

Reflejos en el paisaje: Museo del Louvre en Lens

Reflecting landscape: Louvre Museum at Lens

JESÚS MARCO LLOMBART

Resumen

En la parcela de una antigua mina de carbón, reconvertida en un sugerente parque de arqueología minera por la paisajista francesa Catherine Mosbach, el nuevo Museo del Louvre abrió sus puertas en Lens el 4 de diciembre de 2012. Además de revitalizar la actividad local en un área deprimida por la crisis económica en el Norte de Francia, el proyecto museográfico sacaba a la luz más de 600 obras de los almacenes centrales del Louvre en París. El nuevo espacio expositivo de 28.000 m² y 360 m de longitud se desarrolla en una serie de pabellones de una única planta sobre rasante interconectados por sus esquinas emulando al modelo clásico parisino. Proyectado por SANAA en colaboración con Imrey Culbert, el edificio eleva una declaración arquitectónica del discurso museístico contemporáneo. Los pabellones, más allá de aspirar a convertirse en iconos formalistas del nuevo milenio, suponen una reformulación de la naturaleza física de la arquitectura, que hace de la evanescencia el nuevo argumento estético del momento. El conjunto se integra en el paisaje por su inmaterialidad, celebrando a través del concepto de 'inexistencia' la relación del objeto con el entorno.

Palabras clave

Evanescencia, reflejo, Louvre Lens, SANAA.

Abstract

Standing on the grounds of an abandoned pithead transformed into an evocative archeological mining park, landscaped by Catherine Mosbach, the new Louvre Museum opened the gates on december 4th of 2012. In addition to the economic boost of the local area, the new museum project released over 600 masterpieces from the basements of Louvre Museum in Paris. The exhibition program covers up to 28.000 m² with 360 m in length, rising one floor above ground the museum is structured through a series of pavilions interconnected on their coners as in the classical parisian model. Designed by SANAA and Imrey Culbert, the building becomes an architectural revelation of the contemporary museum discourse. The pavilions, far beyond becoming formal icons of the new millenium, reformulate the physical essence of architecture melting themselves into an evanescent reflection. The architecture becomes integrated into the landscape by its inmateriality, celebrating through its nonexistence the relationship with the context.

Keywords

Evanescent, reflection, Louvre Lens, SANAA.

Jesús Marco Llombart (1964). Arquitecto. Universidad de Syracuse en Nueva York (1986). Máster en Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Columbia en Nueva York (1988). D.E.A. en Proyectos Arquitectónicos. Escuela de Arquitectura e Ingeniería de la Universidad de Zaragoza (2011). Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de San Jorge en Zaragoza (2012). Socio fundador del estudio de arquitectura AMA, con una extensa obra construida, premiada y publicada en medios nacionales e internacionales.

jesusmarco@ama.es



[Fig. 1] Ernest Hiole, *Narciso*, 1868.

Fotografía del autor, 2015.

[Fig. 2] Mina de carbón en Lens. Fotografía anónima de 1969.

El origen de un paisaje

El *Narciso* de Ernest Hiole¹ [fig. 1] es como el museo que lo guarda. Se inclina con una tranquilidad inverosímil para descubrirse así mismo en su propio reflejo. Su rostro desvela el hallazgo de la juventud por el hombre, y su cuerpo parece poseer la belleza líquida del agua. Tendido al borde de la orilla del estanque *Narciso* se contempla relajado y absorto intentando conocerse a través de la imagen que el agua le regala, al mismo tiempo que ésta admira en *Narciso* su propia belleza.

El reflejo como insinuación de la belleza es uno de los temas centrales del Museo del Louvre en Lens, que acogió esta escultura de Hiole en junio de 2015, dentro de una exposición temporal en el Pabellón de Cristal cuyo marco conceptual giraba en torno a la idea de la Metamorfosis. La transformación de *Narciso* en la flor que lleva su nombre nos lleva al paralelismo de la transformación del propio museo en el reflejo del parque al que pertenece.

A través de los lienzos especulares de sus superficies, el Museo del Louvre en Lens es un espejo de su paisaje. Inaugurado el 4 de diciembre de 2012 por iniciativa del Conseil Régional Nord-Pas-de-Calais y el Louvre Museum, la elección de Lens como centro expositivo se debió a una estrategia de descentralización de hitos culturales de su sede parisina, sirviendo de impulso dinamizador para una región que tiene a Inglaterra, Bélgica, Holanda y Alemania dentro de su esfera de influencia.

