

T R A N S P A R E N C I A

Carlos José
Olaizola Rengifo

LA PRIMERA LUZ

El arte no reproduce lo visible, sino que hace visible lo que no siempre lo es.

PAUL KLEE

Desde que el hombre descubrió el fuego e hizo aparecer la luz en la oscuridad de la noche, hizo manifiesto su deseo de revelar aquello que trasciende la materialidad de su existencia y lo acerca a su propia condición divina. El *fiat lux* se realizaba por segunda vez en el acto de encender el fuego. Así apareció el mito como “la palabra que pronuncia”¹ y el pronunciar como la manifestación o revelación del verbo ². Por tanto, el acto de mantener encendido el fuego que disipaba las tinieblas se hizo sagrado, como develación de la luz entre los hombres, acción que debía ser transmitida de generación en generación. Dominar el fuego elevó al hombre sobre los animales, con los que hasta entonces compartía la capacidad de dar a luz seres de su propia especie. Así, la gruta dejó de ser refugio y se convirtió en lar, de este modo los objetos tomaron significado, la luz reflejó el principio oculto en la palabra y su significado apareció como reflejo o reflexión del pensamiento iluminado por el fuego...

La verdad está en el interior, la forma en el exterior.

LAO TSE

La piedra para las civilizaciones antiguas ofreció la posibilidad de la perdurabilidad de las formas creadas. La forma se reveló como imagen y como símbolo. La relación interior exterior estaba condicionada a las capacidades técnicas de la materia con la que se trabajaba, por tanto la arquitectura se exteriorizó primero como volumen y luego como fachada, siendo el interior resultado de una forma impuesta desde el exterior, como forma cincelada o tallada; como “arquitectura escultórica”.³

Para el budista, la iluminación proviene al vaciar el ser de deseos para entrar en el nirvana, y su filosofía entiende el vacío como lo no manifestado, o en estado potencial, y es en el desprendimiento de lo material en el cual el “no ser” se revela potencialmente en esencia; de allí su trascendencia. Para la filosofía judeocristiana como continuadora de la tradición griega la forma es una revelación, por tanto el artista opera en la materia y en la forma para revelar lo oculto. La forma en la que el pensamiento occidental entiende la frase “la verdad está en el interior, la forma en el exterior”, conlleva a valorar la forma como medio que revela la verdad, siendo entonces la materia, el vehículo de la expresión de lo intangible y de lo verdadero. En este sentido, lo verdadero está relacionado con lo interior y “lo interior” es verdadero porque trasciende lo sensorial, lo limitado, lo temporal, lo finito. Tanto en Egipto, como luego en Grecia y después en Roma, en los lugares de culto, el interior estaba relacionado con lo sagrado, lo íntimo, aquel lugar donde estaba el fuego y al que sólo tenían acceso los sacerdotes y las vestales.

Al no ser un problema de la arquitectura clásica la relación entre interior y exterior, sino el de la forma que revela, la “verdad arquitectónica” permaneció oculta, tras una forma que no la manifestaba necesariamente. Esta falta de transparencia entre el exterior y el interior se invierte por vez primera en la arquitectura gótica. Sin embargo, no es hasta la aparición de las teorías de Lau-

gier y principalmente de Viollet-le-Duc que se hace manifiesta su importancia. Aunque la teoría de Laugier no está referida al problema de la relación entre el interior y el exterior, sin embargo, el hecho de centrar su atención en la idea de un principio operativo más que en una forma ilustrativa,⁴ hace prever el valor que cobraría la idea del principio como cualidad abstracta de la cual derivan la forma y la función, como manifestación de un orden revelador de la verdad interior o no visible. Ya Perrault encontraba en el hábito el fundamento de la proporción, de la disposición y de la ordenación de las partes de una columna, más que en la imitación de la naturaleza.⁵

Viollet-le-Duc retoma la idea ya presente en Vitruvio de ubicar a la naturaleza como el modelo para la creación arquitectónica,⁶ entendiendo la arquitectura como “la manifestación de un ideal sobre un principio”.⁷

Así, la relación que surge entre lo interno y lo externo, por la cual se revela el interior desde el exterior, o lo inmaterial o espiritual desde la materia, hace comprensible la *lux spiritualis* por medio de la *lux corporalis* naciendo de esta relación la transparencia como un código estético, ético y moral.

