

EL FLUJO DE IDEAS ENTRE PROYECTOS SUBTERRÁNEOS

Estudio comparado de la Mediateca Carré
d'art (1984), el Palacio de Bellas Artes
de Lille (1992) y el Gugg Río (2002)

THE FLUX OF IDEAS AMONG UNDERGROUND PROJECTS
Comparative study of Carré d'art's Media center (1984),
Beaux-Arts Palace of Lille (1992) and Gugg Río (2002)

SILVIA SAVIO CHATAIGNIER

Facultad de Arquitectura, Construcción
y Medio Ambiente, Universidad Autónoma
de Chile, Talca, Chile
0000-0001-9128-0455

Recibido: 19 de julio del 2023
Aprobado: 11 de septiembre del 2023
doi: <https://doi.org/10.26439/limaq2024.n013.6543>

El estudio comparado de proyectos no construidos de Jean Nouvel —Mediateca de Nîmes y Museo Guggenheim Río—, con el Palacio de Bellas Artes de Lille (Ibos y Vitart), expone las similitudes entre edificios subterráneos y explora la desorientación y su dilución a través del uso de vidrios/agua como interfaz. Las propiedades físicas tensionan categorías que revisamos: envolventes, fachadas y *faces*. La tendencia a desmaterializarse los hace más involucrados con sus lugares. Se observa cómo el uso del sótano altera la materialización del discurso neoliberal y relevamos a proyectos que no salieron del papel, destacando sus aportes a la imaginación de edificios integrados a ciudades. Esto desdibuja los límites de lo visible en el ámbito de flujos acelerados del capitalismo tardío y cultura globalizada, comentados por Hays y Zaera-Polo. La relación entre el edificio subterráneo y la ciudad se convierte en algo inseparable, que se posiciona en una perspectiva local de desglobalización.

subsuelo, paisaje, mediación, desaparición,
envolventes-horizontal

The comparative study of unbuilt projects by Jean Nouvel —Media Library of Nîmes and Guggenheim Museum Río— with the Palace of Fine Arts of Lille (Ibos and Vitart), exposes the similarities between underground buildings that explore disorientation and its dilution through use of glass/water as interface. Physical properties stress categories that we review - envelopes, facades and faces. The tendency to dematerialize makes them more involved with their places. We observe how the use of the basement alters the materialization of neoliberal discourse and we highlight projects that did not come out of paper, highlighting their contributions to the imagination of buildings integrated into cities. This blurs the limits of the visible in the realm of accelerated flows of late capitalism and globalized culture, discussed by Hays and Zaera-Polo. The relationship between the underground building and the city becomes inseparable, placed in a local perspective of deglobalization.

underground, landscape, mediation, disappearance, horizontal-envelope

Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

INTRODUCCIÓN

Desde hace veinte años, el proyecto de un Museo Guggenheim Río se justificaba por la inserción de Río de Janeiro en un circuito cultural globalizado. Si miramos desde hoy, se considera el cambio entre 1990 y 2000, por lo que tenemos doble distancia. Por un lado, la ventaja de la distancia en términos de cambios culturales y, por otro lado, la cercanía que el tiempo acelerado en que vivimos nos impone. El hecho de que en nuestra época se busca la desglobalización y la desaceleración nos permite ofrecer una nueva mirada a los proyectos rechazados anteriormente como ideas disruptivas, cuya condición bajo tierra se genera como rechazo al edificio ícono global¹.

En 1984, los medios franceses sitúan a Jean Nouvel entre Frank Gehry y Norman Foster² debido a sus proyectos para el concurso de la mediateca de Nîmes en una edición especial. Ello sucede antes del auge de la construcción en el circuito globalizado, cuyo ícono es el Museo Guggenheim Bilbao, proyecto de Gehry, en 1997. Para enfrentar esta nueva realidad del mercado, Nouvel y Pélissié crearon los Ateliers Jean Nouvel (AJN), que reestructuraron su carrera, así como asignaron un arquitecto responsable con su propio presupuesto y un equipo encargado por cada edificio (Morgan, 1999). En ese momento, Jean-Marc Ibos y Myrto Vitart colaboraron en los proyectos de Nouvel, como Onyx (1986-1988), en Saint-Herblain, y el residencial Nemausus (1985-1987), en Nîmes. En 1990, los ganadores del concurso del Palacio de Bellas Artes de Lille (1990-1997), Ibos y Vitart, fundaron su propia oficina, donde se dedicaron a este proyecto. Hoy, Myrto Vitart y Jean-Marc Ibos son arquitectos reconocidos, ganadores del Gran Premio Nacional de Arquitectura, en Francia, en 2016. Los vínculos entre la Mediateca y el Palacio de Bellas Artes son más profundos que las apariencias y el tercer proyecto, Gugg Río, nos permite resaltar propiedades físicas e intenciones de sus diseños. Revisaremos sus fachadas horizontales y cómo estas interfaces integran a los edificios en el territorio. Son materializaciones de conceptos abstractos de la cultura contemporánea, como los flujos invisibles de capital y la

¹ Los textos contemporáneos al proyecto Guggenheim Río sobre lo que era tener un proyecto extranjero en un mercado con poca oferta de trabajo a los arquitectos brasileños formaban el consenso crítico. Elegimos trabajar con referencias que avanzaban más allá del consenso, con eso nos referimos, por ejemplo, a la pregunta: ¿quiénes tienen miedo de Jean Nouvel? (Moreira & Rivera, 2002), así como a otros artículos posteriores de dos profesores Kamita (2009, 2015) y Segre (2004).

