



Miguel Fisac,
Laboratorio
de Hidráulica
del Centro de Estudios
Hidrográficos,
Madrid, 1960

Miguel Fisac,
Hydraulics
Laboratory, Center
for Hydrographic
Studies, Madrid,
1960

It is always next to us in silence. Like those good, attentive and discrete servants, it does not seem to have life of its own. The matter of architecture is all around us; it protects us at all times. It has been entrusted to give us shelter and comfort. It is something that comes before anything else, what we sense in it before we even feel its effects. If we pay attention to it, it seems to be willing to express itself by means of its own nature. Hans Georg Gadamer says that “that which can be understood is language”. It would be said then, that the language of the matter is one with no strict code which doesn’t use unequivocal signs. The matter intones a language which is both historic and obscure, and at the same time, ancestral and recondite.

Apart from protecting, sheltering and separating, the matter of architecture must be long-lasting to continue carrying on with these duties. That is the way we perceive it, and so, utility and duration, its basic features, are clear characteristics of meaning with no nuances. In terms of language, this would be resembled to the guttural sounds in the most basic levels of speech.

It is necessary to pay special attention when enquiring about the understanding of the matter of architecture as a means of expression. It seems obvious that after enquiring about it so much, we end up asking it and giving the matter itself the opportunity to speak for itself. The same way that Athenea gave the gift of speech to the Argonauts, it is necessary to give the matter the opportunity to speak for itself to be able to know more about it. Each and every one of us lend it our body and mouth for it to speak by means of us, like a ventriloquist or a Sybil.

We wait for the matter to express itself and we give it the presumption of “truth”. Following Richard Rorty, we understand by truth the best possible description, the most useful, the most adequate, and for that purpose, we will have to activate that “mobile army of metaphors” which Nietzsche talked about to describe the truth. Lessened truth, not the absolute truth, but a series of clear metaphors which are brilliant shortcuts which go through unexpected paths.

La materia como lenguaje.

De la redundancia al disimulo

The matter as a language.

From redundancy to concealment

FERNANDO ESPUELAS

Traducción:

ÁNGELA O'DRISCOLL

Está siempre junto a nosotros en silencio. Como esos buenos sirvientes, atentos y discretos, no parece tener vida propia. La materia de la arquitectura nos rodea, nos protege en todo momento. Se le ha confiado la misión de darnos cobijo y confort. Es algo que la antecede, algo que percibimos en ella antes incluso de sentir sus efectos, pero si le prestamos atención, parece que también quiere expresarse por sí misma, por su propia naturaleza. Dice Hans-Georg Gadamer que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje”. Sería entonces el de la materia un lenguaje que no tiene un código estricto ni utiliza signos inequívocos. La materia entona una lengua antigua y oscura, al mismo tiempo ancestral y recóndita.

Además de proteger, abrigar y separar, la materia de la arquitectura debe durar ejerciendo estas funciones. Así lo percibimos, por lo que la utilidad y la duración, sus atributos básicos, son rasgos rotundos de significación pero sin matices. A efectos de lenguaje serían como sonidos guturales en una oralidad primitiva.

Requiere atención el indagar sobre el entendimiento de la materia arquitectónica como medio de expresión. Parece irremediable que a fuerza de preguntar acerca de ella se termine por preguntarle, por dar la palabra a la propia materia. De la misma forma que Atenea dio el don de la palabra a la nave de los argonautas, es preciso dar la palabra a la materia para saber más de ella. Cada uno de nosotros le prestamos cuerpo y boca para que se pronuncie a través nuestro, a la manera de un ventrílocuo o de una sibila.

Esperamos la expresión de la materia y le atribuimos la presunción de “verdad”. Siguiendo a Richard Rorty, entendemos por verdad la mejor descripción posible, la más útil, la más adecuada, y para ello será preciso activar ese “ejército móvil de metáforas” del que habló Nietzsche para definir la verdad. Verdad rebajada, no absoluta sino disposición de ajustadas metáforas como brillantes atajos que atraviesan territorios inesperados.



Murallas de Tirinto
en el Peloponeso,
Grecia, c. 1300 aC

Tiryns Walls,
Peloponnese, Greece,
ca. 1300 B.C.

Tesoro de Atreo en
Micenas, Grecia,
siglo XIII aC

Treasury of Atreus,
Mycenae, Greece,
13th Century B.C.

