

Universidad Politécnica de Madrid, UPM.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Arquitecto, obra y método.

Análisis comparado de diferentes
estrategias metodológicas singulares de la
creación arquitectónica contemporánea

Tesis doctoral Eneko Besa Díaz, arquitecto. Año 2015

*A mis dos abuelas,
pues no me dio tiempo de regalarles un ejemplar.*

Departamento de Proyectos Arquitectónicos.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Autor:

Eneko Besa Díaz

Arquitecto.

Director:

Antonio González-Capitel Martínez

Doctor Arquitecto.

Catedrático del departamento de proyectos.

Coodirección¹:

Lara Schrijver

Doctora Arquitecta.

Assistant professor at the Faculty of Architecture of the TU Delft.

Professor in Architecture at the University of Antwerp.

2015

¹ Lara Schrijver ha participado del contenido y los planteamientos generales de la tesis, aunque su labor ha estado específicamente focalizada en la supervisión del capítulo relativo a Koolhaas. Lara realizó esta revisión durante una estancia internacional del autor de la tesis desde septiembre 2012 hasta junio 2013 como invitado del departamento de arquitectura de la Delft University of Technology.

Tribunal nombrado por
el Magnífico y Excelentísimo Señor Rector de la
Universidad Politécnica de Madrid,

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

El presidente

Los vocales

El secretario

Resumen.

La tesis se acerca a la cuestión del método en arquitectura focalizando su análisis principalmente en 5 obras concretas del panorama contemporáneo, tratando de desvelar las motivaciones últimas que las constituyen.

El objeto y la obra arquitectónica se consideran así los elementos susceptibles de ofrecer el conocimiento material que permite desentrañar el modo y la metodología por el que éstos han sido concebidos.

Con esta particular aproximación se desafían los tradicionales estudios que han comprendido al método como una sistemática universal o reglada, ya que en este caso el propósito consiste más bien en esclarecer los fundamentos y principios que subyacen a cada objeto arquitectónico más específico.

Este hecho ha llevado al índice de la tesis a ordenarse según una lista de arquitectos y obras que no presentan otra particularidad que la de ser recientes y muy diferentes entre sí.

Esta aparente arbitrariedad con la que las obras se eligen cobra sentido a lo largo del propio análisis y recorrido, ya que éste apuesta por recabar el suficiente contenido que diversifique y singularice cada elección, de tal modo que ya en sí, ésta obtenga rango paradigmático.

El hecho de que la tesis evite los planteamientos totalitarios no quiere decir que trate de promover el relativismo de las diferentes opciones, dado que más bien pretende analizar hasta el fondo las cuestiones últimas y lo más valioso que cada opción representa.

Por su parte, la conclusión de la tesis muestra una complementariedad al carácter específico de los capítulos previos, ya que ésta se atreve a avanzar con cierta voluntad conclusiva hacia la definición de los principios más sustanciales del método en arquitectura hoy.

Y precisamente, una de las claves esenciales que ha mostrado la arquitectura del hoy que nos toca vivir consiste en la condición más específica de la obra arquitectónica misma por encima de cualquier connotación genérica o transcendente que ésta pueda sugerir.

De tal modo que los arquitectos elegidos, por muy diferentes que aparentan ser, han tomado como punto de partida la condición objetual de la obra más allá de cualquier contenido ideal que a ésta pueda adscribirse.

En todos los casos, si bien de diferente manera, la obra arquitectónica en sí misma se ha constituido en una nueva clave en la que tratan de dirimirse las eternas dialécticas entre el objeto y su significado, entre la estructura conceptual y su connotación simbólica.

De este modo, las dialécticas relativas a la unidad de la diversidad, la identidad de la multiplicidad, la síntesis que pretende la integración de lo complejo, o en su caso, la indispensable sostenibilidad de lo inconsistente, se han convertido en la temática principal de este análisis que ha comprendido al método a partir la misma paradoja por la que la arquitectura actual se ve afectada. La misma dialéctica imposible de resolver que ha conducido a la arquitectura más reciente a decantarse a favor de la consustancialidad intrínseca a la misma obra.

La tesis por su parte también se ha focalizado en la obra y en el hecho arquitectónico puntual, siguiendo la tendencia de la misma arquitectura que se analizaba. Sin embargo, sus extensos análisis nos han llevado a desentrañar el sentido y la posición estratégica

personal que se encuentra más allá de la exacerbación inmanente de la arquitectura de estos últimos años. Es decir, tal y como se ha insistido, el análisis de la obra nos ha llevado, a través de la pregunta por su método, al arquitecto que la ha proyectado.

Y así se ha creado este triángulo trinitario, '*Arquitecto, obra y método*', tratando de preguntarse hasta el final por la singularidad más específica del método de cada arquitecto, en el convencimiento de que método y obra se vinculan precisamente ahí, en las experiencias personales singulares que han posibilitado las mayores creaciones y más sustantivas novedades.

Abstract.

This thesis approaches the question of Method in architecture by focusing its analysis on 5 specific contemporary projects, trying to unveil their underlying constitutive motivations.

Thus, architectural object and work are considered the susceptible elements that provide the material knowledge that unravels the manner and the methodology by which they were conceived.

With this particular approach, this thesis challenges other traditional studies, those that regard the Method in architecture as a regulated or universal systematic procedure. On the contrary, the purpose of this thesis is to clarify the foundations and principles that underlie each specific architectural object.

This has led to the ordering of the thesis index according to a list of architects and projects that do not present any other distinctiveness except that they are recent and very different to each other.

However, this apparent arbitrariness of the choice of each architect becomes meaningful during its analytical development. This analysis attempts to seek out the content which diversifies each choice enough, and makes it singular enough, so that each selected candidate acquires paradigmatic range by itself.

Therefore, the fact that the thesis avoids totalitarian approaches does not lead it to promote the relativism of different choices, but rather the thesis tries to thoroughly analyze the most valuable achievements of each option.

Nonetheless, the conclusion of the thesis shows a position that complements the specific character of the previous chapters, since it dares to move forward conclusively towards the definition of the essential principles of the Method in architecture today.

Indeed, the thesis shows one of the basic keys of today's architecture, which is the specific condition of the architectural work itself above any generic or transcendental connotation.

Thus, the selected architects, however different they appear to be, take the objectual condition of the work (thingness) as their starting point beyond any ideal content that might be ascribed to their architecture.

Although differently, in each case the architectural work itself has become the new indispensable key to deal with the eternal dialectics between the object and its meaning, between conceptual structure and its symbolic connotation.

Thus, the dialectics between unity and diversity, the identity of multiplicity, the synthesis that aims at the integration of complexity, or even, the indispensable consistency of the unavoidable inconsistency, have all become the main themes of this analysis, an analysis that understands the issue of Method from the same paradoxical situation of today's architecture. This is the same paradox which has led the latest architecture to align itself with the intrinsic consubstantiality of the architectural work itself.

Therefore, the thesis is also focused on the Work, on the specific architectural fact, following the course of the same architecture that it analyses.

However, extensive analyses of the thesis have led us to clarify the sense and personal strategic position that is beyond the immanent exacerbation of architecture in recent years. Therefore, as stressed throughout the text, the analysis, that has explored the Method of architectural Work, has led us to the architect who conceived it.

Thus, this trinitarian triangle, '*Architect, Work and Method*', has been created, attempting to explore in depth the specific uniqueness of each architect's method, convinced that Method and Work do actually connect in the singular experiences that have achieved the greatest and most substantial creations.

RESUMEN.	VI
----------	----

ABSTRACT.	VII
-----------	-----

INDEX (ENGLISH).	XII
------------------	-----

0. INTRODUCCIÓN.	17
------------------	----

1. KAZUYO SEJIMA Y SANAA,⁵ Casa en un Huerto de Ciruelos en Tokio, Japón (2001-2003).

1.0. Introducción.	22
1.1. Lo uno y el todo.	23
Autonomía y continuidad en la relación del elemento al grupo.	
1.2. Forma (lenguaje) y concepto.	35
Una reconceptualización de la sintaxis formal moderna.	
1.3. Estructura y cerramiento.	43
Nueva identidad de la coherencia-in-coherencia moderna.	
1.4. Centrifugo-centrípeto.	51
Tensiones que condensan la trayectoria de Sejima, Nishizawa y SANAA en la Casa en un Huerto de Ciruelos.	
1.5. Abstracción y método.	60
Condición abstracta moderna como estrategia metodológica simplificadora.	
1.6. Forma e idea.	68
La perceptividad de la idea en la forma como método.	
1.7. Conclusión.	76

2. FRANK O. GEHRY, Walt Disney Concert Hall en Los Ángeles, EEUU (1988-2003).

2.0. Introducción.	80
2.1. La <u>teoría</u> orgánica y la <u>práctica</u> del maestro Scharoun	81
... y cómo una cosa puede ser dos al mismo tiempo.	
2.2. La deconstrucción embellecida	89
... y la indispensable sostenibilidad de lo inconsistente.	
2.3. Conclusión.	96

3. **ÁLVARO SIZA,** **Museo Mimesis en Paju Book City, Corea del Sur (2006-2009).**

3.0. Introducción.	100
3.1. Recorrido.	100
Una aproximación a un lejano museo desde la <i>promenade</i> arquitectónica.	
3.2. La autonomía continua.	113
Y la fusión mixta de lo heterogéneo.	
3.3. Una mixtura pragmática de los tipos históricos.	117
A partir de la lateralidad 'frontal' de la fachada hacia el acceso desde Seúl.	
3.4. Identidad coherente de lo diferente.	120
La complejidad y contradicción amalgamada.	
3.5. Lo genérico y lo singular.	124
Lo segundo y lo primero en el proceso de proyecto.	
3.6. Lo grande y lo pequeño.	131
Relación entre el todo y las partes, entre el esquema y la arbitrariedad de su desarrollo.	
3.7. El lenguaje y el estilo.	142
Una reformulación de la modernidad, unificadora de lo accidental.	
3.8. El interior y el exterior.	147
La expresión exterior de un introvertido interior.	
3.9. Conclusión.	155

4. **REM KOOLHAAS,** **La Embajada de Holanda en Berlín, Alemania (1997-2003).**

4.0. Introducción.	166
4.1. Un 'genérico' sintetizado en Berlín.	166
Una controvertida decisión para acercarse a un controvertido arquitecto.	
4.2. El método y la unitariedad conceptual. ¹³⁵	172
La identidad formal y la consistencia de lo inconsistente.	
4.3. La condensación iconográfico semántica ¹³⁵	188
...en el camino desde la escisión concepto/significado/imagen a la ambivalencia del significado in-significante.	
4.4. El método, la imagen y su mentira.	204
El inmediatez visual como mecanismo de proyecto.	
4.5. El programa y el método.	222
La fractura social como herramienta de proyecto.	
4.6. La subversión radical como método.	231
<i>Fuck Koolhaas' fucking context.</i>	
4.7. Conclusión.	237

5. PETER ZUMTHOR, Museo Kolumba en Colonia, Alemania (1997-2007).

5.0. Introducción.	242
5.1. La intimidad de un recóndito exterior. Y el recorrido que horada una compacidad aparente.	243
5.2. Las condiciones perceptivas de lo real creando método y proyecto. El giro ontológico hacia las cosas mismas que traslada la forma al final del proceso.	256
5.3. Pero la forma, ¿estaba al final o realmente al principio? La herencia moderna y su ineludible apriorismo formal.	266
5.4. La novedad primigenia y su extraordinariedad arquetípica. ... Lo específico del tipo y lo especial de lo típico. (<i>"Make it typical then it will become special"</i>)	283
5.5. La inmanencia trascendente. Y su esencialidad a-simbólica.	293
5.5. Conclusión.	303

6. CONCLUSIÓN.

308

7. CONCLUSION (English).

320

8. BIBLIOGRAFÍA.

331

9. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.