² Revista *L'Architecture Aujourd'hui*, número 234, publicada en 1984.

aceleración del transporte globalizado. La bibliografía crítica que usamos es posterior a 2008 y refleja estas cuestiones. Es una serie de crisis económicas, políticas y ecológicas, precisamente el marco histórico final del *boom* arquitectónico globalizado.

El reto de considerarse el edificio bajo tierra como un rechazo a la visibilidad del ícono global³ justifica la presencia de esa investigación en el debate sobre desglobalización. En este artículo, presentamos parte de lo que se investigó como estudio comparado durante algunos años⁴. Diferente de una investigación doctoral, los problemas del artículo se restringen a algunas preguntas de orden secundario, tales como identificar qué aspectos del debate sobre las envolventes caracterizan el tratamiento de proyectos subterráneos. Seguramente, nos preguntamos cómo ubicar el papel del edificio subterráneo en este marco de representaciones y códigos, que considera el contexto actual. Finalmente, aunque nos sirvan como preguntas retóricas, dado el limitado espacio de texto, pensamos en la posibilidad de aplicar este concepto de envolvente mediadora a edificios que se esconden en el suelo.

EL USO DEL AGUA COMO ENVOLVENTE

La cubierta de vidrio propuesta para los espacios subterráneos del Guggenheim Río sería un espejo de agua, de 73×27 m y 50 cm de profundidad. Esta zona corresponde a la entrada. La estructura de acero inoxidable vidriado soportaría el depósito de agua. Estaría sostenida por 16 columnas metálicas y una serie de vigas en forma de caja (véanse las figuras 1 y 2).

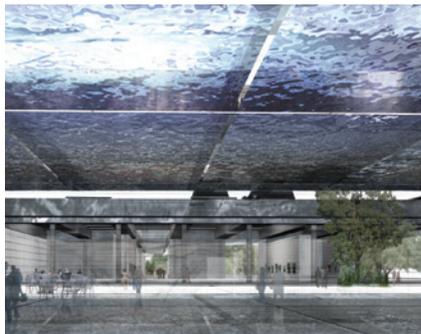


Figura 1

Presentación de la entrada del museo, AJN

Fuente: Nouvel, J. Presentación del Proyecto, Archivo de la Municipalidad de Río de Janeiro (2002).

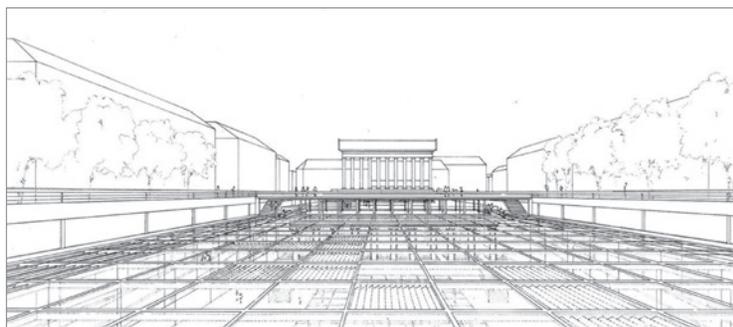
³ Forma parte de una tesis doctoral más amplia sobre imaginación arquitectónica, desplegada en los siguientes ejes temáticos: dibujo, movimiento y horizonte.

⁴ El estudio comparado presentado generó insumos para el desarrollo de lo que eran los ejes y capítulos, propiamente.

Figura 2

Concurso de la
mediateca de
la Carré d'Art.
Perspectiva
Maison Carré,
Jean Nouvel,
Nîmes

Fuente: Goulet,
P. (org.) Sección
Projets et
Réalizations in
L'Architecture
d'Aujourd'hui,
n.234, (1984)
Concedido por la
editora para fines
académicos.



En los edificios subterráneos, la cubierta funciona como fachada, la cual relaciona el interior con el exterior del edificio (véanse las figuras 1 y 2). A su vez, la fachada es un elemento arquitectónico cargado de simbolismo y referencias históricas. La importancia atribuida al rostro del edificio y sus interpretaciones formaron parte del debate estético, al final del siglo XIX, entre autores como Wölfflin, Schmarsow y Fiedler.

Durante el siglo XX, el uso del vidrio en las fachadas proporcionó transparencia —por ejemplo, la transparencia literal fue acuñada por Colin Rowe y Robert Slutzky—, y, por lo tanto, aportó correspondencia entre interior y exterior. En la arquitectura moderna, la fachada pasó de ser una alegoría a un símbolo:

... la superficie exterior del edificio, limpia de toda referencia a la convención estilística, ahora se suponía que debía actuar como una parte inseparable del todo y como un símbolo de la modernidad. El rostro del edificio estaba a punto de adquirir el máximo grado de transparencia, literal o fenomenológica⁵. (Zaera-Polo, 2009, p. 109)

Zaera-Polo (2009) nos recuerda que el movimiento moderno invirtió en el borrado de la fachada, “fundiéndola en un todo orgánico en el

⁵ Mención a los dos tipos de transparencia presentados por Colin Rowe y Robert Slutzky, en *Transparency: Literal and Phenomenal* (1955-1956), publicado en *Perspecta* (1963). El primer tipo, se presenta la correspondencia directa con la visualización mediante los materiales transparentes, mientras en el segundo, la percepción fenomenológica se da por el trayecto recorrido dentro de un edificio, por ejemplo. Por lo tanto, es algo que requiere la imaginación de las partes del edificio, notadas parcialmente y montadas mentalmente.

que la superficie exterior de un edificio pasaría a ser un mero producto de su organización programática o de su articulación constructiva” (p. 110). Asocia la crisis de identidad —basada en los rostros o *faces* de los edificios— con la pérdida de los órdenes clásicos. Sin embargo, la modularidad de la construcción de la fachada permaneció sólidamente en su lugar, lo que simboliza la sociedad industrial moderna y sus valores democráticos igualitarios.