Entonces, la transparencia puede ser entendida como lo “que se deja adivinar o vislumbrar sin declararse o manifestarse”, también como lo “claro, evidente, que se comprende sin duda ni ambigüedad” y en referencia a un cuerpo: “a través del cual pueden verse los objetos claramente”.⁸

En arquitectura, la transparencia ocurre como orden, es decir, como un recorrido espacial fluido y coherente que obedece a un principio organizativo que puede ser develado; o como la relación entre el exterior y el interior. Esta segunda relación se puede dar en dos sentidos; en el primero, el exterior denso y material es el continente cuyo contenido es el espacio sutil e inmaterial. En ésta, el espacio se relaciona con lo espiritual e incorpóreo y la forma exterior con lo material. Alejandro de Hales y Santo Tomás de Aquino hablan del término *manifestatio*⁹ como la elucidación o aclaración, que en lo ético impone que el exterior sea un reflejo del interior, como principio jerárquico por el cual lo espiritual o interior rige sobre lo material o exterior que de esta forma queda subordinado a aquel al que aclara o manifiesta. En este caso “el interior se adivina o vislumbra sin manifestarse”; en el segundo, el exterior se

transparenta, se aligera de tal modo que permite ver físicamente el interior.¹⁰

Así, entre estas dos acepciones existe una gran diferencia; la primera transparente los principios, que no quedan necesariamente de manifiesto a primera vista, la segunda transparente la forma, lo que permite ver el interior, ya no como realidad intangible o esencial, sino como realidad física expuesta en su interioridad, como sucede con una placa de rayos X que permite ver físicamente la materia en el interior. Así, la primera revela una transparencia constructiva, lógica, ética, moral y esencial, mientras que la segunda, sin la presencia de la primera, se convierte en aparente, puramente estética, amoral, exhibicionista y material.

DESDE ARRIBA, DESDE ABAJO

Una sociedad sin jerarquía es una casa sin escalera.

DAUDET

Para Erwin Panofsky hubo una estrecha relación entre las catedrales góticas y los sistemas escolásticos medievales. Entiende esta relación a partir de las condiciones de totalidad, de distinción lógica y coherencia deductiva, las cuales aparecen en la forma de la *Summa* en la arquitectura gótica en la cual la aclaración llamada por el abad Suger “principio de transparencia” era producto de “un delicado equilibrio entre el volumen interno y el espacio interno, y a su vez por la disposición armónica en la división y subdivisión uniformes de toda la estructura[...] paralela a la de la lógica visual aquiniana”.¹¹

Ya antes de Panofsky, Viollet-le-Duc había deducido el principio de transparencia¹² a partir de la lógica constructiva presente en el sistema estructural gótico que hacía derivar la planta de la cubierta, con lo cual la disposición de la estructura, columnas, contrafuertes se deducía a partir de las bóvedas. Así, el edificio se transparenta porque se adivina el interior sin manifestarse, es decir, se deduce a partir de una lógica que opera desde el interior, no de la forma, sino de la esencia. Así el sistema estructural gótico es esencialmente transparente.

La aclaración de este principio permitió a su vez centrar la atención en la cubierta como primera necesidad que debe resolver la construcción, para aislar un

determinado volumen del exterior.¹³ Si el problema de la arquitectura clásica pasa “por lograr una armonía demostrable entre las partes”,¹⁴ cuyo orden deriva de la columna, en la catedral gótica es el orden general el que determina la proporción de la parte.¹⁵ Así se establece un orden basado en función de un sistema jerárquico y éste a su vez está determinado por la utilidad de la función desempeñada por la parte dentro del todo.¹⁶

Por su parte, Le Corbusier retoma la idea clásica del orden como origen de la arquitectura¹⁷ al establecer el trazado regulador para estructurar un ordenamiento determinado desde la planta.