357

10. NOTAS.

371

RESUMEN.	VI
----------	----

ABSTRACT. (translated into English, in this document)	VII
---	-----

INDEX (SPANISH).	IX
------------------	----

0. INTRODUCTION.	17
------------------	----

1. KAZUYO SEJIMA AND SANAA, ⁵ House in a Plum Grove in Tokyo, Japan (2001-2003).	
--	--

1.0. Introduction.	22
1.1. The one and the whole.	23
Autonomy and continuity in the relation between the element and the group.	
1.2. Form (language) and concept.	35
A re-conceptualisation of modern formal syntax.	
1.3. Structure and enclosing.	43
New identity of modern coherent in-coherence.	
1.4. Centrifugal-centripetal.	51
Tensions that condense the trajectory of Sejima, Nishizawa and SANAA in the House of a Plum Grove.	
1.5. Abstraction and method.	60
Modern abstract condition as a simplifying methodological strategy.	
1.6. Form and idea.	68
The perception of the idea in the form as a method.	
1.7. Conclusion.	76

2. FRANK O. GEHRY, Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, EEUU (1988-2003).	
--	--

2.0. Introduction.	80
2.1. Organic <u>theory</u> and <u>praxis</u> of master Scharoun	81
... and how one thing can be two at the same time.	
2.2. The embellished deconstruction	89
... and the indispensable consistency of the inconsistency.	
2.3. Conclusion.	96

3. **ÁLVARO SIZA,** **Mimesis Museum in Paju Book City, South Korea (2006-2009).**

3.0. Introduction.	100
3.1. The itinerary.	100
An approach to a faraway museum via the architectural <i>promenade</i> .	
3.2. The continuous autonomy.	113
And a mixed fusion of the heterogeneity.	
3.3. A pragmatic mixture of historical types.	117
From the 'frontal' laterality of the façade towards the access from Seoul.	
3.4. The coherent identity of the difference.	120
The amalgamated 'complexity and contradiction'.	
3.5. The generic singularity.	124
Second and first in the process of the project.	
3.6. Big and small.	131
The relation between the whole and the parts, between the scheme and its arbitrary development.	
3.7. Language and Style.	142
A reformulation of the modernity, unifying the incidentality.	
3.8. Interior and exterior.	147
The exterior expression of an introverted interior.	
3.9. Conclusion.	155

4. **REM KOOLHAAS,** **The Dutch Embassy in Berlin, Germany (1997-2003).**

4.0. Introduction.	166
4.1. A 'generic-man' synthesised in Berlin.	166
A controversial decision to approach a controversial architect.	
4.2. Method of conceptual identity. (translated into English, see note 135)	172
Formal identity and its consistent inconsistency.	
4.3. Iconographic condensation (translated into English, see note 135).	188
...on the way from triple dissociation concept/meaning/image to the ambivalent in-significant meaning.	
4.4. The method, the image and its untruthfulness.	204
Visual immediacy as a project mechanism.	
4.5. Program and method.	222
Social breakup as a project tool.	
4.6. The radical subversion as a method.	231
<i>Fuck Koolhaas' fucking context.</i>	
4.7. Conclusion.	237

5. PETER ZUMTHOR, Kolumba Museum in Cologne, Germany (1997-2007).

5.0. Introduction.	242
5.1. The intimacy of an innermost exterior. And the itinerary that drills an apparent compactness.	243
5.2. The perceptual conditions of reality creating method and project. The ontological turn to the things themselves that delays the form until the end of the process.	256
5.3. But... was the form really at the end or basically at the beginning? Modern heritage and its unavoidable formal apriorism.	266
5.4. Primeval newness and its archetypical extraordinariness. The specificity of type and a special typicality. (<i>"Make it typical then it will become special"</i>)	283
5.5. The transcendent immanence. And it's a-symbolic essence.	293
5.5. Conclusion.	303

6. CONCLUSIÓN. 308

7. CONCLUSION. (translated into English, in this document) 320

8. BIBLIOGRAPHY. 331

9. PHOTOGRAPHIC CREDITS. 357

10. NOTES. 371

0. INTRODUCCIÓN.

La tesis que aquí se presenta constituye una aproximación a la cuestión del método de proyectos a partir del estudio del hecho arquitectónico más singular. De tal modo que la tesis se acerca a la cuestión de la metodología focalizando su análisis principalmente en 5 obras concretas del panorama contemporáneo, tratando de desvelar las motivaciones últimas que las constituyen.

Con esta particular aproximación a la difícil cuestión de la concepción arquitectónica, se desafían los tradicionales estudios que han comprendido al método como una sistemática universal o reglada, ya que en este caso el propósito consiste más bien en esclarecer los fundamentos y principios que subyacen a cada objeto arquitectónico más específico.²

El objeto y la obra arquitectónica se consideran así los elementos susceptibles de ofrecer el conocimiento material que permite desentrañar el modo y la metodología por el que éstos han sido concebidos. Y de esta manera, frente a concepciones absolutas o genéricas que requieren partir de principios desde los que construir un desarrollo teórico, esta tesis ofrece la oportunidad de introducirse en la cuestión del método experimentando el recorrido trazado a partir del análisis de 5 obras del panorama contemporáneo más candente.³

Es por ello que la introducción a semejante estudio particularista deberá ser necesariamente breve, ya que se pretende evitar a toda costa cualquier planteamiento o prerrequisito que no nazca de la aproximación directa a la obra arquitectónica. Esta introducción es más instructiva que justificativa, más explicativa que propositiva, ya que simplemente pretende ofrecer las necesarias orientaciones que facilitan el acceso a la lectura de la tesis.

Para ello, a continuación se describe la organización y la distribución del contenido de la tesis, el cual se ordena según diferentes capítulos, cada uno de ellos dedicado a una obra específica de un arquitecto singular contemporáneo. El contenido de la tesis y su organización responden al planteamiento de la misma, puesto que ya el mismo índice se ordena según una lista de arquitectos y obras que no presentan otra particularidad que la de ser recientes y muy diferentes entre sí.

Esta aparente arbitrariedad por la que las obras se eligen cobra sentido a lo largo del propio análisis, el cual se inicia desde un cariz fundamentalmente analítico-descriptivo, para continuar ganando profundidad conceptual según avanza su desarrollo. Es entonces, y no antes, cuando otras obras, del mismo u otros arquitectos, así como otras consideraciones filosóficas, completan y amplían el estudio realizado, para finalizar en una conclusión que extrae los necesarios principios que justifican y ofrecen rango paradigmático a cada obra elegida.

Este modelo inductivo no se adopta únicamente en cada capítulo, sino que cada epígrafe y cada parte, dentro de lo posible, también ha adquirido esta organización 'ascendente'. La forma total del trabajo tampoco es una excepción, lo cual ha llevado a la tesis a terminar con una conclusión general. Un desenlace que, basándose en los capítulos previos, se atreve a avanzar con cierta voluntad conclusiva hacia la definición de los principios más sustanciales del método en arquitectura hoy. De tal modo que la conclusión se ofrece más allá de los posibles personalismos y de las diferentes tendencias desde las que se ha abordado la cuestión del método hasta ese momento, sin que, por otra parte, pierda el arraigo y la referencia concreta de los estudios previos que la fundamentan.

Más allá del hilo conductor que presenta la tesis, su estructura además de continua es también discreta. De tal forma que cada capítulo constituye una entidad independiente que podría leerse de forma autónoma. De hecho, el orden de los capítulos viene determinado exclusivamente por el proceso según el que éstos se han escrito. Lógicamente, en el análisis de cada una de las obras se incluyen innumerables comparativas a los estudios previos, pero sin embargo, dichas referencias no imposibilitan la lectura directa e independiente de cada uno de los capítulos.

Curiosamente, la conclusión, a pesar de todo lo dicho más arriba, presenta también una independencia similar a la de cada capítulo, de tal modo que ésta podría ser leída antes de acometer la lectura del análisis más específico que la precede. Esta alternativa que opta por leer primero la conclusión podría ser también un posible acercamiento a la tesis no exento de un sugerente interés.

Sin embargo, haber leído la conclusión no excusa de la lectura de los capítulos previos, como tampoco excusa de una segunda lectura de la conclusión una vez se hayan leído éstos. Ya que el recorrido más específico y concreto de cada capítulo aporta el trasfondo, el 'ancla' indispensable, que permite comprender definitivamente el horizonte en el que se adentra la conclusión.

La tesis así se desarrolla a través de la complementariedad creada entre los capítulos y la conclusión final, entre la particularidad de cada arquitecto elegido y la coherencia que surge a partir del desarrollo de todos ellos. De ahí también la polaridad continuo/discreto a la que se apuntaba más arriba, ya que en el fondo, la tesis alcanza un acuerdo tenso entre la elección parcial de cinco obras concretas y las determinaciones conclusivas que surgen a partir, pero también más allá, de ellas.

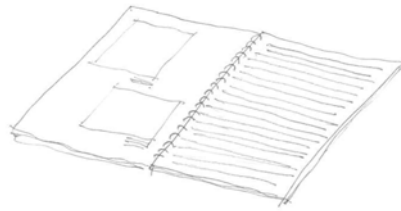
Pero la tesis también presenta otra tensa polaridad, pues precisamente hay quien ha señalado que los diversos edificios tienen en el fondo un parecido⁴, por muy diferentes que sean los arquitectos que los han diseñado. Este hecho podría constituir una preferencia personal que hubiera podido filtrarse inconscientemente en la elección de cada edificio, pues curiosamente, las obras elegidas presentan una característica común por la que todas ellas en sí mismas integran una complementariedad de conceptos irreconciliables. Sin embargo, este hecho no ha sido tan fortuito, pues de esta manera en todos los capítulos nos encontramos ante edificios densos y compactos, sintéticamente armados en su concepción, los cuales llegan incluso a integrar en sí mismos conceptos tan diversos que, ya en sí, se convierten en paradigma del estudio del método, a pesar de representar una elección única por arquitecto.

El método así se estudia ya desde una posición en la que éste se comprende inevitablemente como síntesis de contrarios y como una unidad de lo complejo. Conclusión a la que se llegará de forma irremisible, pero a la que sin embargo se accede a partir un extenso recorrido realizado a través de la elección particular de 5 obras. Una selección que se posiciona ya inevitablemente desde cada elección, pero que, a la vez, atraviesa el recorrido analítico específico por el que se ve forzada a sí misma una vez ha elegido. Pues, aunque sea inevitable obviar los parámetros desde los que se elige, la misma selección se prolonga irremediabilmente hacia el análisis de 5 'muy' diferentes posiciones.

Con todo esto no es que se pretenda evitar una argumentación que justificaría las obras elegidas, sino que la tesis, y la misma comprensión del método que en ella se desarrolla, se basa más bien en la paradoja de una decisión que, siendo imposible de justificar como principio genérico, nos acerca sin embargo hacia la concreción específica desde la que inevitablemente hemos de comprender la experiencia metodológica en arquitectura.