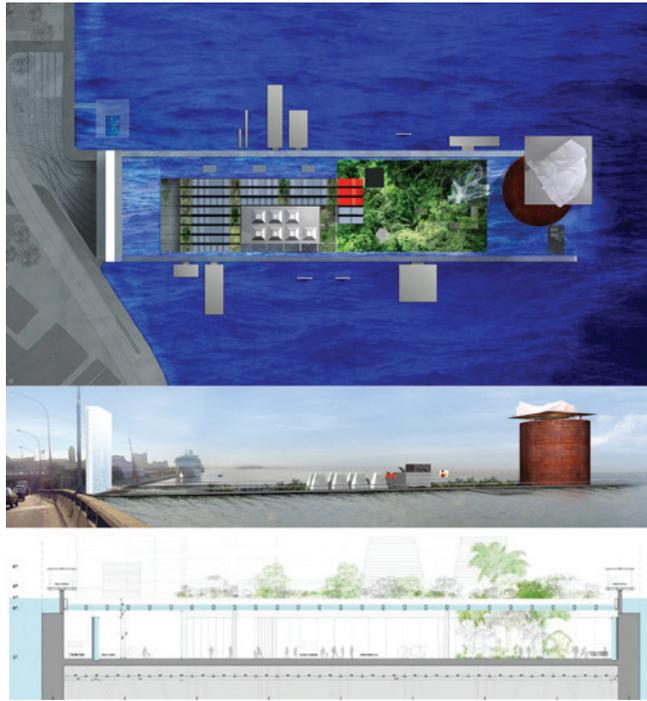
La posmodernidad reinstala la relevancia representacional en la figura de la envolvente, alienada de sus contextos, correspondiente a la ideología imperante del capitalismo tardío, el individualismo y el espectáculo pop, desde 1960. Mientras el lenguaje arquitectónico se vuelve políticamente ineficaz a raíz de la globalización, Zaera-Polo (2009) observa que las “articulaciones tradicionales y los tropos flexionados de la envolvente construida se vuelven técnica y socialmente redundantes o simplemente obsoletos” (p. 97). La fabricación y los materiales de las envolventes atraen nuevos roles y valores representacionales, efectos y afectos, según Zaera-Polo. Con la neutralización del papel del lenguaje arquitectónico tradicional, lo icónico y lo simbólico fueron impulsados al frente de las prácticas contemporáneas. Reactivo a la atmósfera global cada vez más abrasiva, el desarrollo técnico de la envolvente se intensifica para proporcionar aislamiento e inmunización, simultáneamente a las exigencias ambientales y sociales.

Esos aspectos del debate contemporáneo en relación con las envolventes se trasladan al tratamiento de proyectos subterráneos. Situar el Museo Gugg Río en este marco conceptual es resaltar la neutralización de su fachada horizontal, que simboliza la institución globalizada detrás del proyecto. Dialécticamente, el museo globalizado, pretendido por la Fundación Guggenheim, adquiere una forma sumergida. Se nota la fuerte presencia del poder financiero, las altas inversiones en construcción, atenuadas por la envolvente de vidrio que oculta el edificio en el paisaje (véanse las figuras 3 y 4).

Figura 3

Mirada aérea del museo, perspectiva y sección transversal, AJN

Fuente:
Municipalidad Río de Janeiro (2002).



MÉTODO COMPARATIVO Y APROXIMACIÓN A CONCEPTOS CLAVES

De la comparación de tres proyectos subterráneos, destacamos el significado de utilizar el subterráneo como una construcción conceptual y simbólica, que replantea la idea de fachada. Despliega las nociones de la envolvente y pantalla, presentes en la bibliografía revisada, en la que el subsuelo plantea una reinterpretación crítica de estos términos. Se suman a esos otros conceptos que nos apoyan en la observación de los proyectos, tales como la condición dinámica de la circulación en edificios resumida como vectores, las fachadas como pantallas comunicantes de signos y la mediación que es una constante a ser destacada en todos esos estudios de caso.

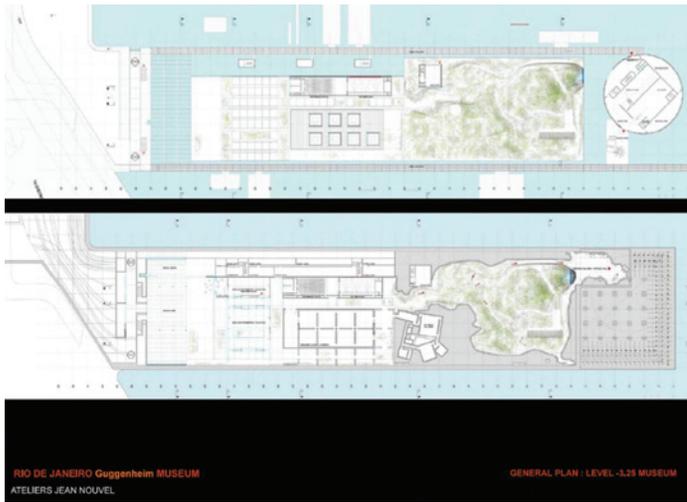


Figura 4

Plantas del museo, nivel cubierta del subsuelo y nivel acceso, AJN

Fuente: Municipalidad Río de Janeiro (2002).