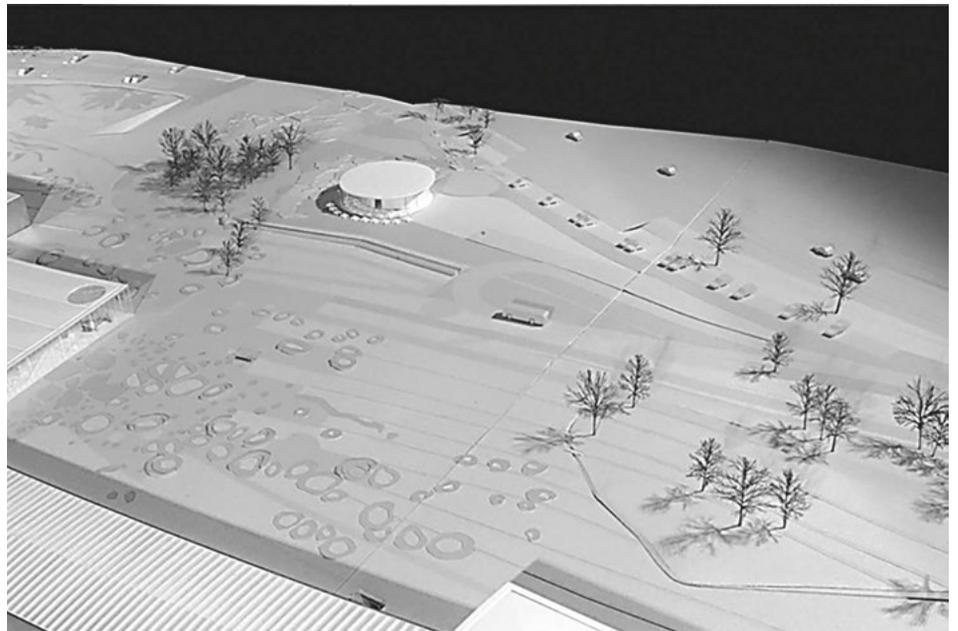
Lens resulta característico por su pasado minero. A lo largo del siglo XIX la extracción de carbón se convirtió en la principal actividad económica de la zona, perfilando un paisaje de estética industrial que tenía por horizonte los montículos de escoria mineral almacenados en la periferia urbana configurando una topografía singular [fig. 2]. La creciente demanda energética transformó esta región que pasó de 9.000 mineros en 1840 a 45.000 trabajadores en 1900, lo cual supuso una reformulación del modelo urbano inspirado a la luz del academicismo de la *Ecole de Beaux Arts*.

1 Ernest Hiole (1834-1868). Escultor francés neoclásico. Su obra *Narciso*, tallada en mármol en 1868, se encuentra expuesta en el Museo de Bellas Artes de Valenciennes. Del 1 de julio de 2015 al 21 de marzo de 2016 fue expuesta en el Pabellón de Cristal del Louvre Lens.

JESÚS MARCO LLOMBARTReflejos en el paisaje:
Museo del Louvre en Lens
Reflecting landscape:
Louvre Museum at Lens

[Fig. 3] Maqueta de proyecto Louvre Lens por SANAA.

FUENTE: metalocus.es/es/noticias/ inauguración-musée-louvre-lens-por-sanaa.



El desarrollo residencial adoptó la vivienda en hilera de reducida escala como prototipo de un nuevo hábitat de baja altura y riguroso orden geométrico. El ladrillo rústico de junta tosca pasó a formar parte del paisaje de robles, pinos y álamos, donde el verde de Lens se entremezclaba con los grises oscuros de las cenizas del carbón.

La clausura de la mina en 1960, convertiría al emplazamiento de la bocamina número 9 en un punto de encuentro entre el territorio, la ciudad y su pasado minero. La llegada del nuevo milenio imprimió una nueva sensibilidad político-social, que cristalizó con la creación de nuevos polos de impulso cultural dinamizadores de las economías regionales. El proyecto descentralizador del Presidente de la República Jacques Chirac, y la reclamación del Consejo Regional de Nord-Pas-de Calais por un desarrollo museístico en la zona motivaron la aparición de un apéndice del Museo de Louvre en Lens.