Es por ello que esta introducción no debería prolongarse hacia un prolegómeno argumentativo que se enredaría sobre sí mismo como un bucle infinito, sino que más

bien, termina aquí, presentándonos las obras que van a ser las auténticas protagonistas de este análisis. Para ello se ofrecen a continuación diferentes opciones con las que la documentación gráfica puede acompañar a la lectura de este documento, las cuales representan el último aspecto instructivo que va a ofrecer esta introducción: un auténtico link, un enlace directo a la obra arquitectónica sin más preámbulo.

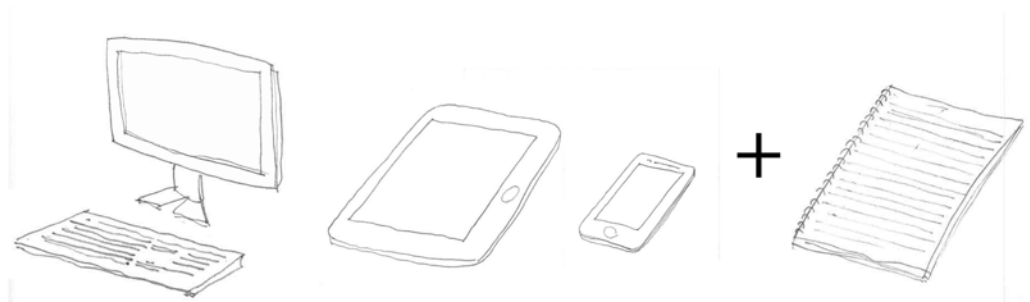


OPCIÓN 1: Tesis maquettata con fotos.



OPCIÓN 2: ‘fotos de tesis....’

Apoyo a la lectura mediante un pdf descargable que se puede visualizar a modo de pantalla completa en cualquier portátil, tablet o smartphone.



OPCIÓN 3: ‘tesis sin fotos....’

Archivo sin fotos, apto para una impresión económica, que se combina con la visualización de las imágenes en pantalla.

01

***KAZUYO SEJIMA
Y SANAA,⁵***

Introducción.	1.0
Lo uno y el todo. Autonomía y continuidad en la relación del individuo al grupo.	1.1
Forma (lenguaje) y concepto. Una reconceptualización de la sintaxis formal moderna.	1.2
Estructura y cerramiento. Nueva identidad de la coherencia-in-coherencia moderna.	1.3
Centrífugo-centrípeto. Tensiones que condensan la trayectoria de Kazuyo, Ryue y SANAA en la Casa en un Huerto de Ciruelos.	1.4
Abstracción y método. Condición abstracta moderna como estrategia metodológica simplificadora.	1.5
Forma e idea. La perceptividad de la idea en la forma como método.	1.6
Conclusión.	1.7

Casa en un huerto de ciruelos

Tokio, Japón
2001 - 2003

“La escritora publicitaria Miyako Maekita y su esposo, un productor de anuncios, poseían un pequeño terreno en un vecindario cercano a Tokio. Con tan sólo 92,30m², llena de ciruelos y flores salvajes, la parcela realmente parecía un jardín dentro de aquella zona residencial. Durante mucho tiempo, la pareja había querido construir allí su hogar; una casa que fuese neutra, como un lienzo en blanco, sin nada que distrajera su vida ni el ver crecer a los hijos. Rechazaban la idea de que la casa representase su poder económico o que sirviese para llamar la atención. Su vivienda debía ser mucho más espiritual, un lugar para equilibrar la mente y relajar el cuerpo.”⁶

Un occidental que lee la cita con la que empieza este capítulo no puede menos que sentir cierta perplejidad más o menos manifiesta: una familia japonesa decide construir una casa en escasos 92,30m², cautivada por el encanto natural que encuentra en dicho espacio, a pesar de su reducido tamaño y de que éste se encuentra en un entorno gris dominado por complejos tendidos eléctricos aéreos.⁷ (figs. 01 y 02)

Perteneciendo a una cultura para la que la naturaleza tiene una consideración sagrada y, al mismo tiempo, consciente de que la casa va a situarse sobre el único reducto natural que quedaba en el entorno, Kazuyo Sejima va a tratar de respetar los ciruelos que se sitúan en el perímetro de la parcela.



Fig.1. (Izquierda) Imagen de la casa y el entorno. Época húmeda. La comparación entre ésta y la siguiente fotografía nos muestra la variación que la vegetación y naturaleza presentan en las diferentes estaciones en el país nipón. / **Fig.2. (Derecha)** Imagen de la casa y su entorno en invierno.

A la vez, lejos de corresponder al entorno urbano y natural que pretende respetar, la casa, gracias a su definición blanca e incólume, va a contrastar radicalmente con su contexto. Y al mismo tiempo, lejos de responder a las intenciones de discreción que tenía la familia, el soporte neutro que ofrece la casa va a hacer explícita y manifiesta la vida que aloja dentro de sí.⁸

Avanzando en el análisis que se acomete, las múltiples contradicciones que esta casa representa para el mundo occidental se acentuarán en el momento que se comience a estudiar su procedencia y relación con la modernidad europea, entendida e interpretada desde la tradición oriental a la que Sejima inevitablemente pertenece. Porque Kazuyo Sejima se define y reconoce a sí misma por la apropiación que hace de la imagen y modelos modernos.⁹ Sin embargo, dicha apropiación se realiza desde una transformación conceptual que, como veremos, se arraiga en su propia tradición japonesa.

Hasta tal punto que Sejima, en la Casa en un Huerto de Ciruelos, alcanza una síntesis constitutiva a través de la reconceptualización de las formas y los modos modernos a la luz del sincretismo japonés. Una síntesis que se analizará de forma desarrollada y comparada, pero que ya se intuye en los conceptos que definen los títulos de cada epígrafe del capítulo.

Y así, se ha elegido precisamente ésta y no otra de las obras de Sejima debido a su forma unitaria, a su concentración y concisión¹⁰, así como al carácter decisivo con el que la casa encuentra su posición de pieza angular en el compendio de la experimentación continua que supone la obra de Sejima.¹¹

Todo ello, unido al hecho de que la casa encuentra su propia concepción espacial a partir de las formas arquitectónicas más elementales (el cubo), pero además, el hecho de que dichas formas constituyen los modelos desde los que operaron los maestros de la modernidad (Le Corbusier, Mies, Wright, Kahn), obliga precisamente a iniciar esta tesis que se invita a continuar leyendo con el sugerente comienzo que constituye esta obra

Lo uno y el todo.

Autonomía y continuidad en la relación del elemento al grupo 1.1

En relación a la síntesis y a la concentración que se apuntaba en la introducción, cabe señalar y comenzar el análisis introduciéndonos en la manera con la que la casa, en su misma compacidad, llega a integrar los diferentes espacios por los que está formada.

La casa, así, se podría definir como la compartimentación de un volumen unitario en estancias de diferentes características espaciales: habitaciones de diferente proporción y altura, diversas alineaciones, huecos, luces, formas de acceso... Estancias que, por su parte, se designan a partir del uso particular y específico que les es asignado: vestíbulo, comedor, habitación, cocina, dormitorio padres, dormitorio hijo... (fig.3)

Se trata éste de un concepto distributivo que viene expresado mediante la rotunda y compacta volumetría global de una edificación que, a la vez, queda compartimentada en pequeñas habitaciones o estancias, las cuales se delimitan entre ellas mediante escasos 16 mm de chapa de acero.

Estas habitaciones constituyen espacios de diferentes características, los cuales, gracias a su yuxtaposición, generan un mosaico de utilizaciones diferenciadas según lo requieran las necesidades de cada momento. Dicho mosaico de espacios y usos es precisamente el que organiza la planta de la vivienda a través de las diferentes proporciones y formas con las que se compartimenta.

La sección, por su parte, va a representar la misma idea de manera análoga a la planta, ya que, en ella, cada uno de los espacios se distinguirá del resto mediante diferentes alturas y proporciones. (fig.4)

Como ya se puede advertir según avanza el análisis, en esta misma lectura que comprende la casa como un volumen compartimentado, comienzan ya a aparecer descripciones que pertenecen a otra comprensión, precisamente a la opuesta: la

casa como mosaico espacial o volumen que se ha generado gracias a la agregación de otros volúmenes o estancias más pequeñas.

“Examinemos el bento, la “cesta comida” japonesa. Se trata de una caja dividida en diferentes compartimentos en los que se disponen pescado, carne, verduras, verduras en salmuera para acompañar el arroz, y postres. Visualmente se aprecia en éste el gusto por la disposición y el colorido. El orden en el cual se debe comer no está fijado; se puede empezar por lo que más apetezca o según el humor que se tenga.”¹²

“La yuxtaposición armoniosa de diferentes elementos heterogéneos que es característica del arte japonés ha sido ignorada por los europeos durante largo tiempo.”¹³

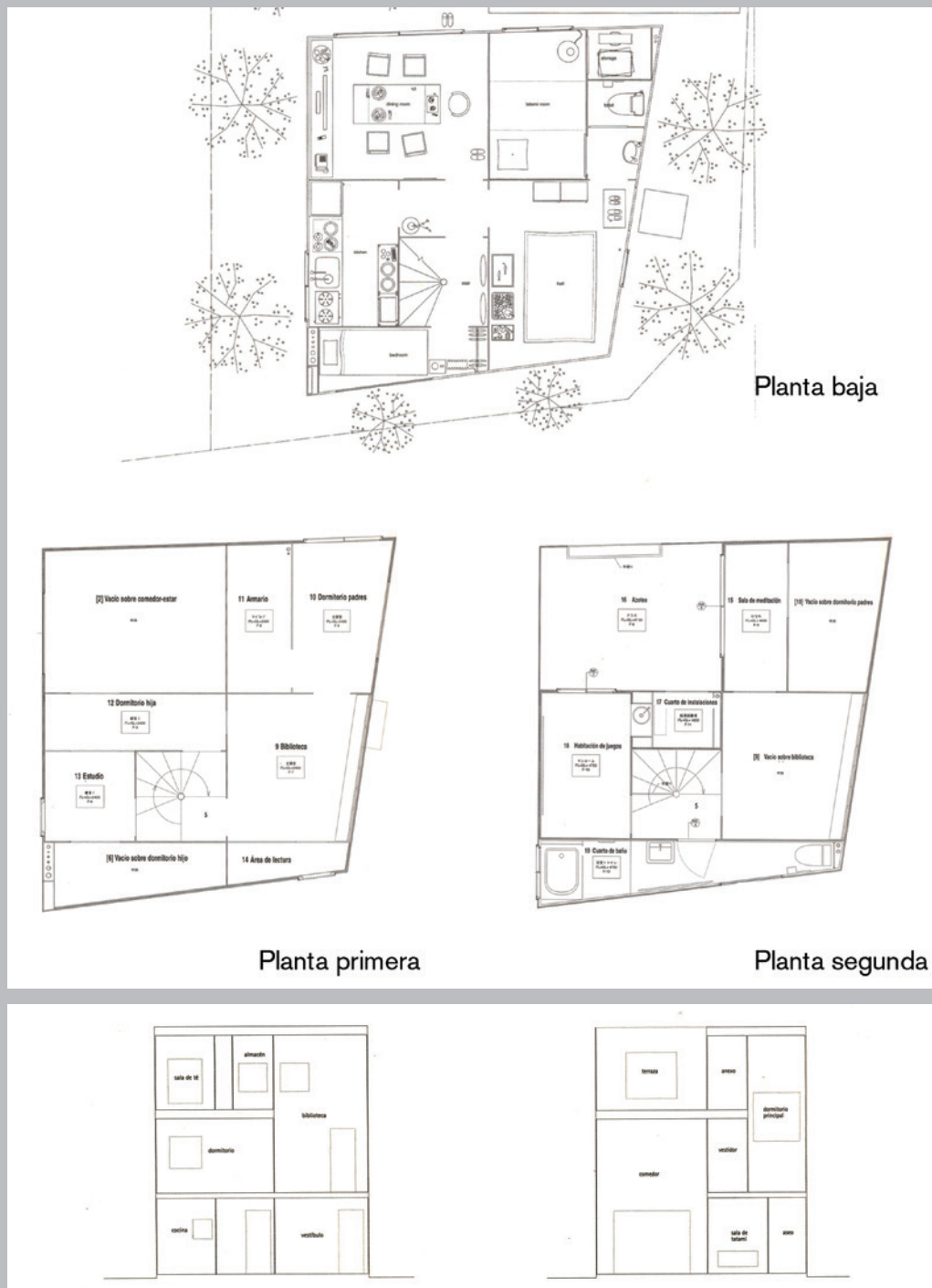


Fig.3. (Arriba) Plantas de la casa. / **Fig.4. (Abajo)** Secciones de la casa.