Para alcanzar estos trazados reguladores no existe una fórmula única, fácil de aplicar; a decir verdad, es un asunto de inspiración, de verdadera creación; hay que encontrar la ley geométrica que está en potencia en una composición, que la regula y determina; a un momento dado se le aparece al espíritu y lo unifica todo; intervienen entonces algunos desplazamientos, algunas rectificaciones; una armonía perfecta reina por fin en toda la composición.¹⁸

Le Corbusier entiende el orden desde abajo, desde el suelo, apoyándose “en el doble sentido que tiene el término *plan* en francés: equivalente a los castellanos planta y plan”.¹⁹ Así, la planta funciona como “laboratorio”²⁰ donde se “proyecta”, que significa idear o trazar un plan, pero también dirigir hacia adelante o a la distancia, de tal modo que proyectar implica idear en planta como proyección hacia la obra construida donde se manifiesta el orden como emoción.²¹ En palabras de Quetglas, “sólo produciendo orden y determinación en la planta podrá disponerse y garantizarse orden y determinación en la percepción arquitectónica”.²²

EL UMBRAL

El exterior es siempre un espacio interior.²³

LE CORBUSIER

Con la liberación de la columna, el muro pierde su función de soporte necesario, hecho que en opinión de

Viollet-le-Duc comienza a partir del paso de la bóveda de cañón a la bóveda de crucería. De este modo, los muros de los edificios góticos pierden su carácter portante y se convierten en un cerramiento:

el material básico que estableció la norma para la delimitación vertical del espacio, no fue la pared de piedra, sino[...] la valla, la estera y la alfombra[...]. Tejer la valla llevó a tejer paredes movibles de carrizo, caña o mimbre[...] para protección contra el calor y el frío. La estera fue el origen de la pared.²⁴

De las deducciones de Viollet-le-Duc y Gottfried Semper se puede ver que el muro, al perder su carácter necesariamente portante y convertirse en cerramiento, hizo posible perforaciones cada vez mayores con las cuales la luz y la relación interior-exterior se diluyó hasta fusionar el adentro con el afuera. De tal manera que el interior se transparentó hacia el exterior, a la vez que éste penetró hacia el interior como luz, aire y visual. Si en las catedrales góticas esta relación se tamiza por medio del vitral, como velo que cubre la *lux corporalis*, en las obras de finales del siglo XIX y el siglo XX, el uso del cristal deja penetrar la luz hacia el interior fusionando visualmente el interior con el exterior.

Ya a principios del siglo pasado Walter Gropius hablaba de crear una nueva estructura del futuro, como símbolo de cristal de una nueva fe, en clara alusión a la sustitución de las catedrales por los rascacielos como nuevos emblemas de progreso y poder. Entonces, el cristal debía ser el material por el cual se hicieran evidentes, claras, transparentes, las nuevas relaciones en todos los campos de la actividad humana. Así, el edificio se traslucía hacia el exterior como símbolo de sinceridad y funcionalidad.

El Crown Hall (1956) ubicado en el Instituto Tecnológico de Illinois de Mies Van der Rohe, revela la máxima transparencia y la mínima estructura. Es transparente porque es posible entender su organización a partir de su estructura que se revela en las cuatro vigas que soportan la cubierta y en la fachada reticulada de cristal que se traslucía hasta el suelo para generar los accesos a través de las plataformas elevadas treinta centímetros

del suelo. De este modo, el edificio prescinde de toda superficialidad desnudando los principios que lo generan, y usando el vidrio como materialidad que manifiesta su esencialidad. Mies recurre a la idea del principio clarificador como unidad a partir de la cual el orden, la tectónica y la imagen son esencial y substancialmente transparentes.

He tratado de desarrollar un currículo que toma en cuenta el principio clarificador del orden, que no deja posibilidad para desviación y que, por su estructura sistemática llega progresivamente a una clarificación orgánica de la conexión interna de lo espiritual y cultural.²⁵

Para Mies, sin embargo la relación entre el exterior y el interior no se da necesariamente como transparencia física. “No todo lo que pasa se manifiesta a plena luz. Las batallas decisivas del espíritu toman lugar en campos de guerra invisibles”.²⁶

Así, en las estructuras vidriadas de Mies el interior permanece “oculto” tras el cristal que funciona como “una piel reflectante”. Esta piel traslúcida y brillante despoja a la sombra de su papel como definidora de “los volúmenes ensamblados bajo la luz”.²⁷ El acero estructural queda oculto tras la piel acristalada por lo que el edificio pierde su volumen y se aligera hasta convertirse en una estructura inmaterial o ingravida. De este modo, el edificio se sustrae de su tridimensionalidad visual y se aplana, como un paisaje de Reverón en el cual la luz intensa elimina toda definición de los objetos y toda noción de profundidad, convirtiéndose en una atmósfera casi llana en la cual la luz y su reflejo son protagonistas.