El proyecto fue adjudicado por concurso internacional a SANAA en 2015, con una propuesta de pabellones concatenados por las esquinas que se diluían poéticamente en el paisaje elevando un sutil discurso de disolución arquitectónica [fig. 3].

El Parque-Museo como paisaje

El Louvre Lens forma parte del paisaje. La fragmentación del edificio en 5 módulos retranqueados entre sí de una única planta de altura permite establecer una relación de escala con las antiguas viviendas de los mineros que limitan al norte y sur de la parcela.² El despliegue horizontal del conjunto [fig. 4] es recurrente, al formar parte de un sentimiento por lo longitudinal que subyace en la región por asociación con los espacios mineros y trazados ferroviarios. El ligero alabeo de la superficie de los alzados, ligeramente perceptible, adapta la arquitectura a las curvas de nivel e incrementa el efecto especular de sus lienzos reflectantes.

Como edificio no llega a existir. Se convierte en una bruma geométrica que se escapa del icono memorable para alcanzar el anonimato de la esencia. En su desaparición, el paisaje queda reforzado por la huella de lo ausente, alcanzando esa intensidad vital que emana de la austeridad y extrema ligereza [fig. 5].

El museo no impone su presencia. La frágil belleza de su arquitectura dialoga con la levedad de los recuerdos que se encuentran impresos sobre la superficie del parque que rodea al edificio. El paisajismo diseñado por Catherine Mosbach sigue

2. «El programa del Louvre era muy grande, enorme si lo comparamos con el vecindario de pequeñas casitas en el que se asienta, por lo que decidimos dividirlo en una serie de fragmentos más pequeños... así que optamos por dividir el volumen de forma diagramática siguiendo el programa... Parece que los distintos volúmenes son planos pero, en realidad, tanto el suelo como su cubierta son paralelos a la pendiente y mantienen esa continuidad con el paisaje».

Fuente: «Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa», El Croquis: SANAA 2011-2015, nº 179/180 (abril-mayo 2015).

[Fig. 4] Museo del Louvre en Lens.
Fotografía del autor, 2015.



[Fig. 5] Vista del edificio desde el parque.
Fotografía del autor, 2015.



el curso de los antiguos caminos y las trazas de las vías que unían las fosas de extracción del carbón. El parque se manifiesta a través de lugares que nos descubren praderas, bosques, terrazas incluso un pequeño lago. La complicidad entre el museo y el parque alcanza tal grado de intimidad que posibilita un intercambio de lecturas: el edificio como un paisaje reflejado y el parque como un museo [fig. 6]. En la fusión del edificio con el parque SANAA persigue un concepto de flexibilidad adaptado a la modernidad líquida del momento: «Mi idea de flexibilidad no es la de una flexibilidad literal, sino más bien un tipo de flexibilidad que cada individuo pueda entender mediante su propia experiencia».³ La concepción de la arquitectura como una serie de lugares continuos que posibilitan multiplicidad de relaciones va asociada a una idea de libertad fundamentada en la aceptación de la diversidad, de lo inmediato como trascendente y de la propia experiencia del espacio: «Nos gusta trabajar en espacios donde las personas pueden encontrarse, y entender y respetar las diferencias. De hecho, creo que el trabajo de los arquitectos consiste hoy en entender y apreciar esa diversidad, y crear espacios para que las diferencias puedan coexistir».⁴

La desaparición de lo físico se convierte en una estrategia que encuentra en la nube un espacio para los espacios. Se rechaza la forma por impositiva, y se rehúyen los materiales excesivamente discursivos por la cantidad de significados que llevan asociados. La luz, el destello, el reflejo y el blanco se transforman en los artífices de un espacio flexible que a modo de acontecimiento surge del parque como si se tratara de un vacío atemporal configurador de la escena contemporánea.

«La arquitectura crea un paisaje y una atmósfera para la gente, para la vida, así que esto es algo sobre lo que tenemos que reflexionar más... Queremos crear la escena contemporánea, lo que llamamos paisaje».⁵

3 Alejandro Zaera, «Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa», *El Croquis: SANAA 1995-2000*, n° 99 (enero 2000): 17.

4 I. Maluenda y E. Encabo, «Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa», *El Croquis: SANAA 2011-2015*, n° 179/180 (abril-mayo 2015): 24.