La misma chapa, un elemento que es estructural además de distribuidor, delimita cada espacio de forma autónoma e independiente. De un modo en el que los

volúmenes de las diferentes estancias no se interseccionan ni se interfieren mutuamente entre sí, manteniendo de esta forma en todo momento su total integridad unitaria. (ver planta)

Algunas de las estancias incluso adoptan el mismo revestimiento interior en todas sus caras interiores y techo, apoyando así conceptualmente su comprensión como único espacio unitario diferenciado del resto de la casa. Es el caso de la biblioteca, la cual se diferencia mediante un revestimiento interior de madera oscura, distinguiéndose así del resto de las habitaciones blancas de la casa. (fig. 5)



Fig.5. (Arriba izquierda) Interior de la biblioteca. / **Fig.6. (Arriba derecha)** Salón. / **Fig.7. (Abajo izquierda)** Habitación de los padres. / **Fig.8. (Abajo derecha)** Serie de alzados.

Con la misma intención, los huecos y las perforaciones rectangulares entre estancias nunca se realizan rompiendo la esquina. De este modo, dichos huecos quedan en todo momento enmarcados por un extenso paño de chapa en sus cuatro lados. (fig. 6)

Pero incluso Kazuyo Sejima ha homogeneizado la forma y la imagen que ofrecen los huecos realizados entre estancias interiores y los huecos que comunican el interior con el exterior (las ventanas), a pesar de que las condiciones climatológicas hacia afuera y hacia adentro exigen un sistema constructivo distinto. De esta forma,

cada estancia interior de la casa queda construida por una envolvente que es igual y ofrece la misma imagen, o al menos eso pretende, en todas sus caras. (fig. 7)

Si observamos los alzados, advertiremos el mismo carácter indiferenciado con el que los huecos se sitúan sobre las fachadas. Y así veremos cómo estos huecos hacen referencia a la idea de estancias autónomas a las que cada uno de ellos ilumina, a pesar de que todos ellos perforan un volumen que también es unitario en sí mismo. (fig. 8)



Fig.9. (Izquierda) Aseo de proporciones tremendamente alargadas. / **Fig.10. (Derecha)** Habitación del hijo.

Se trata entonces de una constitución ambigua, por la que la casa puede comprenderse como un único UNO a la par que como la agrupación de un múltiple TODO.¹⁴ Lo cual viene apoyado por la deformación del volumen principal mediante los leves giros de sus fachadas, los cuales rompen la rotundidad del volumen puro unitario¹⁵ sugiriendo así otras comprensiones del mismo. (ver planta)

Estos giros de las fachadas del volumen principal se dejan sentir en las irregularidades de cada una de las estancias a las que afectan, siendo paradójicamente estas irregularidades del volumen general parte sustancial de la singularidad y de las características específicas de cada una de las estancias. De tal modo que el giro por el que se verán afectadas algunas caras de las habitaciones, tiene su origen en la forma general del edificio, pero al mismo tiempo, éste va a constituir un rasgo que se comprende como el hecho singular y anecdótico en el que se basa, en gran parte, el carácter, la función y el uso que cada habitación individual adquiere.

No sólo las anomalías que se generan debido a los giros en planta, sino que también las irregularidades, los restos y residuos espaciales que se generan al compartimentar un único volumen en otros más pequeños, son adoptadas como elementos intrínsecos a las propias características autónomas de cada una de las estancias. (fig. 9)

De esta forma, encontramos estancias no ortogonales de no más¹⁶ de 1,2 m de ancho máximo por 4,6 metros de alto (dos alturas), como es el dormitorio del hijo. O habitaciones de anchura de un metro escaso y una única altura, como es el caso del dormitorio de la hija. Encontramos también habitaciones de doble y de hasta triple altura. Se trata por tanto de habitaciones de singulares proporciones en planta, combinadas con diferentes alturas en sección. (fig. 10)

De esta manera, no se hace corresponder la altura de cada habitación y su extensión en planta, no se proporciona la altura con respecto a la anchura, ni con respecto a la representatividad del uso que se asigna a cada habitación; más bien, las estancias constituyen una multiplicidad de situaciones que se singularizan y diferencian mediante la proporción anómala con la que se construyen.

Estas situaciones singulares también se generan debido al desfase que existe entre las dobles alturas de la casa, me refiero al desfase que hace comenzar a los espacios de doble altura en diferentes niveles: la estancia del comedor-estar cuenta con una altura que atraviesa los tres niveles de la casa, en cambio, la altura del dormitorio del hijo se extiende desde la planta primera a la segunda, mientras que la biblioteca y el dormitorio de padres se prolongan desde la planta segunda hasta la tercera.

(Se insta en este momento al lector a realizar el esfuerzo de comprender y situar en los planos las estancias y alturas que simplemente se han enumerado por no inquirir en mayor complejidad descriptiva.)

De tal modo que la casa evita prolongar las dobles alturas a partir de una única planta, como ha sido el recurso típico de los espacios y *halles* que con su altura extra se han destinado a dignificar una *pianta nobile* o una determinada zona para transformarla en la más representativa del edificio. En este caso, no existe tanto una jerarquía cuanto una multiplicidad enlazada de espacios de –y a– diferentes alturas.



Fig.11. (Izquierda) Hueco abierto hacia la habitación de la hija desde el estudio. Ésta a su vez puede asomarse por el otro lado hacia el salón. / **Fig.12. (Derecha)** Habitación de la hija entre el estudio y la doble altura sobre el salón.

Así, las estancias forman una agrupación por la que llegan a complementarse en el volumen general que las integra, acoplando sus diferentes formas y alturas, imbricándose en una relación en la que se suplementan mutuamente a modo de 'tetrís' volumétrico espacial. Se trata ésta de una imbricación que, lejos de segregar o dividir las diferentes estancias, traba y conecta los diferentes espacios y niveles, las diferentes alturas y desarrollos verticales que hacia la cubierta se prolongan.

De esta forma, el TODO que se venía describiendo consigue una relación e integración de las PARTES que dentro de sí mismo aloja. De tal modo que llega a sugerir una fluidez espacial que conecta las diferentes estancias y espacios a través de los huecos, perforaciones y pasos por los que visual y físicamente se relacionan y comunican las partes por las que está formado. Se trata de una fluidez espacial que genera una nueva unidad a partir de los diferentes

elementos y entidades unitarias independientes que componen la casa. Un concepto de fluidez espacial que, por lo tanto, se superpone y convive con el planteamiento distributivo y segregativo que también se ha analizado.¹⁷ (fig. 11)

Dicha fluidez surge a través de los huecos interiores que perforan los tabiques de acero, los cuales no disponen de ningún tipo de carpintería, ni siquiera un vidrio que posibilite un aislamiento acústico, por lo que éstos obligan a una perpetua continuidad entre estancias: (fig. 12)

“Recordé que tenía razón aquel campesino japonés al decirme la primera noche que los tatami sólo eran una forma cultural de la hierba, sobre la que nos sentamos o nos tumbamos sin distanciarnos unos de otros. Es posible que los japoneses no concedan ninguna importancia al aislamiento sonoro entre las habitaciones por esa misma razón.”¹⁸

La fluidez espacial de esta casa llega a conseguirse gracias al espesor mínimo de sus diafragmáticos tabiques, dado que estos tabiques, debido a su espesor ínfimo, parecen no querer existir, y por lo tanto niegan la propia función distributiva y segregativa que tienen entre estancias.

La casa se constituye así a partir de una concentración compleja de conceptos contradictorios. Y de esta forma, ésta evita a toda costa caer en la convencionalidad que supondría la simple enumeración de usos comunes e independientes con la que se ha empezado este epígrafe¹⁹: vestíbulo, comedor, habitación, cocina, dormitorio padres, dormitorio hijo...

“Normalmente, los proyectos residenciales mantienen una relación fija entre el número de habitantes y el de habitaciones. En este proyecto, cada función, más que cada grupo de funciones, da lugar a una habitación. Sin embargo, además de definir los distintos espacios geoméricamente, se procura interconectarlos mediante huecos. El edificio no es ni un racimo de muchas habitaciones pequeñas, ni tampoco una sala grande, sino algo intermedio.”²⁰

De este modo la casa genera una serie de espacios fijos de posible uso aleatorio y opcional, y así en cada momento el habitante es capaz de conseguir ‘encajar’ sus necesidades dentro la oferta múltiple que ofrece la vivienda. La habitación de la abuela por ejemplo se puede usar como habitación de invitados en un determinado momento puntual,²¹ la habitación de la niña se puede trasladar a la de la abuela o a la sala de juegos en el momento en el que ésta crezca y necesite mayor privacidad, la habitación de estudio la podría usar la misma hija como extensión de su propia habitación; y así, un largo etcétera de posibilidades y opciones.

Hasta aquí el análisis exclusivo de la vivienda, correspondiente a este epígrafe. A partir de este punto se proseguirá realizando una comparativa con los referentes históricos de los conceptos que en la casa se han analizado.

Wright y la casa Japonesa

El breve estudio que se ha recorrido, ha mostrado ya la condición compleja y entrecruzada de los diferentes conceptos que configuran la casa, los cuales son incluso contradictorios, ya que se trata de conceptos que han llegado tradicionalmente a posicionarse como mutuamente encontrados en el curso de la historia de la arquitectura. Tal es el caso de la división segregativa frente a la fluidez espacial continua, los cuales constituyen dos conceptos opuestos en la medida en que las organizaciones distributivas de la arquitectura antigua fueron reemplazadas

y negadas por la fluidez espacial moderna. Una fluidez espacial que la modernidad creó a través de espacios abiertos sin distribución alguna, tratando de desterrar para siempre la segregación espacial tradicional. (fig. 13)

Tal es el caso de la arquitectura de Frank Lloyd Wright, la cual superaba aquéllas distribuciones académicas *Beaux Artianas* en las que él mismo se había formado a través de la ruptura que hacía de las esquinas de las estancias y la comunicación diagonal que propiciaba entre ellas. (fig. 14)

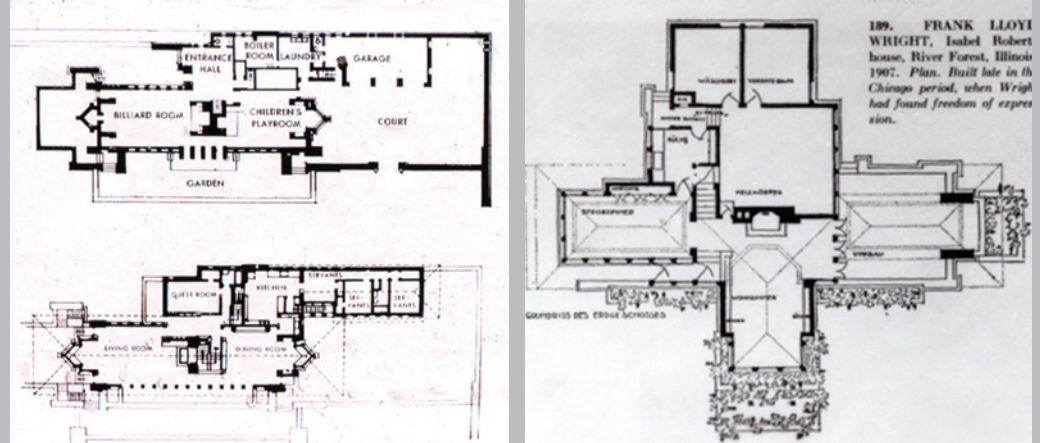


Fig.13. (Izquierda) Fluidez espacial entre estancias en la planta de la Robbie House de Wright (1906). / **Fig.14. (Derecha)** Isabel Roberts House (1908). Comunicación entre los diferentes volúmenes a través de las esquinas.