We now have included the matter in the field of language, as any other language. Therefore, it behaves as a language when it gives meaning. The matter is conjugated in the present; it has no future. It is assertive, not conjectural. It preserves the inside of architecture as writing holds the truth of what one wants to say. But the matter is the opposite of abstraction; the matter is language which becomes tangible (Merleau Ponty talks about the “flesh of things” to create a familiar relation between the issues).

Any matter is a lethargic theatre which awakens when you look at it, when you feel it, when you ask about its perseverance. The large stones of the wall of Tirinto are a drama which ranges from that which is telluric and that which is archaic. In the mosaics of San Vitale in Ravenna we find an elegy interpreted by many brilliant and qualified voices as if it were a choir intoning Mozart’s Requiem.

In whatever language, its most pure expression, the one with the most freedom, the most profound, is in its poetry. In the language of the matter we can also find moments of a similar clean expression, surprising, intense and inexplicable. Poetry builds the ceramic brick walls of the churches by Lewerentz and the concrete bones of Fisac’s decks. In terms of poetry as well, Mies writes the pillars of his pavilion in Barcelona, but before that, in clear poetic cadence we count the layers of stone of the Treasury of Atreus.

Usually, the matter in architecture, is something transitive. In its origin it was only determined by the nature around it from which it was raised. Afterwards, it was chosen because of its features of resistance and permanence. When architecture began to convey explicit messages, it was on the flexible matter that stories which power wants to tell people continuously were written, sculpted and drawn to comfort them and make them feel no pain. Yet at some point, this message stopped being explicit and the matter went from being background to being figure. Remembering McLuhan, from the late baroque churches to the Miesian Pavilion in Barcelona, the mean was turned into message. Consequently, the matter which has always had a mediating vocation becomes the main character of the ostentatious or self-absorbed content. The matter itself, with no added words, has then the power of speech which enables it to speak about the artistic vocation of nature (Wilde) or the probity of high technology.

The matter, remaining nearer and closer than shape, being a dilute means of expression in which meaning verges on suggestion, is very porous to the feelings that emotion and memories carry with them. It is also susceptible to fascination, to the delightful paralysis which opens a door to the future. We said earlier on that the matter, is conjugated in the present (pure presence) and paradoxically, it stirs up, with no rush, the deepest layers of memory and it anticipates scenarios of living experiences yet to come.

Maybe because the matter has this direct connection with memory, maybe because we give it the total presumption of innocence, there is a recurring refusal to the imposture in the use of the matter. Ruskin, the most genuine representative of this moral position, advocates the genuine raw appearance of each building material within the architecture work.

Sigurd Lewerentz,
iglesia de San Pedro,
Klippan, Suecia,
1963-66

Sigurd Lewerentz,
Church of St Peter,
Klippan, Sweden,
1963-66



Ya tenemos la materia en el territorio del lenguaje, como un idioma más. Y como tal se comporta al significar. La materia se conjuga en presente, no tiene futuro. Es asertiva, no conjetural. La materia preserva el interior de la arquitectura como la escritura ciñe la verdad de lo que se quiere contar. Pero la materia es lo contrapuesto a la abstracción, la materia es lenguaje que se encarna (Merleau Ponty nos ha hablado de “la carne de las cosas” para hermanar su fisicidad con la nuestra).

Toda materia es un teatro aletargado que se activa con la mirada, con el tacto, con la pregunta acerca de su perseverancia. Las grandes moles pétreas de la muralla de Tirinto son un drama que oscila entre lo telúrico y lo arcaico. En los mosaicos de San Vital de Ravena se entona una elegía interpretada por muchas voces brillantes y matizadas como un coro del Réquiem de Mozart.

En cualquier lengua su expresión más pura, la más libre, la más penetrante, está en la poesía. En la lengua de la materia podemos encontrar momentos similares de expresión limpia y sorprendente, intensa e inexplicable. En poesía están contruidos los muros de ladrillo en las iglesias de Lewerentz y los huesos de hormigón de las cubiertas de Fisac. En clave de poesía escribe Mies los soportes del Pabellón de Barcelona, pero antes en rotundas cadencias poéticas se escanden las hiladas de piedra en el Tesoro de Atreo.