5 J.A. Cortés, «Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa», *El Croquis: SANAA 2004-2008*, n° 139 (enero 2008): 31.



[Fig. 6] Parque reflejado en la fachada del edificio.

Fotografía del autor, 2015.



[Fig. 7] Lienzos de aluminio del Louvre Lens.

Fotografía del autor, 2015.

La transformación de los límites del edificio en una membrana difusa reformula la idea del objeto como sólido expresivo para convertirse en una atmósfera habitable que forma parte del paisaje. En todo ello se produce la reivindicación de la piel constructiva como un sistema de extrema ligereza y efecto evanescente, donde el material se entiende a la luz de una concepción química bajo una finalidad orgánica.

Se renuncia a la voluntad expresiva de la materia para evocar lo sublime de su ausencia. La transparencia, más allá de su literalidad, se vuelve contemporánea al adquirir un sentido fenomenológico como experiencia proyectual: «Lo que intento es encontrar una clase de transparencia sin un material transparente. Así pues, no se trata de una transparencia literal, sino lograda, por ejemplo, gracias a alguna clase de diseño».⁶

El aluminio anodizado se desprende de su esencia metálica para adquirir la presencia de lo inexistente, con la voluntad de *dejar de ser* para reflejar el *cómo se es* [fig. 7]. En este sentido, los lienzos del Louvre Lens, levantados a base de vidrio y paneles de aluminio, se muestran como superficies desnudadas de lo específico para constituirse en membranas de aire que invocan una reflexión sobre la arquitectura de nuestra época.

En cierto modo, SANAA introduce una relectura ontológica del contextualismo al elevar un discurso sobre la relevancia de lo atmosférico sobre la presencia física, anteponiendo la ingravidez frente a lo tectónico. La presencia del edificio en el paisaje supera la condición del objeto reivindicativo para convertirse en la imagen adelgazada del propio paisaje. El tiempo, entendido como el devenir de la naturaleza material de la arquitectura, cuyo rostro queda impreso en el edificio, adquiere de repente la atemporalidad del espejo, que observa la sucesión de la vida permaneciendo inalterado. El tiempo no deja registros en la superficie del Louvre Lens, en sus lienzos se ve reflejado el retrato de la realidad sin el filtro de la conciencia de la arquitectura.

Un aspecto importante en la obra de SANAA supone la empatía del emplazamiento antes y después de la presencia del edificio: «La atmósfera tiene dos significados para nosotros, uno relacionado con el entorno del edificio y otro con el espacio. Una es la atmósfera que crea el edificio, en su interior y exterior, y que no existía antes de que el edificio fuese construido. La otra es la atmósfera que existe antes de construir el edificio».⁷

En el caso del Louvre Lens, resulta difícil separar al museo del parque por la profunda asociación entre ambos. Al fundamentarse el edificio en una reflexión sobre

6 Alejandro Zaera, "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa", *El Croquis: SANAA 1995-2000*, nº 99 (enero 2000): 15.

7 C. Díaz y E. García, "Campos de juego líquidos", *El Croquis: SANAA 1998-2004*, nº 121 (marzo-abril 2004): 24-25.

[Fig. 8] Interior del vestíbulo de cristal del Louvre Lens.

Fotografía del autor, 2015.



el paisaje, su desocupación pone en cuestión su propia manifestación. Es como si a través del edificio pudiéramos ver el parque y su ausencia nos impidiera comprenderlo. Existe una conexión orgánica entre edificio y parque cuyo origen habría que buscar en la percepción oriental de la relación entre el interior y el exterior. La comprensión oriental del paisaje se desdobra en dos vertientes: la atmósfera del paisaje desde el exterior, y el paisaje experimentado desde el interior del edificio. Ambas lecturas resultan necesarias a la hora de alcanzar un conocimiento completo del paisaje. El edificio se convierte en una referencia del paisaje, o como afirma Nishizawa, en un *mundo como paisaje*: «En Nara, en Japón, hay un templo llamado Toshodai-ji... El grado de continuidad entre el interior y el exterior es sorprendente... Su interior es a la vez un interior y un exterior. Es como si el edificio fuera sólo un marco estructural que goza de una conexión orgánica entre su moya (su corazón), el *hisashi* (el área que rodea el *moya*) y el recinto exterior del templo... Con precedentes como estos se formó poco a poco en mi mente la imagen de una arquitectura como paisaje. Me imaginé un concepto arquitectónico unitario en el que no hubiese una separación entre el interior y el exterior. Se trataba de algo diferente a la arquitectura urbana de Occidente, cuyas paredes segregan el interior del exterior y conforman dos mundos separados, diferentes en su concepción. En mi imagen, el concepto arquitectónico trasciende, en escala, el tamaño del edificio para producir un mundo como paisaje».⁸