A pesar de continuar la tradición académica que componía los edificios mediante una ordenación de volúmenes y una estructuración de ejes en planta, Wright abandonó la composición simétrica y centrada, para comunicar sus estancias a través de la macla que se hacía en sus esquinas. Pero incluso, Wright hizo desaparecer la carpintería y el entramado estructural de los vértices de las habitaciones con respecto al exterior, abriendo así de forma radical las estancias mediante el debilitamiento de su parte más sólida. (fig. 15)

En las mismas habitaciones, Wright dividió y fragmentó los planos de los techos mediante tensiones diagonales y, aunque más difícil, también dividió los planos de los suelos. De esta forma, la composición mediante volúmenes autónomos –la misma que Kauffmann²² hace advertir en la arquitectura que se desarrolla desde la ilustración– va desmembrándose en una descomposición de corte neoplasticista, avanzando así en la destrucción de la precedente concepción de la arquitectura como caja autónoma.²³

De esta forma, en la Casa en un Huerto de Ciruelos, la distribución segregativa de su espacio interior, podría parecer que da un paso atrás en relación a los avances que hizo la arquitectura moderna con respecto a las composiciones y distribuciones académicas del siglo XIX. Pues la casa vuelve a macizar las esquinas comunicando los espacios, de nuevo, a través de unos huecos que se hallan posicionados en el centro de los paramentos. De este modo Sejima podría estar poniendo en tela de juicio el avance que Wright había realizado sobre su precedente Shingle-Style.²⁴

La casa entonces parece que retrocede con respecto a logros de los arquitectos modernos, los cuales, por su parte, ya en su día, embelesados por la casa japonesa, orientaron su mirada hacia el espacio fluido indiferenciado de la arquitectura tradicional a la que pertenece Sejima, encontrando similitudes con sus propios hallazgos. Pues no sólo Wright, el cual vivió una profunda vinculación con el país nipón, también Taut y otros creyeron encontrar en la arquitectura ancestral japonesa la fluidez espacial, la sinceridad funcional y constructiva que el movimiento moderno, desde otra procedencia y desarrollo, también había alcanzado.²⁵

En la arquitectura japonesa tradicional, los arquitectos de las vanguardias redescubrieron una continuidad espacial que atravesaba los sutiles paneles de papel, los cuales eran desplazables, e incluso desmontables, y por ello creaban una relación fluida que conectaba el interior con el exterior. Pero no sólo esto, los mismos arquitectos del siglo XX, en sus viajes y exilios a Japón, también se reencontraron con unas modulaciones del tatami que les recordaban a sus propios avances en lo que respecta a la prefabricación y estandarización. Al mismo tiempo, los arquitectos modernos se reencontraron con la tradicional costumbre constructiva japonesa que mantenía los materiales en su estado más puro, incluso rudo, evitando manipulaciones decorativas kitsch, ajenas al propio proceso y construcción del material. (fig. 16)



Fig.15. (Izquierda) Interior de la Casa de la Cascada (1936-1937) . / **Fig.16. (Derecha)** Fotografías que Yasuhiro Ishimoto realizó de la Villa Imperial de Katsura en diferente momento histórico. Arriba: fotografía en blanco y negro de 1960. Abajo: fotografía en color de 1983. Las fotografías realizadas en blanco y negro, fueron publicadas en 1960 para una publicación diseñada por Herbert Bayer con textos de Walter Gropius y Kenzo Tange. Las fotografías realizadas en color tuvieron como objeto la publicación acerca de Katsura realizada por Arata Isozaki en 1983. El propio Isozaki realiza una comparativa del modo en el que Katsura ha sido interpretada en diferente momento histórico.

Se podría decir entonces que los arquitectos modernos encontraron próximos a sí mismos muchos de los elementos y modos de la arquitectura tradicional japonesa. No obstante, la comprensión que los arquitectos modernos tenían de la arquitectura japonesa tradicional como espacio fluido, en realidad se trataba de una proyección de sus propios valores sobre una arquitectura que previamente ya existía. Y de este modo, éstos no llegaron a advertir que la casa tradicional japonesa no se concebía en realidad mediante un espacio fluido, sino más bien, como una agregación de estancias individuales autónomas, las cuales nunca perdían su integridad, su independencia, ni su carácter estático, más allá de la flexibilidad y la facilidad de transformación que, al mismo tiempo, podían ofrecer. (fig. 17)

Esto se ve en que más allá del hecho de que las diferentes estancias de la Casa Japonesa puedan conectarse y redistribuirse a través de las múltiples posibilidades que ofrecen los paneles deslizantes, éstos nunca rompen la modulación, ni los marcos, ni los límites, ni llegan a desintegrar tanto los cerramientos de una estancia como para que ésta llegue a comprenderse integrada o fusionada con el resto.²⁶

En la arquitectura japonesa no existe tanto una fluidez indeterminada, ni tensión expresiva alguna que acentúe el espacio según determinadas direcciones, sino que en su caso encontramos más bien una neutralidad, un orden común en la disposición de los diferentes materiales y elementos constructivos de cada habitación, el cual posibilita así la comprensión continua del espacio más allá de la condición elemental originaria por la que se forma cada estancia. Pues de hecho, dichas estancias en el fondo se constituyen siempre por una formación y autonomía que nunca se pierde.²⁷ (fig. 18)

Se trata de la neutralidad característica del espacio japonés, la cual en parte se aproxima, y puede recordar, a la condición abstracta y cartesiana del espacio moderno. Pudiendo ser precisamente, dicha neutralidad, el concepto con el que aquellos arquitectos modernos se identificaron.

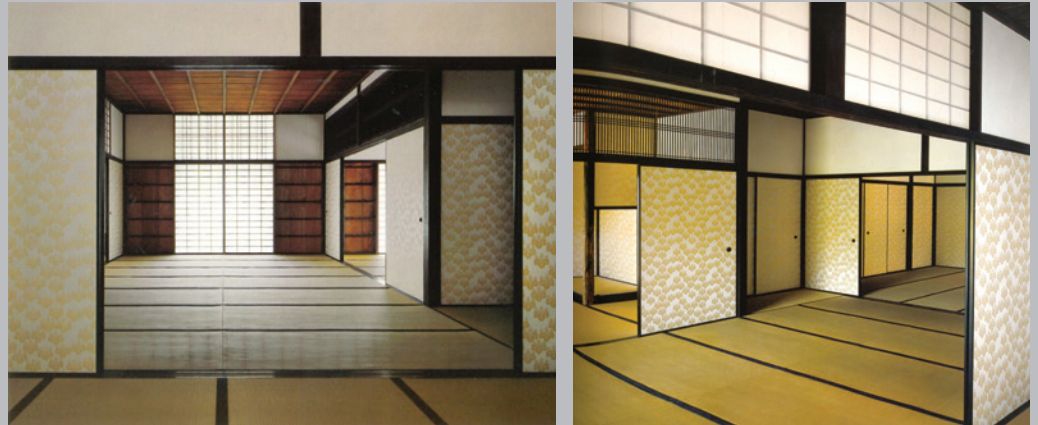


Fig.17. (Izquierda) Interior de la Villa Imperial de Katsura (siglos XVI y XVII). / **Fig.18. (Derecha)** Interior de la Villa Imperial de Katsura (siglos XVI y XVII).

Sin embargo, el concepto y el sistema estandarizado de la cultura nipona tiene su origen en las dimensiones del hombre concreto, así como en su relación con el cosmos y la naturaleza, puesto que, tal y como deja patente el tradicional tatami, el hombre es el parámetro que determina la medida a la estandarización japonesa.²⁸ Si bien, el caso de occidente es diverso, ya que el parámetro desde el que Europa llegó a definir la abstracción generalizadora métrica de la época moderna fue la racionalidad en su concepción absoluta. Curiosamente, las dos civilizaciones llegaron a alcanzar el hallazgo de la estandarización sistemática que define un espacio abstracto continuo aunque lo hicieron desde concepciones y connotaciones muy diversas.

De este modo, el espacio que hemos analizado en la casa alude de forma ambivalente a las dos culturas, la tradición japonesa y la modernidad occidental, constituyendo ambas dos referencias contradictorias que la Casa en un Huerto de Ciruelos consigue integrar. La casa recurre a la expresión neutra que, desde diferente posición, se ha manifestado en ambas culturas, ya que, en esta vivienda, Sejima integra la fluidez indeterminada hacia la que ha caminado la arquitectura de occidente, solapada con la sutil levedad distributiva japonesa. Se trata entonces de una síntesis que superpone los conceptos que en ambas arquitecturas coinciden, a la vez que logra aproximar los que mutuamente se complementan.

Louis Kahn y Collin Rowe

Una nueva comparativa con otro maestro del siglo XX, Louis Kahn, ayudará a esclarecer esta condición sintética que se describe de la Casa en el huerto de Ciruelos. Se recurre a Kahn en la medida en que los espacios autónomos de la Casa en un Huerto de Ciruelos llevan a considerar su relación con el manifiesto *The Room* del arquitecto americano.²⁹ En dicho manifiesto, cada Habitación o Estancia se define como un espacio autónomo con una entidad independiente, identificada con una función concreta. Una función que a su vez es comprendida desde el punto de vista simbólico y poético más que meramente funcionalista. (fig. 19)

Para Kahn, la estructura y su presencia física, la luz y su relación con la estructura, la construcción en definitiva, será lo que dote de carácter a la Habitación y signifique lo que su función representa como institución. Esto hará que la Habitación sea

comprendida como una entidad autónoma básica indivisible, ya que el hecho de compartimentarla haría incomprensibles los elementos esenciales que la construyen. De este modo, también será inconcebible para Kahn la disolución indiferenciada de las diferentes estancias en un espacio fluido que haga perder el carácter y, en definitiva, el significado de cada una de ellas. (fig. 20)

La importancia que para Kahn tuvo la comprensión de la estructura, estuvo también vinculada con el modo en que éste construía y agrupaba las diferentes estancias. A lo largo de su carrera, Kahn distinguió principalmente dos modos de agrupación fundamentales: bien como un todo orgánico, bien como una agrupación de fragmentos independientes. En el último caso, en los proyectos en los que Kahn entendió el programa como una agrupación de unidades básicas independientes, el arquitecto americano trabajó en la articulación y ensamblaje de los distintos espacios unitarios a partir de diferentes sistemáticas y estrategias: esquemas de agrupación compacta, esquemas de agrupación lineal, esquemas de agrupación cerrada y esquemas de agrupación en malla.³⁰

Más allá de las diferentes organizaciones que Kahn propone, el hecho relativo a la autonomía de cada estancia y su comprensión como una unidad autónoma independiente, ¿supone quizás una vuelta a las distribuciones palaciegas antiguas? ¿Acaso se trata de un *revival* incluso más antiguo que el inmediatamente anterior a Wright, una reedición más antigua incluso de aquello que precisamente la modernidad había negado?