Habitualmente la materia en la arquitectura es algo transitivo. En el origen estaba únicamente determinada por la naturaleza circundante de la que se extraía, más tarde se la seleccionó por sus atributos de resistencia y durabilidad. Cuando la arquitectura comenzó a ser portadora de mensajes explícitos sobre la dócil materia se escribían, se esculpían, se pintaban las historias que el poder en todo tiempo suministra a los hombres para que se consuelen y se adormezcan. Pero en algún momento el mensaje dejó de ser explícito y la materia paso de ser fondo a ser figura. Recordando a McLuhan, desde las iglesias tardobarrocas al miesiano Pabellón de Barcelona, el medio se transformó en mensaje. Y la materia, que siempre tuvo una vocación mediadora, se hace ya protagonista de contenidos ostentosos o ensimismados. La propia materia, sin “textos” añadidos, tiene entonces la palabra que puede hablar de la voluntad artística de la naturaleza (Wilde) o de la probidad de la alta tecnología.

La materia, al quedarse más acá de la forma, al ser un medio expresivo diluido en el que la manera de significar raya en la sugerencia, es muy porosa a las sensaciones que portan la emoción y el recuerdo. Pero lo es también a la fascinación, a la parálisis deleitosa que abre la puerta al futuro. Decíamos antes que la materia se conjuga en presente (pura presencia) y paradójicamente remueve, sin prisa, las capas más profundas de la memoria y anticipa escenarios de vivencias por llegar.

The matter is the crucial factor of the well-being that architecture aims for. The matter gives protection and comfort. That is to all, but the matter also aims at expressing itself giving pleasure, and it is in this, in the pleasure that the matter is able to convey, that some have an advantage: those who are blind, those who are scared, those who are curious, those who are shy, those who suffer from agoraphobia and those who are lazy. In many different situations the matter speaks up, but you can always hear it better at a short distance, at the distance that can be reached with your arm extended.

Before we continue, it is necessary to stop to take a look back to the origin, take a look back at the etymology and at the mythology, too.

At the very beginning, Man has to change his environment for it to be more favourable to his needs, more comfortable, more productive. For that purpose Man makes use of what nature offers to him, that which seems to be closer to him and more useful. When extracting, fragmenting, and putting together, he transforms these pieces of Physis into something different. Wood forgets the tree from which it came from as ceramic forgets about the soil it was extracted from. Nevertheless, there is an underlying acknowledgement and gratefulness from Man to the Earth because of all that it has given him. It is not casual that the word “matter” comes from Latin *mater*, meaning in Latin, mother, which broadens its sense to give name to wood which is free of the bark of the tree and branches used in wooden carpentries.

The roots of lexicon are deep, dark and bitter, as are those of vegetables. That which expresses something good in Indo-European language is *ma*. The one indicating familiar relationship is *er*. *Matár* or *metér* is mother in Sanskrit and so it is in Greek. It seems as if when the genius of language needs to name that part of Physis which is used to improve life, to improve well-being, it turns to a logical alloy which coincides with the noun for maternity. From another point of view we find that the root *me* in Sanskrit also means to measure. And so, we find that *meti* means that who measures and *metra* means measurement. The allusion to what is measurable, to what in other words we could say is stable, belongs in the end to the set of terms which converge in the noun *mater* which names matter itself.

In Greece myths were considered the great legitimizing elements of truth. They enabled the truth to be far from the dryness of morality and they became juicy, pleasant and exciting. Myths talk about all that is important to us about, taboos, desires, defects, nature and its prodigies. It always does so in an indirect way, via narrative and by the effective persuasion of astonishment. And so it tells us all about the cycle of seasons via the myth of Demeter and Persephone. From the same root *meter* comes the name of the Greek goddess of the fertility of Earth: Demeter. She is the goddess who is responsible of the agricultural cycles, goddess of wheat. In her figure motherly love and the concept of changing nature, of live matter, come together. Her daughter, Persephone, is kidnapped by Hades, god of the Underworld. It is then when Demeter gives up her divine attributes to go in search of her daughter. During the time it takes for her to desperately search for her daughter, the Earth, abandoned by its provident goddess, becomes a barren land. Only when Zeus agrees with Hades for Persephone to be back during half the year does Demeter regain her joy and consequently, greenery fills with great splendour the surface of the Earth again, avoiding this way for winter to be the permanent season of the Earth.