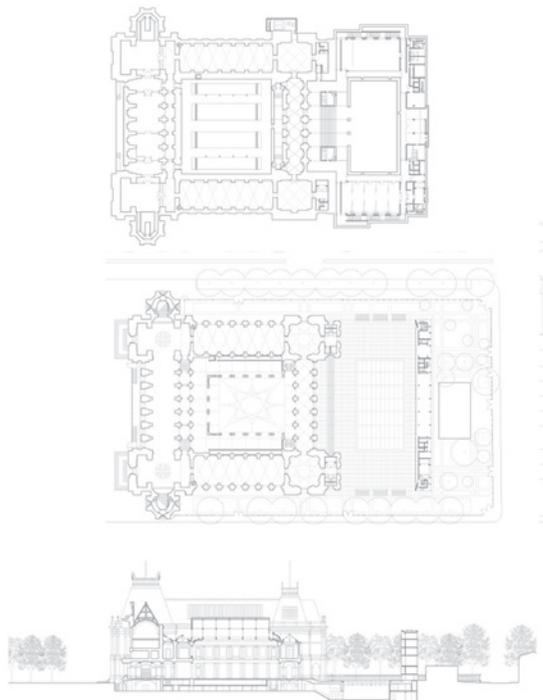


Figura 5

Palacio de Bellas Artes de Lille, planta baja y subsuelo, Ibos y Vitart

Fuente: Ibos y Vitart (s. f.)

Observamos la fluidez en la circulación y la continuidad entre la ciudad y el territorio a través de efectos de los materiales utilizados y de la ubicación de los proyectos estudiados. Son anticipaciones del debate contemporáneo, en el que se encuentran títulos como “Envolventes horizontales” de Zaera-Polo, “Vectores y envolventes” de Tschumi y “Envolventes como mediación” de Hays. Los diseños del arquitecto Jean Nouvel (véase la Figura 2) para la Mediateca de Nîmes (1984) y de Ibos y Vitart (véase la Figura 5) para el Palacio de Bellas Artes de Lille (1992) se insertan bajo tierra de forma que nos permite aproximarlos al proyecto no construido de Nouvel para el Museo Guggenheim, en Río de Janeiro (véase la Figura 4).

Pantallas y fachadas

El techo de cristal del Guggenheim Río es parte de estas dinámicas contemporáneas de simbolismo y representación en el capitalismo tardío. Además de las envolventes, tenemos la distinción entre fachada y pantallas, que niega el carácter expresivo tradicional de la fachada. Rechaza funciones esenciales de la fachada tradicional: la expresividad del edificio y la exhibición de su contenido (Scoffier, 2009, p. 165).

Figura 6

Foto de la fachada de la Fundación Cartier, proyecto Jean Nouvel.

Fuente:
<https://www.fondationcartier.com/batiment>



En la Fundación Cartier (1991-1994), construida en 1994, Nouvel superpone capas de vidrios. Las sucesivas estructuras metálicas vidriadas provocan reflejos y transparencias en las fachadas, a las que se suman las siluetas de los árboles del sitio (véase la Figura 6).

De esta aplicación del material surgen los más variados efectos. En la cubierta del Gugg Río y en la fachada de la Fundación Cartier, las formas construidas pierden definición, donde “la búsqueda de formas

no es más que una búsqueda del tiempo” (Virilio, 2015, p. 26). Son imágenes en movimiento, en las que no existen formas estables. Según Virilio (2015), “cuando no hay formas estables, no hay ni siquiera una forma del todo” (p. 26). El desapego de la realidad exterior se le atribuye a las pantallas y lo realizan los vidrios de Nouvel, difusores de luz.

En el concurso de la mediateca Carré d’Art de Nîmes (1984), surgen ideas embrionarias para la cobertura del Guggenheim Río (véase la figura 8). Sería un edificio subterráneo bajo la plaza pública, lo que evitaría la proximidad al patrimonio histórico existente. La interfaz entre interior y exterior se establecería mediante un espejo de agua, que llevaría iluminación al interior de la mediateca subterránea y mantendría la distancia necesaria para despejar la vista del templo romano Maison Carré. Las rampas de acceso y el ambiente con luz cenital contribuyen a la familiaridad entre los proyectos de Río y Nîmes (véanse las figuras 7 y 8). Se reafirma la noción de pantalla “entre dos mundos independientes”, mencionada por Scoffier, en el paso de la luz y el efecto del agua en movimiento.

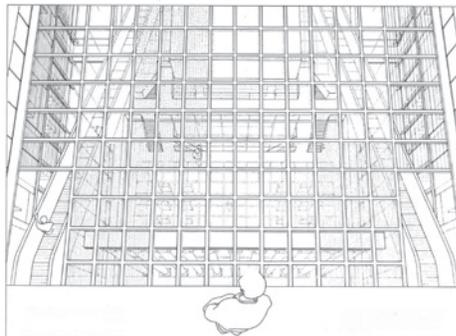
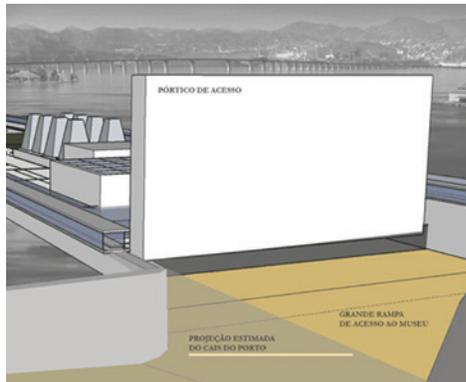


Figura 7

Perspectiva de la rampa de acceso basada en la presentación de AJN desarrollada para investigación doctoral

Figura 8

Concurso de la mediateca de la Carré d’Art. Perspectiva Superior, Jean Nouvel, Nîmes

Fuente:
L’Architecture Aujourd’Hui (1984).
Concedido por la editora para fines académicos.