Esta referencia histórica y pretérita a la que llegamos a través de la comparativa entre Kahn y Sejima, nos acerca a los conceptos y motivos *palladianos* que Álvaro Soto hace advertir en las viviendas de Sejima. (fig. 21)

“Palladio en los Cuatro Libros nos habla de las habitaciones como si éstas fueran espacios autónomos entre sí, con proporciones diferentes, por ejemplo cuando describe las cámaras o salones pero también los diferentes tipos de atrios; por todo ello las casas dibujadas en este tratado, se podrían ver también como un agregado de habitaciones (las diferencias de altura entre habitaciones sucesivas es determinante) de heterogéneas proporciones que estarían sujetas por una poderosa estructura general (formal) externa, superficial, de las villas.”³¹

Las descripciones de Palladio se nos hacen próximas a la comparativa que estamos realizando. Por una parte en ellas encontramos la comprensión *Kahniana* del proyecto a partir de la agregación de espacios autónomos que se identifican con una función concreta. Pero también encontramos la total identificación espacio-estructura, ya que el espacio se configura sin necesidad de recurrir a compartimentaciones que no sean propiamente estructurales.

No obstante, Kahn se diferencia de la unidad global *palladiana*, pues en su obra se articulan todos y cada uno de los elementos del espacio mediante la junta y la estructura. Independizando totalmente cada parte, Kahn construye edificios eminentemente articulados, los cuales se comprenden incluso en algunos de sus proyectos como un organismo en crecimiento indeterminado, el cual no contiene límites que definen una entidad unitaria total ya que se trata de una mera agregación de unidades más pequeñas.

Estas diferencias que surgen entre la Casa en un Huerto de Ciruelos y Louis Kahn se van a ampliar en el momento en el que recurramos a la carta que Collin Rowe envió a Louis Kahn junto con una planta de la Villa Rotonda de Andrea Palladio.

“Colin Rowe le envía junto con la carta el dibujo de una planta de Palladio y un análisis geométrico de la misma, que cree puede tener interés para Kahn. Sus comentarios sobre el análisis de la planta de Palladio son tremendamente expresivos de lo que para Rowe significaba la composición: la estructura trabada

de las partes. El conjunto se mantiene unido en su totalidad, pero de él se puede extraer uno a uno cada elemento sin que el conjunto deje de verse en todo momento como un organismo completo." ³²

Si precisamente, en la insólita comparativa Sejima-Kahn, hemos necesitado recurrir a dos personajes extra, Palladio y Rowe, es quizás debido a que la Casa en un Huerto de Ciruelos representa vivamente aquellas reclamaciones que Rowe realizaba a Kahn, ya que, a diferencia de la obra de Kahn, en la casa de Sejima encontramos la unidad de todos los elementos por los que está formada.

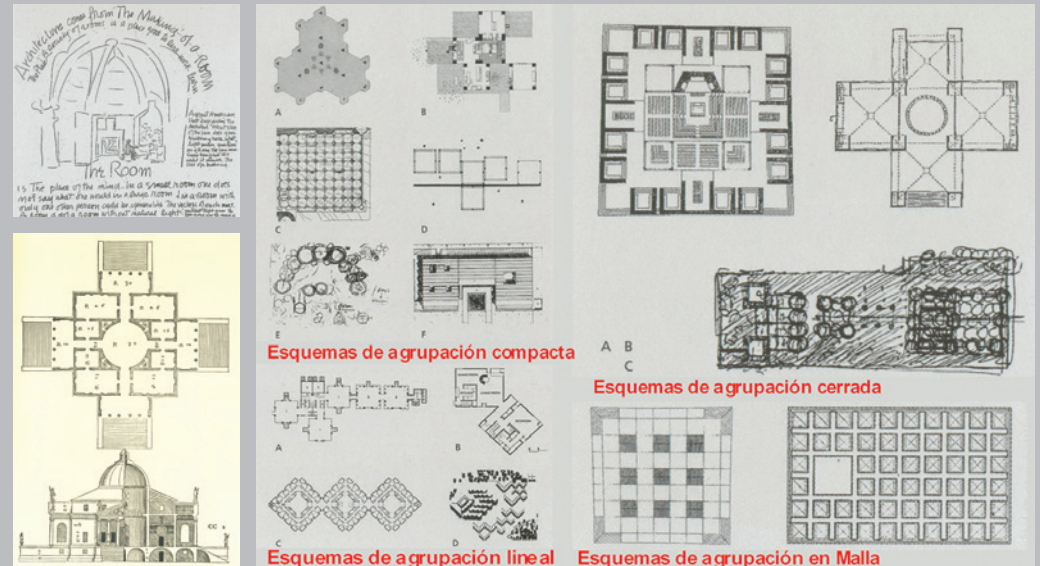


Fig.19. (Arriba izquierda) Esquema "The Room" de Louis Kahn (1971). / **Fig.20. (Derecha)**

Esquemas de agrupación Kahnianos:

Esquemas de agrupación compacta: (A) City Tower. (B) Casa Adler. (C) Fábrica Olivetti-Underwood. (D) Casa de Vore. (E) Exposición para la General Motors. (F) Museo Kimbell. **Esquemas de agrupación lineal:** (A) Laboratorios Richards. (B) Casa Fisher. (C) Residencia Bryn Mawr. (D) Indian Institute of Management, Ahmedabad. **Esquemas de agrupación cerrada:** (A) Sinagoga Hurva. (B) Casa de baños en Trenton. (C) Sinagoga Mikveh. **Esquemas de agrupación en Malla:** (Izquierda) Monumento a los seis millos de judíos mártires. (Derecha) Centro de Arte británico de la Universidad de Yale.

Fig.21. (Abajo izquierda) Villa Rotonda de Andrea Palladio (1550).

En la Casa en un Huerto de Ciruelos encontramos una composición-organización que se diferencia del crecimiento orgánico *Kahniano* gracias a que ésta integra todas sus partes en un todo, pero también, debido a la trabazón que entre las partes genera una densa tensión y comunicación. De tal modo que, como ya se ha analizado, además de las entidades autónomas y de la idea puramente segregativa de las diferentes unidades, en la casa encontramos también la idea de sólido platónico como conjunto.

Precisamente, la exhortación que Collin Rowe dirigía a Kahn trataba de fijarse en un hito clasicista del pasado histórico, en este caso, la Villa Rotonda, pues ésta podía ayudar a alejarlo de los planteamientos orgánicos estructuralistas del momento, por los que, incluso Kahn, estaba influenciado. Nos estamos refiriendo aquí al estructuralismo sistémico que desarrolló la modernidad una vez ésta había entrado en los años 50 y 60 del siglo pasado.

No obstante, si existe una razón por la que Collin Rowe se dirigía a Kahn, más allá de sus diferencias, es porque de alguna forma ambos llegaban a compartir un posicionamiento común con respecto a la arquitectura. Me refiero a la clara tendencia revisionista de la modernidad, así como a la mirada hacia el pasado histórico que los dos compartían. Puesto que, más allá de las diferencias entre los dos arquitectos, las intenciones de ambos venían a negar la abstracción neutra y la continuidad espacial de la primera modernidad:

“Las críticas a Mies anteriormente referidas y a su noción de espacio revelan la oposición de Kahn a una idea de espacio como entidad abstracta, como sustrato euclidiano previo a cualquier intervención arquitectónica. Kahn rechaza este espacio analítico o cartesiano porque, según él, el espacio requiere un trabajo para ser creado.”³³

Sin embargo y a pesar de la comparativa que estamos realizando, el espacio analítico cartesiano que Kahn rechaza en la cita precedente, es precisamente el que encontramos en la condición abstracta de la Casa en un Huerto de Ciruelos. Ya que la casa llega a combinar su blanca neutralidad con todos los aspectos contradictorios analizados hasta ahora. (fig. 22)



Fig.22. (Centro) Habitación de la hija. / **Fig.23. (Derecha)** Sala de meditación desde la que se aprecia una zona de la biblioteca, observada a través de la habitación de los padres (abajo izda). Al fondo, se observa un hueco hacia la escalera, a través del hueco que da a la biblioteca.

Así, junto con la difícil asimilación unitaria de las partes y el todo, junto con los conceptos relativos a la segregación y a la independencia que también encontramos en la casa, ésta a su vez integra conceptos tan contradictorios como la continuidad y fluidez que la atraviesa y unifica sus diferentes partes. (fig. 23)

De este modo, la construcción de la casa, más que al clasicismo o historicismo que, de diferente manera Kahn y Rowe compartían, se aproxima sobre todo a la lingüística de la vanguardia que ambos trataban de superar. La propia continuidad del acero como estructura orgánica fluida conduce a la inevitable asociación de la casa con ciertas cualidades abstractas, y en definitiva, con la continuidad espacial que el movimiento moderno promulgaba y Kahn rechazó. Y así, a pesar de que la casa se encuentra distribuida en habitaciones autónomas independientes como la arquitectura de Kahn, la solución de Sejima no se construye tanto a partir de unidades articuladas, cuanto a través de entidades fundidas en una unidad fluida gracias al reducido espesor de sus distribuciones.

La casa llega entonces a integrar los aspectos que Rowe y Kahn compartían más allá de sus diferencias (autonomía de cada estancia a la vez que la unidad del conjunto), al mismo tiempo que consigue asimilar también los elementos que éstos arquitectos rechazaban (neutralidad moderna). La casa muestra por tanto una gran capacidad de integración de elementos y significados diferenciados. Una gran síntesis de contrarios que no se logra tanto desde las discusiones con las que occidente trataba

de superar sus renqueantes contradicciones críticas,³⁴ como que, en su caso, las diferencias son superadas desde las aplicaciones de los principios de la modernidad a la luz y praxis de la cultura japonesa.

Una cultura nipona que presenta un extraño mestizaje entre su propia tradición, creada en un férreo aislamiento, y la apertura indiscriminada a la modernidad más rabiosa.³⁵ Dicha cultura se trata por tanto de un sustrato tremendamente complejo desde el cual Japón se encuentra quizás en una posición privilegiada, frente a occidente, de cara a superar la herencia moderna.

Sin embargo, esta tradición desde la que Japón se desarrolla, pudiera considerarse excesivamente pragmática en determinados momentos, y por lo tanto, peligra en declinar hacia opciones excesivamente sincréticas que únicamente mezclan y reutilizan elementos de una y otra tradición. Un sincretismo que aunque sea japonés, no es en el fondo tan distante del postmodernismo occidental, y por lo tanto, no llega realmente a superar a la modernidad que unos y otros, oriente y occidente, hemos heredado.