El Pabellón como extensión del parque

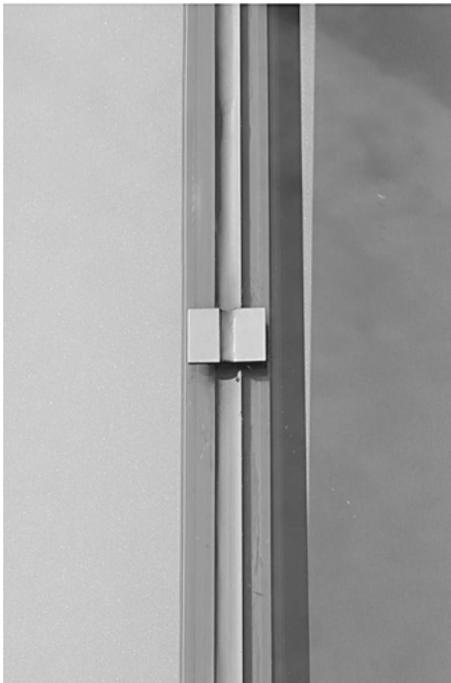
Los cinco pabellones parecen navegar por el parque siguiendo un eje imaginario oeste-este. Su aspecto líquido lleva asociado el agua, y la leve curvatura de sus lienzos distorsiona la forma el punto suficiente para alcanzar la indeterminación.

El pabellón central sugiere la planta cuadrada. Todo él es de vidrio y se manifiesta como el acceso al museo, con entradas en sus cuatro lados para facilitar la comunicación con los barrios colindantes [fig. 8]. El vidrio cubre con una única hoja de 22 mm los seis metros de altura del edificio. No existe ninguna interrupción horizontal salvo un leve revolvimiento de aluminio de 4 cm en la coronación del vidrio. Su transparencia hace visible la actividad pública del vestíbulo organizada a través de lunas de cristal que recuerdan el Pabellón de Vidrio de Ohio.⁹

La fachada de vidrio parece no existir. Una rejilla lineal de acero galvanizado, dispuesta entre la solera exterior de hormigón y el perfil de arranque del vidrio evita el contacto directo entre ambos elementos, insinuando con ello la idea del surgimiento del cristal desde el vacío [fig. 10]. El soporte de las hojas se produce a través de

8 Ryue Nishizawa, "Paisaje, tiempo, verbos", *AV Monografías* n° 171/172 (2015): 8-11.

9 El Pabellón del Vidrio de Toledo (Ohio) de 2006, fue proyectado por SANAA, y se caracteriza por su recinto de vidrio en cuyo interior se organizan cápsulas curvilíneas de cristal creando un laberinto de transparencias y reflejos. Este recurso se encuentra insinuado en el hall del Louvre Lens.



[Fig. 9] Grapa de acero capturando el vidrio de la fachada.

Fotografía del autor, 2015.



[Fig. 10] Encuentro del vidrio con la superficie exterior.

Fotografía del autor, 2015.

parteluces de aluminio espaciados cada 120 cm y retranqueados hacia el interior para garantizar la absoluta continuidad del vidrio. Únicamente unas pequeñas grapas de acero inoxidable se manifiestan en el exterior como capturas del parteluz [fig. 9]. La fachada resulta esbelta, ligera, continua y transparente.

La presencia de óxidos metálicos en la química del cristal le aporta una condición reflectante que se multiplica en el interior por los destellos de la solera de hormigón pulido y las lunas de cristal que encapsulan los espacios privativos del vestíbulo. Subyace en el espacio un juego especular donde la estructura parece haberse desvanecido por la inverosímil esbeltez de la cuadrícula de pilares blancos de 130 mm de diámetro. Con ello se alcanza una cierta sensación de ingravidez y abstracción plena, ausente de jerarquías y donde el visitante pasa a ser la única referencia específica, como afirma Kazuyo Sejima: «Es en la transformación de lo bidimensional a lo tridimensional donde la estructura es esencial. La estructura es muy importante, incluso su desaparición lo es».¹⁰

El interior del vestíbulo culmina un espacio que hace de la levedad y la evanescencia el discurso contemporáneo de la arquitectura. La estructura se disipa, la solera de hormigón pulido apoyada sobre 9 cm de poliestireno elastificado crea la ilusión de pisar sobre una alfombra de reflejos, los cubículos curvilíneos de cristal (que alojan los usos afines al hall) generan recorridos sinuosos entre ellos a modo de meandros líquidos, y el techo de chapa de acero blanco de 1,8 mm micro perforada aporta capilaridad al espacio.