REFLEJOS

Nada es verdad ni es mentira, todo depende del cristal con que se mire.

WILLIAM SHAKESPEARE

Para Gyorgy Kepes “la transparencia significa la percepción simultánea de distintos lugares”.²⁸ Así, la claridad se vuelve ambigua al permitir varias lecturas, que pueden ser fragmentarias, cambiantes, simultáneas, instantáneas, en las cuales el orden que estructura el todo pasa a un segundo plano. La piel se convierte en el

elemento ordenador a partir del cual se construye el orden. La imagen se vuelve protagonista y la arquitectura se vuelca hacia el exterior, hacia la creación de lugares más que a la problemática del espacio interior. Por ello, el edificio se torna objeto, casi una escultura que participa e interactúa con el espacio que lo circunda. La Fundación Cartier de Arte Contemporáneo de Jean Nouvel no utiliza el vidrio para lograr transparencia sino:

mediante tres superficies de cristal paralelas he creado una imagen ambigua, los visitantes se preguntarán si el parque ha sido edificado, si ha sido encerrado dentro, o si —por los reflejos que se producen— los árboles están dentro o fuera, si lo que ven en el fondo es un reflejo o una realidad.²⁹

El edificio se convierte entonces en imagen que funciona como una pantalla que refleja, más que trasluce. El interior y el exterior se funden como consecuencia de los reflejos externos y las transparencias internas lo que “implica la participación del espectador en un proceso de organización de la imagen”.³⁰

Por su parte, el Kunsthau Graz de Peter Cook se convierte en objeto, en escultura, cuyo orden parece surgir del exterior, de su forma biomórfica, desde donde se impone al orden interno y a la espacialidad. La piel triangulada de acero trabaja como estructura sobre la cual los paneles de metacrilato funcionan como una segunda piel exterior que se comunica con la ciudad. Como una pieza de arte contemporáneo cambia la escala, se descontextualiza y genera una lectura ambigua que no busca aclarar sino interrogar, contradecir, generar dudas, impresionar; ante su presencia no es posible permanecer impasible ni indiferente. Así, en el día la doble piel refleja el cielo, la vegetación, las calles, los vehículos y las edificaciones tradicionales de Graz que la rodean, creando una imagen ambigua que sólo refleja su contexto inmediato deformado, distorsionado, siempre cambiante. El interior permanece inescrutable, no hay ventanas, ninguna comunicación que pueda ser establecida con él desde el exterior, excepto la plataforma traslúcida que se incrusta en el volumen principal, la cual permite saber que el objeto es penetrable; a nivel del suelo el vidrio reflectante fusiona el paisaje con el basamento, con lo cual el cuerpo amorfo parece



© Raymundo Sesma. De la serie *Intemporeale*, 1999-2009.

flotar. Por la noche, la visión cambia, las lámparas circulares ubicadas en el cuerpo irregular generan una trama “pixelada”, una imagen cercana a la de la pantalla de un ordenador, que disgrega la forma primaria generando una piel lumínica, que construye una nueva imagen, una nueva forma, producto de la luz artificial que permea de su exterioridad. El espacio interior es resultado de una forma cincelada desde el exterior, con lo cual se invierte el orden tradicional, y lo externo, la piel, pasa a moldear y definir lo interior, subordinando la estructura y la espacialidad a la forma. Por tanto, ésta deja de ser expresión del espacio interior al cual se amolda, generando una nueva lectura que basa su problemática en la construcción de nuevas formas, nuevas superficies, nuevas apariencias, que interactúan entre dos exterioridades, la piel y el paisaje exterior.