The matter which architecture is built from is the result of an armistice agreement, a truce that Man negotiates with time. A truce to stop permanent transformation, to postpone deterioration. In return, Man offers Physis new formulae with which to broaden the catalogue of categories of matter. Indeed, the matter consecrated by Aristotle as a philosophical concept turns out to be insufficient. It is then when one turns to the idea of grouping the portions of Physis, those which are useful for building, in groups of families and each of them receives the name of *material*, which as a term is already resounding and descriptive.

To prove the capacity of the matter as a language, we will briefly examine how the matter behaves when compared to two different rhetorical figures opposite in meaning such as reiteration or anaphor (the term used in poetry) and ellipsis, which in terms of matter would be mimicry or concealment. We will focus on these two opposite concepts. Sometimes the matter says *I am me*, sometimes it pretends to say *I am nobody*, or even, *I am you*.

Triptolemo de pie
entre Démeter y
Perséfone recibiendo
espigas de trigo,
440-430 aC

Triptolemus standing
between Demeter
and Persephone,
accepting wheat
stalks, 440-430 B.C.



Tal vez porque la materia tiene esa línea directa con la memoria, tal vez porque le damos una total presunción de inocencia, hay un recurrente rechazo a la impostura en el uso de la materia. Ruskin, el más genuino representante de esa postura moralizante, aboga por la apariencia genuina de cada material en la obra de arquitectura.

La materia es el factor primordial del bienestar que persigue la arquitectura. La materia da protección y confort. Y eso es para todos, pero la materia aspira a expresarse dando placer, y en eso, en el placer que proporciona la materia, algunos tienen ventaja: los ciegos y los miedosos, los curiosos y los tímidos, los que sufren agorafobia y los perezosos. En muchas tesituras distintas entona su canto la materia, pero siempre se la oye mejor en la corta distancia, a la distancia de un brazo extendido.

Antes de proseguir, es preciso detenerse para lanzar dos miradas atrás, al origen, una a la etimología y la otra a la mitología.

En el principio, el hombre requiere modificar el medio para que le resulte más favorable, más confortable, más productivo. Para ello se vale de lo que la naturaleza le ofrece, lo que le resulta más cercano y más útil. Al extraer, fragmentar y ensamblar, transforma esas porciones de Fisis en algo distinto. La madera olvida el árbol del que procede y la cerámica el suelo barroso del que se extrajo. Sin embargo, algo subyace de agradecimiento del hombre a esa Madre Tierra por haberle dado aquello que necesita. No es casual que el término materia proceda de *mater*, en latín, madre, que se amplía para designar a la madera limpia de corteza y ramas usada en carpintería.

Las raíces del léxico son profundas, oscuras y amargas, como son las vegetales. Aquella que expresa lo bueno en lenguaje indoeuropeo es *ma*. La partícula que indica parentesco es *er*. *Matár* o *metér* es madre en sanscrito y también lo es en griego. Así que parece que cuando el genio de la lengua necesita nombrar a esa porción de la Fisis que es utilizada para mejorar la vida, para el bien-estar, recurre a una aleación lógica que coincide con el sustantivo de la maternidad. Por otra parte encontramos que la raíz *me*, en sanscrito es medir. De ahí, *meti* es el que mide y *metra* es medida. Así que la alusión a lo que es medible, es decir, a lo que es estable, forma parte del racimo de términos que convergen en el de *mater* que nombra la materia.

En Grecia el mito era el gran legitimador de verdades, las sacaba de la sequedad de la moral y las hacía jugosas, amenas y excitantes. El mito nos habla de todo lo que importa, de los tabúes, de los deseos, de los defectos, de la naturaleza y sus prodigios. Siempre lo hace de manera indirecta, a través de la



Sigurd Lewerentz,
iglesia de San Pedro,
Klippan, Suecia,
1963-66

Sigurd Lewerentz,
Church of St Peter,
Klippan, Sweden,
1963-66

Presence is a feature which is inherent to matter. The matter is pure physicality; it is presence, continuous presence. Maybe because of that, reiteration is a mechanism which is so immediate time-wise, that it seems difficult to create an elaborate and sophisticated speech in that complex situation, since it is not a mere assembly of mass. It would be the equivalent of an anaphor the way in which Lewerentz uses brick in the church of San Pedro in Klippan. I say *brick* to create rough moirés in the wall, I say *brick* to refer to the inclined floor plan which opens to swallow the constant dripping of holy water. I say *brick* to draw the warped inclinations and twists of the deck.