El recorrido carece de referencias geométricas direccionales. Se produce el devenir y la libertad de la deriva. El recorrido errante del parque se ha trasladado al interior del edificio, y el cerramiento de vidrio del vestíbulo elimina cualquier barrera visual entre el interior y el exterior. Un lucernario circular crea un sol de luz en el centro del espacio y en el transcurso del día su reflejo en el suelo se mueve con el tiempo.

Las exposiciones, emplazadas en pabellones opuestos, se conectan al vestíbulo por las esquinas noroeste y sureste. Frente a la transparencia inicial, la Galería de los Tiempos y el Pabellón de Exposiciones Temporales se manifiestan como volúmenes de aluminio. Su relación con el pabellón vestibular se produce por adyacencia, es decir por contacto con la caja cristalina. En su interior, la sensación de intimidad se intensifica, la luz se transforma en atmósfera y la proporción se estira hasta alcanzar un sentido longitudinal que invita al recorrido:

«Cada espacio tiene una proporción y una relación específica con el espacio adyacente... Tratamos de pensar en cada uno de los espacios, no sólo en términos de intimidad, sino también en su carácter... y esto surge de las proporciones de cada uno de los espacios y las relaciones que establece con otros programas».¹¹

El Pabellón de los Tiempos

El recorrido por el Pabellón de los Tiempos se inicia en el Hall y termina en la Galería de Cristal. Si el pabellón de acceso establecía un discurso de transparencia y relación con el paisaje, transformando su interior en una prolongación del parque, el Pabellón de los Tiempos supone una concentración en la inmaterialidad. Concebido deliberadamente diáfano para facilitar la máxima flexibilidad programática, el espacio se encuentra descargado de cualquier jerarquía espacial o sistemática. Los muros perimetrales, sensiblemente curvados y revestidos por paneles de aluminio anodizados por ambas caras, crean una superficie continua que acentúa el reflejo de lo que ocurre alrededor con registros a modo de acuarelas de la realidad. La solera flotante de hormigón pulido se adapta a las curvas de nivel creando una

10 J.A. Cortés, "Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa", *El Croquis: SANAA 2004-2008*, nº 139 (enero 2008): 28.

11 C. Díaz y E. García, "Campos de juego líquidos", *El Croquis: SANAA 1998-2004*, nº 121 (marzo-abril 2004): 23.

[Fig. 11] Interior del Pabellón de los Tiempos en el Louvre Lens.

Fotografía del autor, 2015.



[Fig. 12] Planta del Pabellón de los Tiempos.

FUENTE: <http://www.sh-dz.net>.

superficie horizontal sensiblemente alabeada que parece proyectarse hasta el infinito por el efecto especular de los paramentos.

El techo es la expresión del sistema estructural de vigas de acero laminado esmaltadas en blanco, cuya geometría en forma de T crean el efecto de una bruma laminada [fig. 11]. Las vigas se extienden paralelas entre sí y transversales a la direccionalidad del espacio. Su alma oscila entre 60 cm de altura en los apoyos y 110 cm en el centro del vano para absorber el momento isostático, y sus 10 mm de espesor manifiestan una ausencia de peso que hace de su lectura estructural una estética sobre la poética de la nube.

La cubierta es el sistema que ilumina el espacio a través de la estructura, mediante capas translúcidas que controlan la incidencia de luz solar a través de dos membranas: una superior con capacidad de oscurecimiento y otra inferior fotosensible, que dispersa la luz para enfatizar el juego atmosférico del interior. El espacio se convierte en una experiencia fenomenológica carente de forma, tamaño y materia, donde la ausencia intensifica la percepción de la relación con uno mismo y las obras de arte expuestas [fig. 12].