En la medida en que el hombre comprende lo exterior que lo rodea, y que bien o mal en alguna forma lo moldea a su propia semejanza, los paisajes interiores o externos de la humanidad tomarán nuevo significado. En nosotros mismos está el espacio no conocido, en nuestro potencial ético y nuestro inagotable poder imaginativo.³¹

NOTAS

¹ Heidegger recurre al mito y su significado en griego para explicar la palabra griega Mnemosina, la Memoria. Uniendo de este modo, la idea del mito como lo revelado por medio de la palabra y la memoria como hija del cielo y la tierra. Así, la memoria es el vínculo entre ambos mundos, el superior y el inferior revelado por medio del mito. Heidegger M. *¿Qué significa pensar?* Editorial Nova, Buenos Aires (1958) 16-17.



© Raymundo Sesma. De la serie *Intemporeale*, 1999-2009.

² El Mito como revelación o intuición se separa del Logos o razón sólo en la medida en que se distancian del origen. Hecho que atribuye Heidegger a Platón. “Lo religioso nunca es destruido por la lógica, cosa que sucede siempre y solamente por sustraerse el Dios”. Aquí lo religioso no refiere al rito sino a lo que religa o reúne. Es en este sentido que la “memoria es una reunión del pensar desde un principio”. Heidegger M. *¿Qué significa pensar?* Editorial Nova, Buenos Aires (1958) 16-17.

³ José Ferrater Mora habla de una filosofía de las formas, presente en el pensamiento clásico a través de Platón y Aristóteles, que considera “las formas como modelos” y que conlleva a la tendencia de los arquitectos griegos a producir “obras cerradas en sí mismas”, “existentes en un espacio propio”, concebidas como “poseedoras de un lugar en vez de estar situadas en un espacio”. Visto así, el problema de la arquitectura griega y clásica en general no es el del espacio interior sino el de la relación entre el volumen escultórico y el espacio exterior para la creación del lugar como símbolo e imagen. Ferrater Mora J. *Filosofía y arquitectura. Obras selectas. Revista de Occidente*, II, Madrid (1967) 274-284.

⁴ Como señala W. Herrmann en *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Zwemmer, Londres (1962), la descripción de la cabaña por Laugier no es más que una variación entre muchas que van desde la de Vitruvio hasta la de los tratadistas franceses, sin embargo, su importancia para la historia de las ideas arquitectónicas no reside allí, sino en haber hecho de la cabaña “[...] el gran principio del que ahora es imposible deducir leyes inmutables”. Así los principios revelan verdades y aunque éstas operan en la forma, la trascienden. Ya en el prefacio de su obra, Laugier critica a sus contemporáneos por la imitación ciega y confiada de los antiguos (incluido Vitruvio) sin detenerse en los verdaderos principios naturales.

⁵ “No es de la imitación de lo que dependen la gracia y la belleza en arquitectura [...] porque si así fuera estas cosas deberían tener más belleza cuanto más exactas fuesen dichas imitaciones”. Citado por Ficher F en *La théorie architecturale à l'âge classique*, p. 244.

⁶ Como Viollet-le-Duc, Gaudí encuentra en la naturaleza la fuente de toda creación: “El arte de la arquitectura es una creación humana [...]

pero estamos obligados a proceder como la naturaleza en sus obras, empleando los mismos elementos, el mismo método lógico: observando la misma sumisión a ciertas leyes. El día que un hombre ha trazado sobre la arena, un círculo [...] no ha inventado el círculo, él ha encontrado una figura eternamente existente. Todos sus descubrimientos en geometría son observaciones, no creaciones [...]”. Citado por Blanco J en *Arquitectura y religión*, p. 129. En este sentido sigue la corriente platónica por la cual “Dios geometrizó”. La misma idea se pone de manifiesto en la ilustración de la cabaña primitiva de Laugier en la que con el compás y la regla, la arquitectura en su origen, encuentra en la naturaleza los principios geométricos y lógicos que operan en su interior. A esta línea de pensamiento se contraponen la idea de Ruskin, que encuentra en la forma orgánica la belleza, evidenciando una filosofía basada en la estética y lo formal.