Sin embargo y como hemos comprobado, la casa ostenta las necesarias cualidades sintéticas por las que ésta llega a alcanzar una condensación creativa de la complejidad múltiple que la constituye. El análisis de este epígrafe, la complejidad imbricada que éste ha mostrado, ha ayudado entonces a comprender la casa en un Huerto de Ciruelos como un logro sintético más que sincrético. Si bien, a continuación se proseguirá, tratando de alumbrar el modo singular mediante el que Sejima convierte, de nuevo en originarios, a aquellos referentes a los que acude.

Forma (lenguaje) y concepto.

Una reconceptualización de la sintaxis formal moderna.

1.2

A partir de la conclusión del primer epígrafe, el cual entiende la casa como una reinterpretación de la modernidad desde la cultura japonesa, este segundo epígrafe continuará con el análisis de la forma específica en la que se materializa dicha influencia moderna. El estudio llevará a comprender la reutilización de la sintaxis y modos modernos como herramienta de proyecto fundamental para Sejima y, en definitiva, como una de las características más específicas de su método proyectual.

Con objeto de distinguir de qué manera estos elementos de la modernidad participan en la casa, este epígrafe no va a partir desde el análisis directo de la vivienda, sino que va a constituir una excepción en la tesis y va a comenzar desde la descripción de ciertos manifiestos de Le Corbusier, los cuales constituyen una de las más claras formulaciones sintéticas que la modernidad hiciera de sus propios principios y hallazgos.³⁶

Estas formulaciones que recogían la revolución de la nueva arquitectura fueron condensadas por Le Corbusier en su famosa enumeración de los Cinco Puntos de la arquitectura, los cuales constituyeron la auténtica y decisiva definición que vino a romper las relaciones y las estructuras formales que hasta entonces habían constituido a la arquitectura histórica tradicional. (figs. 24 y 25)

En la siguiente tabla se definen los Cinco Puntos de Le Corbusier, asociados a la reformulación formal de la arquitectura tradicional que cada uno de ellos lleva implícita:

1	Casa sobre pilotis	Privación del basamento y del apoyo consustancial de la arquitectura tradicional. Ruptura del arraigo y del apoyo del objeto arquitectónico consiguiendo su máxima abstracción.
2	Planta libre	Ruptura de la dependencia tradicional de la planta con respecto a los muros estructurales tradicionales.
3	Fachada libre	Reformulación plasticista y abstracta de la fachada figurativa de la arquitectura tradicional.
4	Terraza jardín	Anulación de la cubierta inclinada y del significado que ésta tenía para la arquitectura tradicional y su relación con el entorno. Búsqueda del volumen puro y su abstracción.
5	Ventana corrida	Superación de la composición vertical de las fachadas tradicionales de carga. Abstracción y recomposición de la definición tradicional del descenso de cargas verticales. Nueva relación diafragmática del interior con el exterior y con el paisaje.

No obstante, tal y como se observa en la tabla que describe los Cinco Puntos, el lenguaje y la revolución que Le Corbusier plantea a través de ellos no se refiere meramente a sus características formales, sino que éstos tienen una relación directa con un nuevo planteamiento conceptual del espacio, con las nuevas formas de distribución y, sobre todo, con los nuevos sistemas estructurales a los que los Cinco Puntos se asocian.

De esta manera, los Cinco Puntos y sus consecuencias formales estarían inevitablemente relacionados con los Modos de Composición que Le Corbusier propuso. Sin embargo estos últimos iban más allá de lo que su nombre indica, ya que no se trataban de meros sistemas compositivos, cuanto que pretendían definir las nuevas estructuras organizativas del espacio que construyó la modernidad.³⁷ (fig. 26)

1	Primer modo	Composición por partes. Esquema de la casa La Roche-Jeanneret.
2	Segundo modo	Segundo modo o modo de "composición cúbica (prisma puro)". Incluido con una llave junto con los dos siguientes Modos de Composición. Esquema utilizado en la Casa en Garches.
3	Tercer modo	Forma irregular compuesta por diferentes partes, integrada y asumida en una retícula ordenada de pilares que constituye el prisma puro ya explicitado en el segundo punto. Esquema utilizado en la Casa en Stuttgart.
4	Cuarto modo	Esquema similar al anterior, pero en este caso, la forma irregular se configura a partir de la dialéctica del lleno-vacío. Esquema utilizado en la Villa Saboya.
5	¿Quinto modo?	En los anteriores últimos modos estaría implícita otra forma de composición, la referente a la superposición de capas o estratos horizontales que llegan a configurar el prisma puro.

Se puede apreciar la relación entre los Modos de Composición y los Cinco Puntos de arquitectura, puesto que, en definitiva, se trata de la manera en que una estructura espacial arquitectónica está vinculada a la expresión formal de la misma:

- La imagen abstracta del edificio en la que se insiste en los Cinco Puntos –sobre todo en el soporte sobre pilotis y la cubierta plana–, se encuentra directamente vinculada al modo de composición por un prisma puro.

- La ventana corrida es una representación directa del modo de composición por estratos horizontales.
- La planta libre está íntimamente relacionada con los dibujos del tercer modo de composición.
- La “Fachada libre” es una consecuencia directa de las nuevas posibilidades técnicas que permitían separar la estructura y el cerramiento. Aspecto que se hace explícito hacia el exterior gracias a que la nueva estructura permitía una libertad de la composición de la fachada.

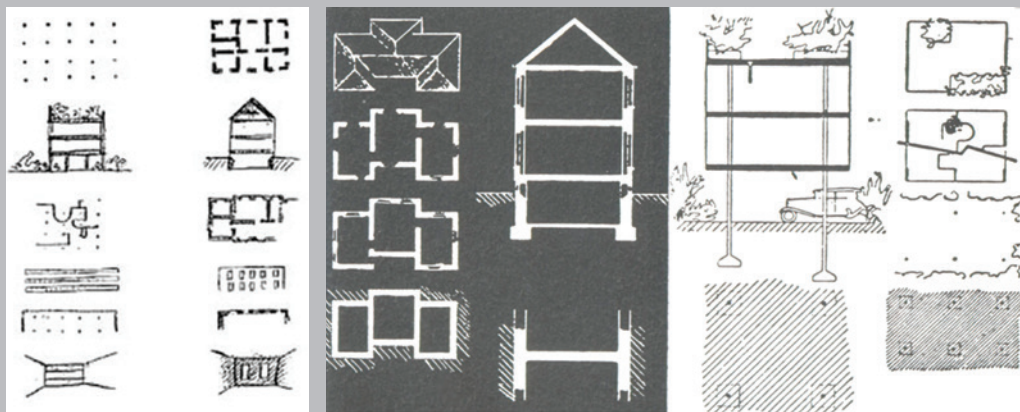


Fig.24. (Izquierda) Esquemas representativos de los Cinco Puntos de Le Corbusier (1926). / **Fig.25. (Derecha)** La antigua y la moderna arquitectura. La primera sobre fondo negro, la segunda en negro sobre fondo blanco (1926).

Una vez aclarados los Modos de Composición *corbusierianos* y su relación con los Cinco Puntos de arquitectura, se prosigue el análisis de la influencia de estos principios en la configuración y en la estructura de la vivienda de Sejima, más allá de la imagen que éstos parecen otorgar a la misma.

Comenzamos por el punto 1 de Le Corbusier, “edificio sobre pilotis”. Precisamente se trata éste del punto que menos evidentemente se cumple en la vivienda japonesa. No obstante, la articulación de escasos 2 cm que separa al edificio con respecto al terreno, la pequeña plegadura de la chapa que encontramos al encontrarse la fachada con el terreno, pero además, la línea de sombra que se genera bajo la misma, hacen comprender a la casa como un edificio que no apoya sobre el terreno. Y de esta forma, pareciendo que flota en el aire, la casa tiene una relación directa con la abstracción formal de todas las vanguardias modernas. (fig. 27)

Se trata de una abstracción opuesta a la figuración expresiva de los elementos arquitectónicos del lenguaje clásico: frisos, góndolas, toros, volutas y otros elementos que son expresivos de su función y situación en el edificio. Se tratan éstos de los elementos y molduras que Loos reutiliza en su proyecto de la torre Chicago Tribune para articular y relacionar su edificio con el suelo, y también con el cielo, recurriendo así al desarrollo figurativo de la columna clásica para concebir su edificio, el cual, a diferencia del cubo abstracto moderno, cuenta con su tradicional basa, su fuste y su correspondiente coronación.³⁸ (fig. 28).

La Casa en un Huerto de Ciruelos renuncia a dicha articulación clásica, aunque en su caso el *palazzo* Le Corbusieriano ya no se eleva una planta completa, sino que simplemente vuela escasos centímetros sobre el suelo, debido fundamentalmente a los límites y a los condicionantes urbanísticos de su parcela. De este modo podría parecer que la casa renuncia a la planta sobre pilotis. Sin embargo, el edificio no pierde su idea configuradora, sino que más bien, separándose del suelo, el edificio potencia la idea de la que ha partido: la abstracción de un volumen unitario que se

relaciona con la “composición cúbica (o prisma puro)” propuesta por Le Corbusier en su segundo “modo de composición”.

La casa así, muestra claramente la imagen abstracta moderna que constituye su exterior, aunque como hemos visto ya en el anterior epígrafe, la organización y estructura interior de la casa dista radicalmente de los principios relativos a la planta libre, gracias a los que se originó dicha imagen moderna. Sobre ello ya se ha insistido en el anterior epígrafe, en el cual se ha comprendido la casa como una segregación distributiva de habitaciones compartimentadas por paneles estructurales, opuestos al concepto de planta libre Corbusieriana (Segundo punto de Le Corbusier).

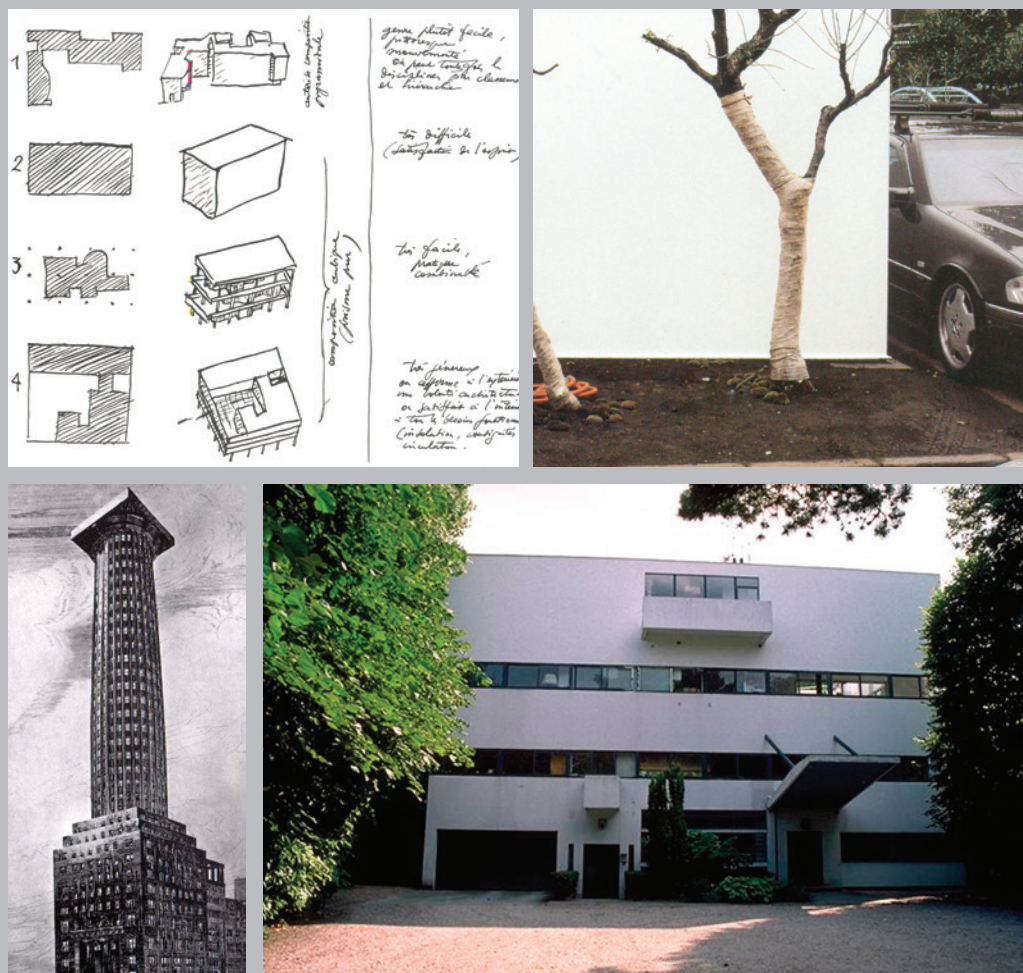


Fig.26. (Arriba izquierda) Esquemas de los Modos de Composición (1935). / **Fig.27. (Arriba derecha)** Articulación de la Casa en un Huerto de Ciruelos con el suelo. Fíjese el lector en la esquina de la vivienda al encontrarse con el suelo. / **Fig.28. (Abajo izquierda)** Chicago Tribune de Adof Loos (1922). / **Fig.29. (Abajo derecha)** Villa Stein en Garches (1927).