Esta estrategia, según Iñaki Ábalos, «compone una de las nociones de belleza más abstractas y atractivas en el panorama estético actual, pero también puede interpretarse como una especie de *neomaterialismo* que trasladaría el peso desde lo tectónico tradicional a la manipulación del aire como material constructivo».¹²

En el espacio evanescente de SANAA, Ábalos encuentra la manifestación arquitectónica de la época actual, que se aleja del materialismo individualista del siglo XX para reivindicar la conciencia colectiva y la coexistencia como nuevo modelo ideológico. Sejima y Nishizawa proponen un discurso que modifica las sensaciones físicas del ser humano para trasladar el énfasis a una inteligencia universal que revele la verdad del momento y la realidad de los seres humanos concretos. Una atmósfera en la que los hombres se puedan manifestar con libertad y que tiene como fundamento la *arquitectura como parque*:

«Estaba interesada en hacer ese tipo de espacio, una especie de parque, semejante al concepto de parque japonés. Esta clase de espacio permite a gente de diferente tipo estar en un mismo espacio al mismo tiempo. Gente diferente y de generaciones distintas pueden compartir un mismo espacio, pueden estar juntos... Me gusta esta sensación o este carácter en los edificios públicos».¹³

12 Iñaki Ábalos, "Un manifiesto de cristal", *El País*, 3 de noviembre de 2007.

13 C. Díaz y E. García, "Campos de juego líquidos", *El Croquis: SANAA 1998-2004*, nº 121 (marzo-abril 2004): 23.

El Pabellón de los Tiempos es un espacio de intercambio que redefine la forma de percibir el tiempo, alcanzando la intensidad de una sucesión continua de momentos dentro de un permanente presente. La propia atmósfera del espacio anula la compartimentación del tiempo en pasado y futuro para impulsar una lectura

JESÚS MARCO LLOMBARTReflejos en el paisaje:
Museo del Louvre en Lens
Reflecting landscape:
Louvre Museum at Lens

[Fig. 14] Obras reflejadas en el aluminio del Pabellón de los Tiempos en el Louvre Lens.

Fotografía del autor, 2015.



de presentes que bascula entre el *presente que fue* y el *presente que todavía no es*. La linealidad del tiempo se sustituye por su indeterminación para describir una modernidad líquida que abre a la particularidad de cada individuo su propia interpretación de la historia. Una forma de libre percepción abierta a la conciencia individual sobre la que Jeffrey Eugenides escribiría «Una memoria de un tiempo o un lugar no es ese tiempo o ese lugar, y, aun cuando la mente luche por percibir el presente existe el filtro inevitable de la conciencia: nuestra mente construyendo un retrato de la realidad».¹⁴

El museógrafo Adrien Gardère fue el responsable de diseñar la exposición en el Pabellón de los Tiempos, donde las obras descansan aisladas en el espacio sin relación a estilos o autores.

Una secuencia temporal de 5000 años de historia es el argumento clasificador de la exposición, sobre la que el visitante extrae sus propias conclusiones a la luz del *filtro inevitable de la conciencia*. Como si se trataran de obras creadas por el tiempo, la exposición eleva temas recurrentes como los ídolos, el poder, la belleza, la muerte, la devoción, la naturaleza, el paisaje, la presencia y el símbolo. Congeladas en el *presente que fue*, las obras se reflejan en el aluminio de las paredes para encontrar en su espejismo la esencia elemental del arte [fig. 14].

El Pabellón de cristal

Al Pabellón de los Tiempos le sigue el Pabellón de Cristal, dentro del discurso de continuidad que acompaña al proyecto. Aun así, cada pabellón retiene su autonomía, mostrándonos su sutil identidad dentro del conjunto de piezas que parecen discurrir con levedad por el parque. La Galería de Cristal, que pone fin a la cadena de pabellones del conjunto museístico, se enlaza con el anterior a través de una de sus esquinas, creando una transición del espacio reflectante de aluminio al ambiente transparente que se abre al paisaje. Es como si del espacio que sirve a la reflexión subjetiva se pasara a un estado de contemplación objetiva.

La contención de la escala, 45 metros de longitud frente a los 122 metros del Pabellón de los Tiempos, otorga a este pabellón un carácter algo más privado a la hora de establecer una relación más íntima con el entorno.