⁷ Si Viollet-le-Duc dedujo los principios arquitectónicos de la catedral gótica a través de la lógica de su sistema estructural, Le Corbusier los dedujo a partir de las formas clásicas. Así, sobre uno de sus croquis de la Roma antigua que muestra el foro imperial y sus principales edificaciones “dibujó los sólidos platónicos primarios que los representan, el cilindro, la pirámide, el cubo, el prisma y la esfera”. Al respecto William J.R. Curtis señala la conexión de Le Corbusier con el pensamiento clásico “que lo ligaba a través de Boullée y Ledoux, hasta Alberti y Palladio”. Curtis WJR. *Le Corbusier. Ideas y formas*, Herman Blume (1986) 52-53. Es posible entrever a partir de este hecho dos maneras de aproximarse a la idea del principio; la primera a través de la operación que revela el principio, la segunda, a través de la forma que lo manifiesta. Así la primera manifiesta una lógica deductiva operativa, no verbal sino funcional que se acerca más a la filosofía oriental, quizás por la influencia bizantina sobre el arte medieval y el gótico en Europa, mientras que la segunda refleja una lógica racional formal, platónica y eminentemente judeocristiana.

⁸ DRAE. Vigésima segunda edición, Espasa (2001).

⁹ Ferrater Mora J. *Filosofía y arquitectura. Obras selectas. Revista de Occidente*, II, Madrid, 1967 (274).

¹⁰ Collin Rowe y Robert Slutzky hablan de una transparencia literal para definir aquella propia de la substancia y de una transparencia fenomenológica

para definir la inherente a la organización. Rowe C, Slutzky R. *Transparency*, Birkhäuser gta. (1997) 23.

¹¹ La lógica visual aquiniana a que hace referencia Ferrater Mora refiere quizás a la manera de entender los aspectos doctrinales de la creación a partir de Dios como luz primera de la cual lo creado se manifiesta como revelación de la voluntad divina. Aquí se puede entrever la influencia de San Juan en la evolución de su pensamiento filosófico. La *Summa Teológica* de Tomás de Aquino está compuesta por tres partes de las cuales la primera se divide en diez tratados que van desde la naturaleza divina hasta el gobierno de las cosas.

¹² Para Viollet-le-Duc el "orden" de la catedral gótica debía ser un "orden racional" manifestado en la totalidad del edificio. Uno de los primeros autores en percibir la trascendencia del enunciado de este principio sobre la arquitectura moderna fue Marcel Andre Texier en *Geometrie de l'architecture. Essai de geometrie rationelle*, París (1934). Citado por González-Varas Ibáñez I. *Catedral de León: historia y restauración*, Universidad de León, 1ª edición (1993).

¹³ Ya Laugier había esbozado en sus *Observaciones sobre la arquitectura* (1765) que el problema de la arquitectura era la cubierta que protegía el lar, y con esto el de la creación de un espacio interior. "Esta especie de tejado está cubierto de hojas lo bastante apretadas entre sí como para que ni el sol ni la lluvia puedan penetrar a través de él; y he ahí al hombre ya alojado. Es cierto que el frío y el calor le harán sentir su incomodidad [...] pero entonces llenará el espacio comprendido entre los pilares y se encontrará guarnecido".

¹⁴ Summerson J. *El lenguaje clásico en arquitectura*, Barcelona, 7ª edición (1988) 11.

¹⁵ "Desde que el orden (referido a la columna) no era más que una de las partes del conjunto, perdía la cualidad de orden para tomar la de miembro sometido [...] la columna perdía su proporción propia para adoptar una proporción relativa al lugar o a la función que ocupaba o a la naturaleza de la materia en que estaba tallada". Viollet-le-Duc E. *Entretiens...*, t. IX, 434.

¹⁶ De acuerdo a Ferrater Mora, la influencia del pseudo-Dionisio el Areopagita fue fundamental en la escolástica medieval y en el pensamiento de la época, ya que establecía un orden jerárquico que comenzaba con Dios como luz que ilumina todos los seres. A partir de Dios, la distribución de esa luz se efectúa en una serie de gradaciones: las gradaciones divinas de la jerarquía celeste, y las gradaciones terrenales de la jerarquía eclesiástica. Ferrater Mora J. *Diccionario de filosofía*, Editorial Ariel (1994). El orden de esta jerarquía está determinado por la función y utilidad que cada uno de los seres cumple dentro del plan divino, así este orden puede ser entendido como un "sistema social". Este pensamiento influyó no sólo en las formas de organización de la sociedad sino también en el pensamiento arquitectónico influido por la escolástica medieval.

