su interior. La arquitectura construye no ya el recinto, sino el aire denso que contiene; como en las propuestas conceptuales de Terry Atkinson acerca del uso teórico de una columna de aire con una base de milla cuadrada y una dimensión vertical de medida sin especificar, se construye un aire visible, homogéneo, teñido por la luz blanca; un aire en el que cualquier objeto - incluido el usuario - parece flotar sin sombra. Además de los proyectos ya comentados, es inevitable observar este fenómeno en mucha de la arquitectura contemporánea: En los vidrios evanescentes y difuminados de la Fundación Cartier de Nouvel; en las celosías de reflejos acerados y vibrantes de las cotas de malla de la Biblioteca de Francia de Perrault; o en los proyectos de Ricola Europe SA en Mulhouse; o en la Farmacia Hospitalaria de Basilea, o en las Bodegas Dominus de Napa Valley de Herzog y de Meuron. En todos ellos hay algo de esa atracción e interés por otras formas de entender la transparencia.

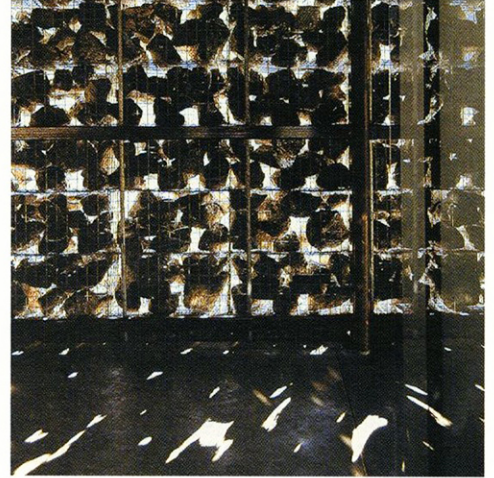
En los últimos proyectos citados, por ejemplo, en los de H&deM, el vidrio es tratado de diferentes modos, mediante la impresión, el grabado, el laminado o el coloreado, generando una especie de tatuaje continuo de su superficie, gracias al cual un material que es esencialmente liso y atextural imprime un máximo de cualidad vibrante al espacio. Sostiene Jaques Herzog, que siempre se ha sentido atraído por la "ambivalencia que el vidrio tiene entre algo y nada" N7, entre

el "algo" que es cuando protege y escuda de las inclemencias y la "nada" que se produce al eliminar las barreras que rodean el espacio; y comenta también, a continuación, cómo siempre se ha sentido atraído por la "identidad flotante de los materiales y de los espacios" **N8**. En esta expresión, al igual que en sus proyectos, se vuelve a encontrar el especial sentido conferido hoy a la transparencia. No ya a la ausencia de límite y a la extensión o expulsión del espacio interior hacia el exterior, sino a la definición de lo que quizás podría ser considerado como una nueva espacialidad.

Las celosías, los tejidos y cualquier material traslúcido, pero especialmente el vidrio, son el instrumento para obtener esa nueva espacialidad; no ya para simplemente desaparecer por su transparencia, sino para construir con la luz un nuevo ambiente. La impresión y el serigrafiado, en color o en blanco y negro, los butirales tratados, los distintos grados de translucidez, las sobreimpresiones, los moires, las aguas... le confieren propiedades visuales auténticamente texturales ya no sólo al vidrio, sino más fundamentalmente al espacio; a todo lo que resulta bañado por la luz que lo atraviesa; al aire y a los objetos que lo habitan.

Sobre las paredes o sobre los suelos, igual que sobre los cuerpos que los recorren, se desliza una luz salpicada, texturizada, nebulosa y brillante capaz de modificar en esencia la percepción del espacio. La medida del recinto es sustituida por la vaguedad difusa de la nueva percepción. El límite desaparece y se pierde en una atmósfera homogénea de la que las sombras han sido expulsadas. Quizás sea esta la cualidad más destacable de estos contingentes nuevos espacios: la ausencia de direccionalidad lumínica y, con ella, la tendencia a la desaparición del borde, del límite y del contorno: un espacio sin sombras.

N8 JA, 35, "Materials and shapes". Tokio, 1999.



39 · HERZOG Y DE MEURON. BODEGAS DOMINUS

Hospital Chemist in Basilea, or in the Dominus Winery in Napa Valley by Herzog and de Meuron. In all of them there is something of that attraction and interest in other ways of understanding transparency.

In the latter mentioned projects, for example those of H&deM, glass is treated in different ways through impression, engraving, laminating or colouring, generating a kind of continuous tattoo on its surface, thanks to which a material that is essentially plain and with no texture gives a maximum of vibrant quality to space. Jacques Herzog maintained that he has always been attracted by the ambivalence between something and nothing that glass has, between the something that is when it protects and shields from the inclemency of the weather and the nothing that happens when eliminating the barriers that surround the space. He also comments on how he has always felt attracted by the floating identity of materials and spaces **8**. In this expression, as in his projects, he finds again the special meaning given today to transparency. Not the absence of limit and the extension or expulsion of inner space towards the exterior, but the definition of what perhaps might be considered as a new spatiality. The latticework, the weaves, and any translucent material, but especially glass, are the instruments to obtain that new spatiality.

Not just to disappear for its transparency, but to build with light a new atmosphere. Printing and serigraphy, in colour or black and white, the treated butyrals, the different grades of translucence, the overprints, the moires, the waters... give glass visual proprieties really textural and not only to glass, but more basically to space, to everything that is bathed by the light that goes through, to the air and the objects which inhabit it. On the walls or on the floors, the same as on the bodies around, a dotted, textured, nebulous, bright light runs, capable of modifying in essence the perception of space. The measure of the premises is substituted by the diffuse vagueness of the new perception. The limit disappears and is lost in a homogeneous atmosphere from which shadows have been expelled. Perhaps this is the most emphasized quality of these contingent new spaces: the absence of light directionality and, with it, the tendency of border, limit and edges to disappear. A space without shadows.

NOTES

N1 First published in Die literarische Welt in 1929. Included in "Imagination and Society". Taurus, Madrid. 1998

N2 Photos by Frank Scherschel. Included in the chapter "MIES NOT" by

Beatriz Colomina in "The Presence of Mies". Editor Detlef Mertins, Princeton Arch. Press 1994.

N3 Something similar happens with the superb photographic report by Lluís Casals about the German Pavilion in Barcelona. The reflections of the scenery and the auto-reflections on the glass make a new architecture in the photographer's eyes, built with no palpable material, with luminous material.

N4 "Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas?". Dated on the 13th March 1933, included in Neumeyer, Fritz "Mies van der Rohe". El Croquis Editorial, Madrid 1995.

N5 The product is called "Lumisty" and is produced by Sumitomo Chemical Co.

N6 R. Nishizawa cited by K. Sejima in an interview with Yoshio Nikawa and Yukio Nikawa. Tokyo 1998, cited by Peter Allison in "The Lightness of Existence". A+T. Num.15, 2000.

N7 J.A. 35, Autumn 1999,

N8 J.A. 35, "Materials and shapes". Tokyo, 1999.