Los lienzos acristalados se caracterizan por una doble piel de vidrio que discurre verticalmente en una única pieza, liberando una cámara de 80 cm para el control solar. A diferencia del vestíbulo, construido con una única hoja de vidrio, el Pabe-

14 Jeffrey Eugenides sobre la obra de Thomas Demand, extraído de un artículo por María Gainza, "Las inquietantes maquetas de Thomas Demand. Memoria fotográfica", *Radar*, 2 de octubre de 2005: 12.



[Fig. 13] Interior del Pabellón de Cristal en el Louvre Lens.

Fotografía del autor, 2015.

Ilón de Cristal con su doble fachada acristalada, distorsiona levemente la percepción del exterior dibujando en la solera interior un juego de sombras proyectadas por el doble parteluz estructural de su envolvente [fig. 13].

Desde el interior, el paisaje exterior aparece sensiblemente difuminado en un intento de trasladar el discurso del reflejo del Pabellón de los Tiempos al de la observación de la realidad desnuda del detalle. SANAA nos invita a percibir la esencia de la naturaleza adelgazada de lo específico, intensificando de este modo la participación del resto de los sentidos, que intentan recrear con sensaciones el detalle oculto de la realidad que se intuye.

El interior del Pabellón se encuentra ocupado por tres células circulares de color blanco levantas con placas de yeso laminado. Su disposición aleatoria, como sólidos arrojados a la transparencia del espacio, obliga a deambular entre sus muros curvos sin un rumbo predeterminado, rescatando la idea del devenir *sin razón* investigada por Sejima y Nishizawa en proyectos anteriores.¹⁵ El recorrido entre los cubículos dibuja un movimiento sinuoso, de trazado líquido, que tiene por horizonte las vistas del paisaje, y que encuentra en el interior de cada célula el hallazgo de una irrenunciable complicidad con el arte.

El *Narciso* de Ernest Hiolle reposa en una de las lunas blancas del Pabellón de Cristal. No resulta difícil imaginar la lámina de agua que observa y su imagen reflejada sobre su superficie dibujando un horizonte infinito. El Louvre Lens nos ofrece a través de sus reflejos un doble horizonte infinito, el del paisaje proyectado en sus lienzos exteriores y las siluetas del arte reflejadas en la superficie de su interior. El edificio se transforma en parque y obra de arte al mismo tiempo, renunciando al protagonismo de la forma, para construir una realidad capaz de proyectar al hombre al tiempo contemporáneo, que hace de la libertad y la diversidad los auténticos protagonistas de la arquitectura.

Bibliografía

- Ábalos, Iñaki. 2007. Un manifiesto de cristal, *El País*, 3 de noviembre, sección Cultural.
- Cortés, Juan Antonio. 2008. Una indagación sobre la Naturaleza del Espacio Contemporáneo. *El Croquis* 139 (enero).
- Díaz, Cristina; García, Efrén. 2004. Campos de juego líquidos; Océano de Aire. *El Croquis* 121/122 (marzo-abril).
- Encabo, Enrique; Maluenda, Inmaculada. 2015. Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis* 179/180 (abril-mayo).
- Heidegger, Martin. 2010. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Gainza, María. 2005. Las inquietantes maquetas de Thomas Demand. Memoria fotográfica. *Radar* (2 de octubre).
- Hasegawa, Yuko. 2000. Un Espacio que desdibuja y borra los programas. *El Croquis* 99 (enero).
- Jaraíz, José. 2013. *SANAA: Espacios, límites y jerarquías*. Buenos Aires: Diseño Editorial.
- Nishizawa, Ryue. 2015. Paisaje, tiempo, verbos. *AV Monografías* 171-172.
- Quetglas, José. 1997. *Escritos colegiales*. Barcelona: Actar.
- Rowe, Colin; Slutzky, Robert. 1978. *Transparencia: literal y fenomenal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wigley, Mark. Delgada Delgadez. 2015. *El Croquis* 179/180 (abril-mayo).
- Zaera, Alejandro. 2000. Una conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis* 99 (enero).

15 En los proyectos del Museo de Kanazawa, Japón (2004), el Teatro de Almere, Países Bajos (2006), y el Pabellón de Vidrio en Ohio, Estados Unidos (2006), SANAA hace de la deriva una experiencia estética que se encuentra presente en los espacios que surgen entre los cubículos circulares del vestíbulo y el Pabellón de Cristal.