En 1984, Patrice Goulet comenta el concurso de Nîmes. En la propuesta de Nouvel, el uso del agua como elemento central es justificado por el arquitecto como referente histórico de las ciudades romanas. Nouvel evoca el pasado recordando que “la ciudad romana empieza por el control del agua”. En Nîmes,

El agua brota del fondo, formando un plano de agua que baña los pórticos, que parece desembocar en la explanada del jardín, en la que parece hundirse. [...] el susto es grande al descubrir un fragmento medio tragado de la ciudad. (Goulet, 1984, p. 65)

Goulet comenta la simetría entre espacios, adentro y afuera, arriba y abajo, aspectos abstractos que hacen del entorno proyectado un espacio inmersivo, donde el visitante se separa de la ciudad y puede sentirse desorientado. Según Virilio, la desorientación es tema de la arquitectura oblicua de Parent y Virilio (1996, p. 7), maestros de Nouvel, y corresponde al título de uno de los textos de su revista *Architecture Principe*. Para ellos, la desorientación era “una aventura del concepto, o más precisamente del *principium*”, en la que pretendían “otro comienzo para la arquitectura del edificio de viviendas, llegando treinta años después” (p. 7) y ofreciendo alternativas a la verticalidad.

Nouvel desmaterializa las envolventes y las hace vibrar con la superposición de tramas y el juego con la luz y la sombra. De hecho, la repetición geométrica persiste en la abstracción formal y los consiguientes ambientes inmersivos en Gugg Río y en la mediateca de Nîmes. Goulet (1984, p. 65) considera la esbeltez y superposición de vidrio y metal de la maqueta de Nouvel como evocación a las minucias, el brillo y la profundidad de los circuitos computacionales. Deducimos que el juego de volúmenes bajo la luz se disuelve en busca de la inmaterialidad de los flujos de información contemporáneos.

En ambos proyectos hay una base cultural que informa las soluciones formales, es decir, en estos lienzos, más que volúmenes, se caracterizan sistemas de datos sobre la luz, el contexto urbano, el paisaje y los flujos. Los ejes de circulación y el movimiento estremecedor del agua presentan estas características cinéticas de posibles lienzos.

**Figura 9**

Fotos del Palacio de Bellas Artes de Lille, Ibos y Vitart

Fuente: Ibos y Vitart (s. f.)

Otro edificio que deliberadamente confunde la vista es resultado del concurso para el Palacio de Bellas Artes de Lille (véase la figura 9), en Francia (1990-1997). El proyecto de Ibos y Vitart se desarrolló para un edificio construido en el siglo XIX, que quedó sin terminar. En lugar de terminar el edificio, los arquitectos prefirieron dejarlo como estaba y construir una caja de vidrio independiente en el borde del terreno, conectada al antiguo edificio por una sala de exhibición subterránea (véase la figura 5).

La gran pantalla que cubre el edificio está tejida por pequeños espejos rectangulares con serigrafías. Los vasos están sostenidos por puntales unidos a pilares cilíndricos empotrados. Detrás, la pared opaca pintada de rojo tiene rectángulos dorados. Este conjunto de elementos y vidrios con fuertes reflejos y colores crean el efecto de disolución de la imaginaria del edificio. Comenta los reflejos del Palacio, “como si apareciera el ala fantasma” [...], mientras la luz atraviesa la pantalla del edificio, devolviendo “sus rayos totalmente desnaturalizados como fotones ordinarios irradiados por una pantalla de televisión”. Por la noche, la iluminación deja traslucir la pared roja “como si percibiéramos el reflejo imposible del edificio en sección” (Ibos & Vitart, 1992).

Ibos y Vitart exteriorizan la función del museo. En referencia a las colecciones clásicas del museo, se utilizaron dorados y rojos en la fachada de fondo, superficie opaca. En el espacio entre los edificios, los movimientos de personas entran en el campo de la composición. A la antigua, incluían una representación de la obra en la obra. El pasado está representado por el reflejo inmóvil del Palacio de Bellas Artes, mientras que el movimiento de las nubes es captado en los espejos, los personajes que evolucionan en el marco invitan al presente, así como a “aquellos que, al entrar de repente en el campo de la pintura,

se convierten en espectadores y se encuentran [se perciben] siendo vistos” (Ibos & Vitart, 1992).

Esas superficies de vidrio, como la del Gugg Río, conducen a una relación estética definida por la figura de la pantalla emisora de la energía-luz, como nuestros computadores, según Scoffier. Una relación destacada por Virilio muestra cómo la pérdida de referencia, la ausencia del cuerpo físico, es reemplazada por la telepresencia de imágenes en dispositivos electrónicos digitales. A través de la pérdida de profundidad, se concibe la arquitectura, pues “ya no se trata de la luz griega, como la de Boullée a Le Corbusier [...] ni siquiera la del impresionismo, sino la imponderable luz-energía, atravesando nuestros televisores y nuestros ordenadores, que de pronto se convierte en escenario” (Scoffier, 2009, p. 203). Dichos autores abordan la contemporaneidad desde un concepto con el que buscan condensar imágenes dispersas, ya sean de edificios recientes o fenómenos abstractos traducidos en imágenes.