In a different way, architectures which speak up strongly and with a renewed voice the vernacular languages of the matter, they would be inside this category of reiterative way of expressing oneself. I am thinking about those better-known works by the architect Anna Heringer built in Bangladesh, the METI School or the DESI Centre for Professional training. In these works we see the repetition of an alternation which is repeated successively using clay and cane, elements which rime with the rammed earth and also elements which rime with the bamboo lattice.

Eluding the matter seems a more difficult task and nevertheless it has been a permanent challenge of architecture, especially of contemporary architecture. The mechanisms are much more sophisticated: transparency, reflection, mimesis... Ultimately it consists of denying the matter its stable presence, its natural opacity. Matter which becomes the image of the one who looks at it, matter which assumes the image of what is behind, matter which denies its density, and matter which blurs, which imitates fog or which decides to be covered by it.

The works of Sejima/SANAA is a broad display of research in this area, in this game in which architecture seems to give up on the features which characterize its matter: opacity, massiveness, mere presence.

The Glass Museum in Toledo (Ohio) which ought to be the culmination of transparency, is, however, a subtle exercise where there is a collection of shadows and reflections which don't allow the promised diaphanous vision of an inside which is continuously hidden. Sejima/SANAA don't ask glass the aseptic



Anna Heringer,
escuela METI,
Rudrapur,
Bangladesh, 2005-06

Ana Heringer, School
METI, Rudrapur,
Bangladesh, 2005-06

narración y de la eficacia persuasiva del asombro. Y así nos da cuenta del ciclo de las estaciones mediante el mito de Démeter y Perséfone. De la misma raíz *metér* viene el nombre de la diosa griega de la fertilidad de la tierra: Démeter. Se trata de la diosa que rige los ciclos agrícolas, la diosa del trigo. En su figura se aúnan el amor maternal y el concepto de naturaleza mutante, de materia viva. Su hija, Perséfone, es raptada por Hades, dios del inframundo. Entonces Démeter renuncia a sus atributos divinos para buscarla. Durante el tiempo que dura su desesperada búsqueda la Tierra, abandonada por su diosa providente, queda yerma. Sólo cuando Zeus que acuerda con Hades la vuelta de Perséfone durante la mitad del año, Démeter recobra la alegría y en consecuencia, la vegetación vuelve a llenar con su esplendor la superficie de la Tierra, evitando así que el invierno sea perpetuo.

La materia con que se construye la arquitectura es fruto de un armisticio, de una tregua que el hombre negocia con el tiempo. Una tregua para detener la transformación constante, para postergar el deterioro. A cambio el hombre le ofrece a Fisis nuevas fórmulas con las que ampliar el catálogo de las modalidades de materia. Efectivamente, la materia consagrada por Aristóteles como concepto filosófico resulta técnicamente insuficiente. Entonces se recurre a agrupar a esas porciones de Fisis, las útiles para construir, en familias y a cada una de ellas se le denomina con el término *material*, que en sí ya es resonante y calificativo

Para probar la capacidad de la materia como lenguaje indagaremos brevemente cómo se comporta con dos figuras de significación extremas como son la reiteración o anáfora (que sería el término empleado en poesía) y la elipsis, que en la materia sólo puede mimetismo o disimulo. Nos fijaremos en estas dos fórmulas opuestas. A veces la materia dice *yo soy yo*, a veces, pretende decir *yo soy nadie*, incluso *yo soy tú*.

La presencia es un atributo inherente a la materia. La materia es pura fisicidad, es presencia, presencia continua. Tal vez por eso, la reiteración es un mecanismo tan inmediato que resulta más difícil elaborar un discurso sofisticado en esa tesitura, ya que no se trata de la simple acumulación de masa. Sería el equivalente a una anáfora la manera en que Lewerentz utiliza el ladrillo en la iglesia de San Pedro en Klippan. *Digo ladrillo* para formar ásperos muerés en los muros, *digo ladrillo* en el suelo inclinado que se abre para tragar el goteo de agua bendita. *Digo ladrillo* para tejer los planos alabeados de la cubierta.

De otra manera, arquitecturas que hablan con fuerza y voz renovada las lenguas vernáculas de la materia, estarían dentro de esta manera reiterativa de expresarse. Estoy pensando en las obras más conocidas que la arquitecta Anna Heringer ha construido en Bangladesh, la escuela METI o el centro de formación profesional DESI. En ellas se repite la alternancia reiterativa de barro y cañas, elementos que riman con el tapial y elementos que riman con el entramado de bambú.