¹⁷ Al respecto Le Corbusier dice: "La arquitectura tiene un nacimiento fatal. La obligación del orden. El trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad".

¹⁸ Le Corbusier (1926). Citado por Quetglas J. *ARQ* 58, En Planta/Plan view, Santiago, diciembre (2004) 13-18.

¹⁹ "La planta es el plan estratégico para una batalla", Le Corbusier (1924). Citado por Quetglas J. *ARQ* 58, En Planta/Plan view, Santiago, diciembre, (2004) 13-18.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Esta emoción nace de la claridad o transparencia, como cualidad que permite la revelación de lo verdadero. "La arquitectura, que es asunto de emoción plástica, debe, en su dominio, empezar también por el principio, y usar los elementos susceptibles de captar nuestros sentidos, de colmar

nuestros deseos visuales, y de disponerlos de manera tal que su vista nos afecte claramente, por la finura o la brutalidad, el tumulto o la serenidad, la indiferencia o el interés; estos elementos son elementos plásticos, formas que nuestros ojos ven claramente, que nuestro espíritu mide". Le Corbusier, 1924. Citado por Quetglas J. *ARQ* 58, En Planta/Plan view, Santiago, diciembre, (2004) 13-18.

²² *Ibid.*

²³ Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona (1977) 155.

²⁴ Samper G. Citado por Toca A. Origen textil de la arquitectura. *Anales de Investigaciones Estéticas* 085, vol. XVI, UNAM, México, 67-68.

²⁵ Lambert P. *Mies in America*. Harry N. Abrams Inc., New York (2002) 603. Citado por González PB en Perspectivismo, formalismo y la realidad objetiva en el pensamiento de Ortega y Gasset y la arquitectura de Mies Van Der Rohe <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/blasgonz03.htm>>.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona (1977) 130-131.

²⁸ Kepes G. *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago (1944) 77. Citado por Rowe C, Slutzky R. *Transparency*, Birkhäuser gta. (1997) 23.

²⁹ Nouvel J. Citado por Riley T. *Light Construction*, Gustavo Gil, Barcelona (1996) 55-56.

³⁰ Kepes G. Citado por Becquer Casaballe A. *La visión fotográfica*. Parte I <<http://www.fotomundo.com/index.php?y=notas2&id=2528>>.

³¹ Kepes G. Citado por Gómez Alzate A. *Diseño visual* <<http://www.disenovisual.com>>.

B I B L I O G R A F Í A

Blanca Armenteros J. Arquitectura y religión. Portal de Revistas Electrónicas de la UCM-vol. 6 (1996).

DRAE. Vigésima segunda edición, Espasa (2001).

Ferrater Mora J. *Diccionario de filosofía*, Editorial Ariel (1994).

Ferrater Mora J. Filosofía y arquitectura. Obras selectas. *Revista de Occidente*, Madrid (1967).

González-Varas Ibáñez I. *Catedral de León: Historia y restauración*, 1ª edición, Universidad de León (1993).

Heidegger M. *¿Qué significa pensar?*, Editorial Nova, Buenos Aires (1958).

Herrmann W. *Laugier and the Eighteenth Century French Theory*, Zwemmer, Londres (1962).

Kepes G. *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago (1944).

Lambert P. *Mies in America*. Harry N. Abrams Inc., New York (2002).

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona (1977).

Quetglas J. *ARQ* 58, En Planta/Plan view, Santiago, diciembre (2004) 13-18.

Riley T. *Light Construction*, Gustavo Gil, Barcelona (1996).

Rowe C, Slutzky R. *Transparency*, Birkhäuser gta. (1997).

Summerson J. *El lenguaje clásico en arquitectura*, 7ª edición, Barcelona (1988).

Toca A. Origen textil de la arquitectura. *Anales de Investigaciones Estéticas* 085, vol. XVI, UNAM, México.

Viollet-le-Duc E. *Entretiens sur l'architecture*, t. IX, Paris (1868 -1869).

Carlos José Olaizola Rengifo, Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela. email: colaizola@usb.ve