El papel mediador de la envolvente

Para Zaera-Polo es importante relacionar las prácticas arquitectónicas con el proceso de financiación de los medios culturales, que repercuten en figuras abstractas de los agentes involucrados. Sin embargo, según Michael Hays, es un error reduccionista ver las nuevas envolventes arquitectónicas como meras representaciones de una etapa particular del capital. La arquitectura tiene dinámicas e historias internas que relativizan este carácter representativo del capital (Tschumi & Cheng, 2004, p. 67).

Para llevar a cabo esta transposición, Zaera-Polo se pregunta cuál sería el rostro (fachada) de las instituciones en este sistema económico, cuyo ocultamiento se hace efectivo. Él presenta hipótesis formales de la arquitectura que derivan de este nuevo orden mundial y la necesidad de políticas arquitectónicas, en las que la disciplina sea capaz de cambios efectivos. Las superficies de la arquitectura contemporánea serían las interfaces políticas de los edificios, lo que se remonta a la cuestión de lo informe, como concepto arquitectónico, que nutre la envoltura de datos más que de forma.

La superficie del edificio tiene una doble función, interactuando con oposiciones dialécticas: lo privado y lo público, adentro y afuera. Es un límite que no solo registra la presión desde adentro,

sino que también la resiste, transformando su energía en otra cosa, y viceversa. (Zaera-Polo, 2009, p. 110)

La necesidad de un rostro para las instituciones y organizaciones provoca una facialización para organizar sistemas binarios entre estructuras de poder, que, de acuerdo con Hays, “configuran lo privado y lo público, dentro y fuera a través de la envolvente. Como membrana homeostática, es un componente crucial de la organización de los regímenes de energía en el edificio” (Tschumi & Cheng, 2004, p. 67). Asume la envolvente como mediador y defiende la importancia de la *nueva envoltura* basada en la urgencia tecnológica del mundo social. Esto significa que “la relación determinada de la envolvente con tecnologías de diseño avanzadas, con tecnologías de construcción de vanguardia, con el dinero, las finanzas, la propiedad y el mercado inmobiliario” (p. 67) es exactamente lo que llamamos fuerzas y relaciones de producción.

Para el autor, mientras que la mediación de la envolvente modernista se caracterizó por la abstracción y la negación, la nueva envolvente conlleva un proceso de suavizado y desdiferenciación, experimentado de forma técnica. Por tanto, la experiencia de la envolvente arquitectónica ya no es distintiva, por ser completamente dispersa, sino que configura una experiencia estética difusa y saturada a lo largo de nuestras vidas, la cual parece siempre la misma.

Hays, como vimos en Zaera-Polo, tras la crisis económica de 2008, destaca el intento de neutralizar la experiencia arquitectónica, pues desprende las superficies de sus bases, que antes correspondían a las estructuras e interiores de los edificios modernos. Como en el caso del Museo Gugg Río, las fuerzas de cosificación y mercantilización tienen un impacto en la arquitectura que neutraliza las experiencias. Asimismo, Hays menciona que “la superficie de las nuevas envolventes ya no corresponde a un público social ni a un lugar” (Tschumi & Cheng, 2004, p. 67).

La nueva envolvente debilita la autonomía disciplinaria, desdiferencia los procedimientos de diseño y difusión, e intenta disolver la distinción entre la representación arquitectónica y el mundo de las imágenes-espectáculos. Ella produce un vínculo entre las experiencias estéticas y el sistema abstracto global actual. Este vínculo se puede notar en la triangulación entre: espacio social, arquitectura y la relación histórica que existe entre ambos. Suave y neutra, la nueva envolvente es

también una superficie viva y animada. La mediación externa incluye el suelo social irrepresentable, la figura arquitectónica de la envolvente —mediación interna— y la teorización de la envolvente como figura representacional. Hays se pregunta cómo “nuestro aparato perceptivo y conceptual podría permitirnos enmarcar la experiencia de lo real irrepresentable” (p.67) de nuestro tiempo, a semejanza de “la forma en que la cortina de cristal decodifica un momento anterior de los medios publicitarios y la sociedad de consumo” (Tschumi & Cheng, 2004, p. 67).

Clasificando diferentes tipos de envolventes, Zaera-Polo (2008) nombra envolvente plano-horizontal al edificio enterrado, en su texto, “La política de la envolvente”. Al principio, escribe sobre cómo la indisponibilidad de una fachada, sustituida por una piel envolvente, caracteriza la mediación entre edificio y público. Sin embargo, nos preguntamos si el *no rostro* de las grandes corporaciones no se configura en esa ausencia, como un hecho sumamente conveniente y privado. En 2009, desarrolla aún más el carácter político de los edificios subterráneos (Zaera-Polo, 2009).

Zaera-Polo destaca que la envolvente plano-horizontal es una de las formas en que el capitalismo global ha creado mecanismos de desplazamiento espacial. Suele tener una relación conflictiva con el contexto local, en términos de escala, contenido e infraestructura, que generalmente está conectada con grandes dominios territoriales. Atribuye esta causa a la capacidad de acomodar grandes flujos de peatones y mercancías.

Los tres proyectos analizados —Mediateca, Palacio y Museo— plantean experiencias parciales y fragmentadas, solo alcanzables al moverse en su interior; aunque no son infraestructurales, como se preveía en la definición de Zaera-Polo. Son también edificios compactados por su entorno, sin embargo, no ofrecen una aprehensión total de su forma.