Eludir la materia parece una tarea más difícil y sin embargo ha sido un reto permanente de la arquitectura, especialmente de la arquitectura contemporánea. Los mecanismos son más sofisticados: la transparencia, el reflejo, la mimesis, ... En definitiva se trata de negarle a la materia su presencia grávida y estable, su opacidad originaria. Materia que se hace imagen de quien mira, materia que asume la imagen de lo que hay detrás, materia que niega su densidad, materia que se desdibuja, que imita la niebla o que se cubre con ella.



SANAA, pabellón de vidrio en el Museo de Arte de Toledo, Ohio, 2001-06

SANAA, Glass Pavilion at the Toledo Museum of Art, Ohio, 2001-06

SANAA, edificio Dior en Omotesando, Tokio, 2001-04

SANAA, Dior Omotesando Store, Tokio, 2001-04

transparency which Mies did. In the building they design for the firm Dior in Omotesando, transparency disappears via a series of slender openings produced by deforming butyl. In their works, vision through glass must remain, even if so very slightly, by means of its own matter. The different types of glass which they obtain from opal glass, its endless possibilities against light, its endless possibilities in terms of textures and thicknesses, remind us of the many ways blindness takes shape in.

Nevertheless Sejima/SANAA have also used the drastic reduction of thicknesses starting off from high density (House in a Plum Grove), or the slenderness of the pillars in the Park Cafe of Ibaraki. The reflection with no transparency of polished metal in the deck of the Serpentine Pavilion multiplied trees and human beings in an innocent ambiguous game. This might be, polished metal (steel or aluminum), the definitive way of mimicking matter in architecture. As an example of this, which has been accomplished, is the industrial building Aplix by Perrault in Le Celer-sur-Loire.

Before closing this section, I bring forward the example of the Kunsthaus in Bregenz which Peter Zumthor builds on the edge of Lake Constanza. Here the elusive mechanisms of the architectural matter aren't so straight forward, so physical, but they include a conceptual ingredient to it. The mysterious Kunsthaus, made of two buildings, uses two different mechanisms to elude the matter. One of them, the bigger building, is a translucent prism like a block of ice which anticipates and abounds the fog from the lake. The smaller building, also a simple prism, is black, as the *kurogo* (black men) of the Kabuki theatre. These characters, who are completely dressed in that colour are supposed to be invisible, since black is the colour of the night in which figures disappear. Zumthor makes his two buildings join together with two enemies of visibility: fog and night.

In mid XIX Century, Gottfried Semper, taking History as his raw material and positivism as his method, articulates a theory about the origins of architecture based on the materials with which it is built.

He points out four basic materials, and he associates each of them to the four essential elements of architecture, which at the same time resist and go against the four basic elements of nature pointed out by Empedocles. These four basic materials are fabric, ceramic, wood and stone. Fabric is associated to enclosing elements (air), ceramic represents the deck (water), wood is the tectonic element, the structure (the earth), and stone is identified with the base as well as with the idea of a home (fire).

In the same way we have musical variations, we could complete the list of those basic materials of architecture with others which have recently broadened the catalogue, not only in terms of features and benefits but also in the terms of senses. Vinyl becomes a soft surface with no incidence, waterproof and with shaded colours. It is the matter of abstraction, the matter which is silenced under the



SANAA, Koga Park
Café en Irabaki,
Japón, 1997-98

SANAA, Koga Park
Café, Irabaki, Japan,
1997-98

Dominique Perrault,
fábricaAplix,
Le Cellier-sur-Loire,
Francia, 1997-99

Dominique Perrault,
AplixFactory,
Le Cellier-sur-Loire,
France, 1997-99

Peter Zumthor,
Museo de Arte de
Bregenz, Austria,
1990-97

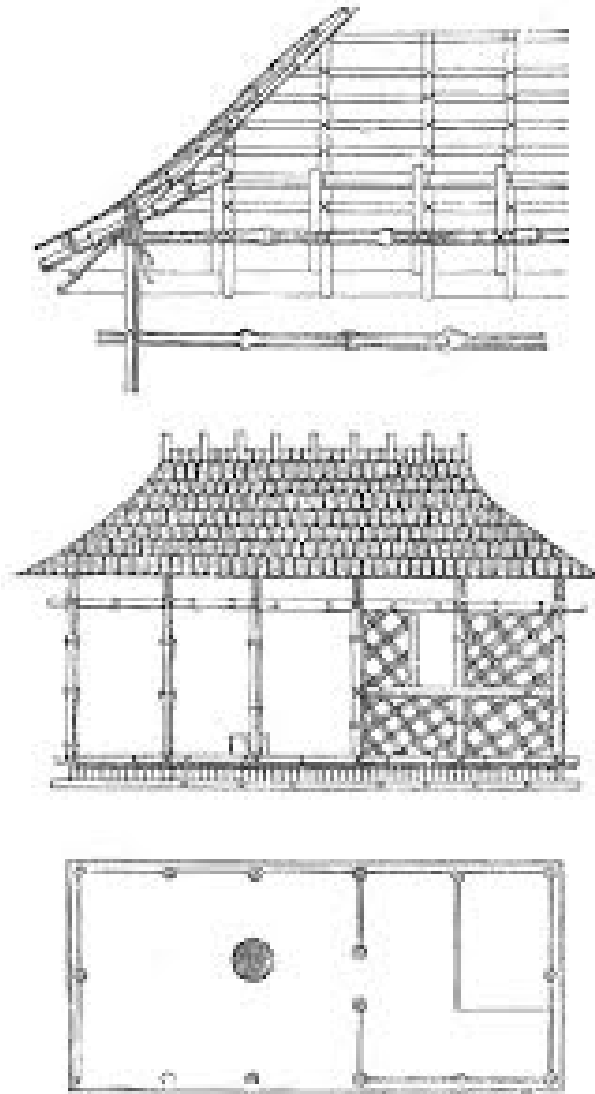
Peter Zumthor,
Bregenz Art
Museum, Austria,
1990-97

La obra de Sejima/SANAA es todo un despliegue de investigación en ese juego en el que la arquitectura parece renunciar a los atributos propios de su materia: la opacidad, la masividad, la mera presencia.

El Museo del Vidrio de Toledo (Ohio) que debería ser la culminación de la transparencia resulta, sin embargo, un sutil ejercicio de acumulación de sombras y reflejos que impiden la prometida visión diáfana de un interior que continuamente se escamotea. Sejima/SANAA no le piden al vidrio la aséptica transparencia como sí lo hacía Mies. En el edificio que proyectan para la firma Dior en Omotesando la transparencia se desdice en estrías producidas por butiles deformantes. En sus obras la visión a través del cristal debe quedar marcada, aunque sea muy levemente, por la materialidad de aquél. Las diversas variantes que obtienen del vidrio opal, sus inagotables posibilidades de trasluz, de texturas y de grosores, nos recuerdan las múltiples formas que toma la ceguera.

Pero Sejima/SANAA han utilizado también la disminución drástica de grosores a partir de la densificación (la Casa de los Ciruelos), o de la esbeltez de los soportes en el Park Café de Ibaraki. El reflejo sin transparencia del metal pulido en la cubierta del Serpentine Pavilion multiplicaba árboles y humanos en un inocente juego equívoco. Esta sea tal vez, la del metal pulido (acero o aluminio), la más definitiva forma de mimetizar la materia de la arquitectura. Como ejemplo conseguido ahí está la fábrica Aplix de Dominique Perrault en Le Celer-sur-Loire.

Antes de cerrar este apartado traigo el caso del Kunsthau de Bregenz que Peter Zumthor construye al borde del Lago Constanza. Aquí los mecanismos elusivos de la materia arquitectónica no son tan directos, tan físicos, sino que incorporan un ingrediente conceptual. El misterioso Kunsthau, compuesto por dos edificios, usa sendos mecanismos para la elusión de la materia. Uno de ellos, el mayor, es un prisma translucido como un bloque de hielo que anticipa y abunda la niebla del lago. El más pequeño, también un prisma esencial, es negro, como los *kurogo* (“hombres negros”) del teatro Kabuki. Esto son personajes al ir totalmente vestidos de este color se les supone invisibles, pues el negro es el color de la noche en la cual las formas desaparecen. Zumthor hace que sus dos piezas se alien con dos enemigos de la visibilidad: la niebla y la noche.