La condición subterránea y su invisibilidad aportan al debate factores vinculados a un mundo sin forma (Moneo, 1999). El ícono, realzado por la imagen, por lo visible, parece ser lo contrario del edificio subterráneo. Sin embargo, la ocultación no minimiza el impacto imaginario de las obras, ya que despierta la curiosidad y la imaginación, ofrece distintas experiencias del espacio construido y favorece el desplazamiento y el andar asociado al tacto, por ejemplo. Terminan

operando como un subterfugio de la aplicación literal del ícono, por lo que son símbolos que transmiten mensajes más sutiles y elaborados. Estos edificios, al tener formas ocultas o discretas, informan más a través de indicaciones y experiencias multisensoriales que presentan sus formas propiamente.

RESULTADOS

Nuestra reflexión sobre este tema es cómo ubicar el papel del edificio subterráneo en este marco de representaciones y códigos, que considere el contexto actual. Algunos discursos más radicales afirman que la desaparición de la arquitectura —de manera metafórica— es inevitable. Como vemos en la conferencia homónima de Dominique Perrault, *The Disappearance of Architecture: Between Presence and Absence* [La desaparición de la arquitectura: entre la presencia y la ausencia] (2012), la arquitectura se inserta en relación con el territorio, como parte integral del paisaje. En aquella ocasión, el arquitecto defendía que la arquitectura debe desaparecer. Detrás del radicalismo de esta declaración se esconde algo crucial para el futuro de la arquitectura. Para él, la disciplina no debe pensar más en términos de objetos. Elementos como muros, fachadas y estructuras, serían solo modalidades de la arquitectura, pero nunca su finalidad (Perrault, 2012). Primero, los arquitectos se ocupan de las situaciones y luego del diseño, por lo que defiende que la arquitectura debe ser concebida como parte integral del paisaje, constituida por el territorio, más que por los materiales de construcción.

¿Por qué importa esto cuando se mira el proyecto de Río de Janeiro? Podemos suponer que el arquitecto mira la ciudad, percibe el territorio y explora su potencial. Aunque esto puede darse por negación —como un no-lugar, en palabras de Baudrillard—, o por ocultación cuando la situación lo exige, según Perrault.

Para Baudrillard, la arquitectura de Nouvel “crea a la vez el lugar y el no lugar, que es también el no lugar en este sentido, y que, por tanto, crea de algún modo una forma de aparición. Y es el espacio de la seducción” (Nouvel & Baudrillard, 2000, p. 22). Al asociar la apariencia en la obra de Nouvel a cierto tipo de seducción, explica que se trata de una seducción dual, que confronta el objeto con el orden visible de la realidad que nos rodea. No sería consensuado. La interactividad y el contexto son fundamentales para que esta dualidad

se haga efectiva como confrontación. Un objeto “existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación dual, que puede pasar por desviación, contradicción, desestabilización”, pero confronta la pretendida realidad del mundo con su “ilusión radical” (Nouvel & Baudrillard, 2000, p. 22).

El museo de Río de Janeiro se integraría al tejido urbano. De manera análoga, de la extensa construcción del Museo Guggenheim Río, solo quedaría “su deliberada negativa a ser un edificio monumental, su voluntad de sumergirse ante la ciudad” (Moreira & Rivera, 2002). Posiblemente, se sume discretamente a la ciudad y fortalezca la idea de la desaparición.

En palabras de Perrault (2012), hacer desaparecer parcial o totalmente la arquitectura sepultando edificios es una exigencia del contexto. La experiencia de ausencia y vacío desencadena lo invisible e inmaterial de la arquitectura, su reverso interior. Implicaría aversión en el sentido de invisibilizar la volumetría y también de revelar las entrañas, que crean espacios dentro de la tierra, hasta entonces considerados inhóspitos. Sería inversa porque es lo contrario de la plena visibilidad de la vida cotidiana, hoy más que nunca, en las redes sociales, las cámaras omnipresentes y la exposición ininterrumpida. La arquitectura subterránea permite crear nuevas emociones a través de la experiencia de la ausencia, del vacío, viendo la arquitectura desde adentro, más allá de la forma, más allá del proyecto (diseño) (Perrault, 2012).

Baudrillard distingue entre ilusión y virtualidad para definir el tipo de ilusión presente en los proyectos de Nouvel. Lo virtual es cómplice de la visibilidad de la transparencia impuesta, del espacio de la pantalla y del espacio mental, mientras que la ilusión apunta a algo diferente. Nouvel hace de esta “otra arquitectura, a través de la pantalla” (p. 22), porque para crear algo “como un universo inverso, un anti-universo, un contra-acontecimiento” (p. 22), es necesario romper esta “visibilidad plena, esta sub-significación que imponemos a las cosas” (Nouvel & Baudrillard, 2000, p. 22).

Edificio y subterráneo: una relación intrínseca en la ciudad

Con las comparaciones entre los tres proyectos subterráneos, destacamos la cuestión del *underground* en el debate contemporáneo, especialmente como mediación y sin neutralidad. El descubrimiento de los diseños de Jean Nouvel para la Mediateca de Nîmes (1984) y su

conexión con los arquitectos de la oficina Ibos y Vitart nos llevaron al Palacio de Bellas Artes de Lille (1992). Dado que el objeto central de la investigación era el proyecto no construido de Nouvel para el Museo Guggenheim, en Río de Janeiro, la presente triangulación con estos otros ejemplos exigió una equiparación, en la que buscamos enfocarnos en temas relevantes para todos. Por ello, decidimos observar el uso de agua y vidrio, materiales translúcidos, para envolver el suelo a modo de membrana.