FERNANDO ESPUELASLa materia como lenguaje.
De la redundancia
al disimulo

Gottfried Semper, cabaña caribeña, en *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Frankfurt am Main & München 1860-63 (versión castellana: *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*, Azpiazu ediciones, 2013)

Gottfried Semper, Caribbean hut, in *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Frankfurt am Main & München 1860-63 (English version: *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Publications, 2004)

power of geometry. Opal glass, is somehow like myopia and fog. It alerts about something which is banned or at least inconvenient to be looked at. Aluminum is light, not too metal, or the metal of trivial times. It is not supportive; it hasn't got the vocation of being slender.

The matter still plays an important role in the new meaning of architecture. Matter which is wished for it to be soft, slim, sensitive. "Therefore, we can even say that the real aspect of architecture should be soft and flexible as if it were a slim film which wraps the body and covers it completely".

Some matter remembers its origin. Some matter has forgotten it because it has been mixed so much and because of so much chemistry involved. Maybe for this reason, those materials which show their origin speak to memory, whilst the others to "dememory" which is the necessary limit with the future.

We must tell the architect: build with a material which knows more than you do, which knows something you ignore. Go and search for it, not in a catalogue, but in the places where it all starts, in hell, the place where everything which is worth-while is rescued from.

A mediados del siglo XIX Gottfried Semper, teniendo la Historia como materia prima y el positivismo como método, articula toda una teoría sobre el origen de la arquitectura basada en los materiales con la que se construye.

Señala cuatro materiales originarios, asocia cada uno ellos a los cuatro elementos esenciales de la arquitectura, que a su vez se oponen y resisten a los cuatro elementos básicos de la naturaleza señalados por Empédocles. Esos cuatro materiales básicos son el tejido, la cerámica, la madera y la piedra. El tejido se vincula al cerramiento (el aire); la cerámica representa la cubierta (el agua), la madera es lo tectónico, la estructura (la tierra); la piedra se identifica con el basamento y también con el hogar (el fuego).

Al modo de las variaciones musicales, podríamos completar la lista de aquellos materiales originarios de la arquitectura con otros que recientemente han ampliado el catálogo, no sólo el de las prestaciones, sino también el de las sensaciones. El vinilo se presenta como una superficie suave y sin incidencias, impermeable y de colores matizados, es la materia de la abstracción, la materia que calla ante la geometría. El vidrio opal, que se parece a la miopía y a la niebla, nos alerta sobre algo prohibido o al menos de mirada inconveniente tras él. El aluminio es ligero, poco metal, o el metal de tiempos banales, no es solidario, no tiene vocación de esbeltez.

La materia sigue jugando un papel importante para el significar nuevo de la arquitectura. Materia que se desea suave, delgada y sensible. “Por consiguiente, se puede decir incluso que el auténtico aspecto de la arquitectura debe ser suave y flexible como si fuera una película delgada que envuelve el cuerpo y lo cubre en sus totalidad”.

Hay materia que recuerda su origen. La hay que lo ha olvidado a fuerza de mezclas, a fuerza de química. Tal vez por eso, los materiales que muestran su origen hablan a la memoria y los otros a la desmemoria que es el umbral necesario del futuro.

Debemos decir al arquitecto: construye con un material que sepa más que tú, que sepa algo que tú ignoras. Ve a buscarlo, no a los catálogos, sino a la sede de las fraguas, al infierno, de donde se rescata aquello que merece la pena.

Fernando Espuelas es arquitecto desde 1978. Se doctoró en 1990 con la tesis *El Claro en el Bosque. Reflexiones sobre el Vacío en Arquitectura*, dirigida por Juan Navarro Baldeweg, publicada por la Fundación Caja de Arquitectos. En la actualidad es profesor titular de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid, de la que fue director de 2003 a 2006. Publica habitualmente en revistas de arquitectura. Es miembro del grupo Intersección Filosofía-Arquitectura y con este grupo participa actualmente en el proyecto de investigación *Espacio y subjetividad* financiado por el Plan Nacional de I+D+i. Es autor de los libros *El Claro en el Bosque. Reflexiones sobre el Vacío en Arquitectura* (1999) y *Madre Materia* (2009), en los que aúna arquitectura, arte y filosofía. En la actualidad investiga sobre la posibilidad de una hermenéutica de la Arquitectura vinculada al discurso de la intimidad. Es autor, entre otras, de las siguientes obras: Auditorio de Colmenar Viejo, Biblioteca de El Escorial, Biblioteca de Colmenar Viejo y Centro Deportivo-cultural en Moraleja de Enmedio.