Abordamos el papel mediador de las envolventes en la arquitectura contemporánea para valorar si sería posible aplicar este concepto a edificios que se esconden en el suelo. Así, pensar en la categoría envolvente horizontal nos hace revisar los límites y posibilidades de estas lecturas, pues la disposición horizontal reduce visualmente el poder mediático de esta envolvente. En consecuencia, puede llevarlo al extremo de convertirse en un simple índice de que hay algo más abajo, en el límite de lo no visible, de su total desaparición.

La distancia en el análisis de dibujos que no salieron del papel nos favorece y las imágenes en la posterior producción arquitectónica confirman que algunas ideas perduraron. Mediante el uso del agua como material constructivo y la organicidad de las circulaciones, el edificio se desvanece, su rigurosa geometría desaparece ya sea en las aguas de la bahía, en Río, o entre edificios históricos y nuevas intervenciones, en Nîmes o Lille, donde se hunden en el suelo. Como pretendemos hacer notar en el texto presentado, la relación del edificio subterráneo con la ciudad se convierte intrínseca e inseparable, y se sitúa en una perspectiva local, pertinente a lo que hoy llamamos de desglobalización. Esto ocurre porque la mediación presente en estos proyectos está cargada de cuestiones socioeconómicas dictadas por el sistema difuso de los flujos contemporáneos, pero va más allá de esta condición más inmediata y consiste también en la manifestación de rupturas formales e históricas, restringidas al poder político de la arquitectura. Como señalamos, la tendencia a la desmaterialización, al revés de destacar su visibilidad en contexto global, los involucra más con sus lugares.

Como hemos visto, por un lado, se advierte la relevancia representacional de las envolventes, alienadas de sus contextos, que desarrollan políticamente ineficaz el lenguaje arquitectónico, en la estela de la globalización. Por otro lado, existe la necesidad de

reaccionar partidariamente con la arquitectura, ante la flexibilización de derechos, el daño al planeta y otras consecuencias de los procesos macroeconómicos de producción globalizada. La reducción formal, la ocultación del edificio en el territorio, es decir, su carácter infraestructural, se presenta como una alternativa arquitectónicamente política.

REFERENCIAS

- Goulet, P. (Ed.). (1984). "Nîmes. Concours pour la Médiathèque et le Centre d'Art contemporain, oct 1984. Norman Foster, Frank Gehry, Jean Nouvel. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 236), diciembre 1984, p. 61-69.
- Ibos, J. M., & Vitart, M. (s. f.). *Jean Marc Ibos Myrto Vitart Architectes*. Ibosvitart. Recuperado el 1 de marzo del 2022 de <https://ibosvitart.com/>
- Ibos, J. M., & Vitart, M. (1992). *Memorial Palácio de Belas Artes de Lille, 1992*. Ibosvitart. Recuperado el 1 de marzo del 2022 de <https://ibosvitart.com/works/museum-of-fine-arts/>
- Kamita, J. M. (2009). A catedral do século XXI: o caso do novo MIS. *Arquitextos*, (115.02).
- Kamita, J. M. (2015). A nova Praça Mauá O Rio do espetáculo. *Arquitextos*, (187.02).
- Moneo, R. (1999). *Paradigmas Fin de Siglo*. Arquitectura Viva. <https://arquitecturaviva.com/articulos/paradigmas-fin-de-siglo>
- Moreira, C., & Rivera, P. (2002, noviembre). Quem tem medo de Jean Nouvel? O Guggenheim no Rio de Janeiro. *Arquitextos*, 3(028.02).
- Morgan, C. L. (1999). *Jean Nouvel: The Elements of Architecture*. Thames & Hudson.
- Nouvel, J. Presentación del Proyecto Museo Guggenheim Rio. *Ateliers Jean Nouvel*. Archivo M Rio de Janeiro, 2002.
- Nouvel, J., & Baudrillard, J. (2000). *Les Objets Singuliers: Architecture et Philosophie*. Calmann-Lévy.
- Parent, C., & Virilio, P. (1996). *Architecture Principe, 1966-1996*. Les Éditions de l'Imprimeur.
- Perrault, D. (2012). *The Disappearance of Architecture: Between Presence and Absence* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nTHH1XS4MrM>
- Rowe, C. et Slutzky, R. (1963). *Transparency: Literal and Phenomenal (1955-1956)* in *Perspecta*, 1963).
- Scoffier, R. (2009). Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea. En Santos de Oliveira, B., Lassance, G., Rocha-Peixoto, G. & Bronstein, L. (Coords.), *Leituras em teoria da arquitetura 1. Conceitos* (pp. 162-236). Viana & Mosley.

- Segre, R. (2004). Rio de Janeiro Metropolitano: Saudades da Cidade Maravilhosa. *Arquitextos*, 4(046.01).
- Tschumi, B., & Cheng, I. (Eds.). (2004). *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. The Monacelli Press.
- Virilio, P. (2015). *Estética da Disparição*. Contraponto.
- Zaera-Polo, A. (2008). The politics of the envelope. *Log*, (13/14), 193-207. Recuperado el 1 de setiembre del 2021 de <http://www.jstor.org/stable/41765249>
- Zaera-Polo, A. (2009). The politics of the envelope (Part II). *Log*, (16), 97-132. Recuperado el 1 de setiembre del 2021 de <http://www.jstor.org/stable/41765281>
- Sección de la página de la Fundación Cartier dedicada al edificio. Recuperado el 1 de setiembre del 2021 de <https://www.fondationcartier.com/batiment>