Porque, como ya se ha insinuado, el concepto de planta libre en la Casa en un Huerto de Ciruelos no está tan vinculado a la expresión formal en planta de dicha idea tal y como Le Corbusier la desarrolló. Ni tampoco está asociado a una fluidez y conexión espacial real, sino que la fluidez de la casa viene determinada por la vivencia de las personas en un marco que, a pesar de que es aparentemente rígido en su forma, es realmente flexible y abierto gracias a las posibilidades de uso que ofrece.

En cuanto a los otros puntos pendientes de comparar, es evidente que “fachada libre” forma parte indisoluble de la casa. Si bien, una simple mirada a las fachadas hace descartar el hecho de que en la Casa en un Huerto de Ciruelos se haya aplicado la idea de “ventana corrida”. No obstante, un estudio más exhaustivo hará comprender que la ventana corrida no está presente en la fachada de la casa de Kazuyo Sejima porque realmente se encuentra ausente también en otros niveles de comprensión y análisis de la casa más profundos. Pues la ventana corrida que

desarrolló Le Corbusier respondía directamente a la voluntad de hacer patente la segregación entre estructura y cerramiento que permitían el hormigón armado y las nuevas tecnologías del momento. Segregación que, en esta casa, no se realiza porque, precisamente, se niega gracias a la identificación radical entre estructura y cerramiento que muestra esta construcción. (fig. 29)

Además de estos motivos estructurales por los que la ventana corrida no aparece en la casa, hay que señalar que la ventana corrida de Le Corbusier es en el fondo una manifestación de su quinto modo: el modo de composición por estratos horizontales de “plantas libres”, desarrollado en innumerables proyectos (Villa Stein, fig. 29, Villa Saboya, etc.) Por su parte, la casa de Sejima se encuentra lejos de esta conceptualización *corbusieriana* del espacio mediante forjados horizontales, por lo tanto, dista también de su manifestación al exterior mediante ventanas corridas horizontales.

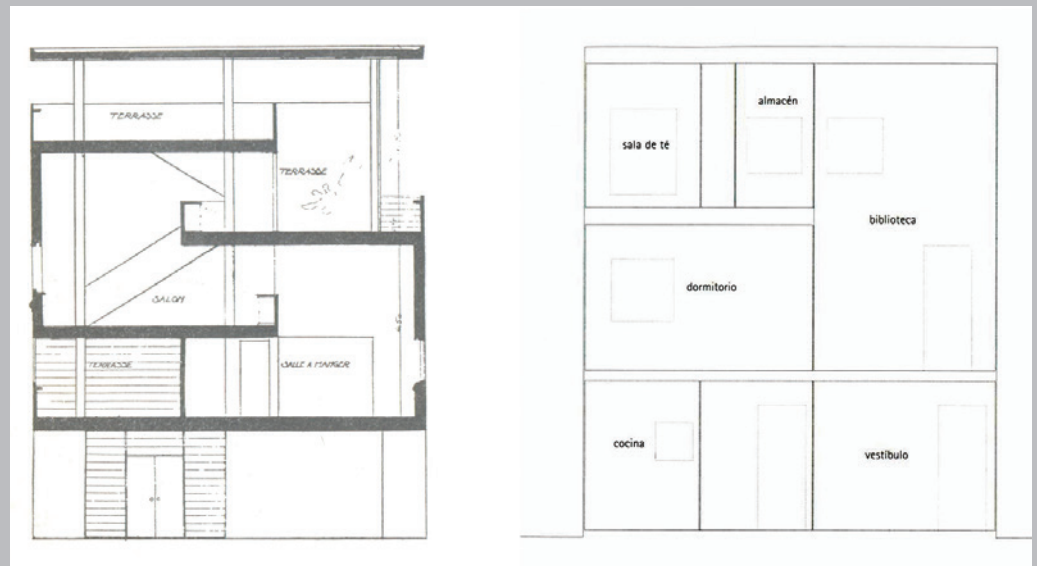


Fig.30. (Izquierda) Sección de la Villa en Cartago de Le Corbusier (1928). / **Fig.31. (Derecha)** Sección de la Casa en un Huerto de Ciruelos.

En los proyectos de Le Corbusier que se organizaron según este método relativo a los estratos de plantas libres horizontales, éstas se comunican mediante sendos huecos que proporcionan las más que características dobles alturas de sus viviendas. De este modo, dichos huecos eran los que posibilitan la relación entre los espacios de unas y otras plantas. (fig. 30) Pero, si en el caso de Le Corbusier, los espacios que se vinculan mediante las dobles alturas pertenecen en el fondo a diferentes plantas, en la Casa en un Huerto de Ciruelos por el contrario, las dobles alturas tienen un significado muy diverso, ya que, lejos de comunicar diferentes espacios, son éstas parte del mismo espacio autónomo sobre el que se sitúan y que verticalmente amplían. (fig. 31)

Porque la casa en el Huerto de Ciruelos no se compone de plantas horizontales que se perforan en el desarrollo y el flujo que la *promenade* arquitectónica realiza entre una y otra. La Casa en un Huerto de Ciruelos no se construye tanto con planchas horizontales, cuanto con volúmenes huecos (o lo que en arquitectura llamamos espacios) que constituyen unidades autónomas independientes: salón, biblioteca, habitación, etc.

Y así, también el espacio distributivo, la escalera, lejos de ser el protagonista que atraviesa los diferentes espacios de la Casa en el Huerto de Ciruelos, está confinada dentro de un espacio autónomo más de la misma. La *promenade* entonces no se trata tanto de un narrador en tercera persona que atraviesa el edificio insertándose en una historia a la que es ajeno, cuanto que en su caso se trata de una primera persona que se intercala como un personaje más en el argumento que ha constituido a la casa.

Y de este modo, en la casa no encontramos un espacio distribuidor que se distinga del resto de sus espacios autónomos, así como tampoco encontramos pasos, ni elementos añadidos que conectan los diferentes espacios de la vivienda. Por el contrario, la escalera se introduce trabada, como un espacio más de la misma. Este aspecto se hace expresivo gracias también a la configuración de los peldaños de la escalera, los cuales llegan a interferir el paso, ya que se intercalan insertando diferentes niveles entre habitaciones de igual nivel. (figs. 32-33)



Fig.32. (Arriba izquierda) Escalera de la casa desde la biblioteca. / **Fig.33. (Arriba derecha)** Escalera de la casa desde el estudio. / **Fig.34. (Abajo izquierda)** Terraza de la casa. / **Fig.35. (Abajo derecha)** Terraza de la casa desde el exterior.

Conviene terminar la comparativa con el último modo de composición no considerado por ahora, el cuarto, materializado por Le Corbusier en la Villa Saboya. Un hito moderno que constituye una ineludible referencia comparativa con la Casa en un Huerto de Ciruelos, pero que además guarda sorprendentes similitudes en lo que respecta a la configuración de su terraza. (figs. 34-35)

La terraza de ambas viviendas podría comprenderse como un vacío extraído del volumen puro, el cual, a pesar de haber sido sustraído, sigue entendiéndose como una estancia más de la casa gracias a la continuidad de la fachada que lo envuelve. Dicha fachada se trata entonces de una envolvente que, por otra parte, se ha perforado a modo de diafragma fotográfico de forma análoga en las dos viviendas. (figs. 34-35)

No obstante, a pesar de las similitudes formales que este elemento de la casa guarda con la terraza de la Villa Saboya, el espacio-terraza de la Casa en un Huerto de Ciruelos nace y se concibe como un espacio habitable más de la casa, ya que se configura espacialmente como uno más de los espacios autónomos habitables que componen la vivienda: la biblioteca, el salón, la cocina, etc... Es verdad, sin embargo, que el espacio-terraza tiene otras consideraciones en cuanto al acondicionamiento ambiental: en su caso llueve y no está climatizado. Pero fundamentalmente, en el conjunto de la Casa en un Huerto de Ciruelos, la terraza se entiende como un espacio más de la misma. De este modo, diferenciándose de la connotación que la terraza adquiere en la villa Saboya, la cual es una extensión de los estratos horizontales que ésta tiene debajo, en nuestro caso, la terraza constituye una entidad espacial más de

la casa. Una entidad que, como hemos visto, se ensambla junto con otras, generando una complejidad espacial de gran intensidad en la división del prisma puro originario.

En definitiva, todo este progreso comparativo nos lleva a la conclusión que se apuntaba al inicio del mismo: el desarrollo que Sejima realiza del prisma puro, su reinterpretación personal del volumen abstracto vanguardista, difiere notoriamente y alcanza una conceptualización y una organización espacial muy diferente de la representada en los Modos de Composición que Le Corbusier enunció, a pesar de que la casa guarda una imagen formal muy similar a gran parte de los principios descritos en los 5 puntos del arquitecto moderno.



Fig.36. Imagen exterior de la casa.

Pero como vemos, esta imagen formal análoga a la modernidad, en el fondo, contiene en su interior una estructura compositiva diferente. Ya que, en su caso, el prisma puro ya no está transformado por la expresión plástica de una planta libre (como en el modo 3), ni por estratos horizontales (modo 5), ni por la sustracción de vacíos (el caso del modo 4), cuanto por la integración de la composición por partes (modo 1) dentro de sí mismo.

La casa muestra una incorporación del primer modo de composición dentro del segundo, lo que en definitiva indica que se trata de un nuevo modo o conceptualización sobre el que Le Corbusier no avanzó. Un modo de composición que llega incluso a negar algunos de los principios más sustanciales de los modos

modernos, a pesar de que éste nuevo modo de composición queda alojado dentro de la sintaxis abstracta, e incluso comparte la misma imagen formal que les era constitutiva a los sistemas que Le Corbusier enunció. (fig. 36)

De esta forma, si se ha comenzado distinguiendo los Cinco Puntos de los Cinco Modos de Composición, en definitiva, si hemos diferenciado los aspectos relativos al lenguaje moderno con respecto a su estructura y composición conceptual, es porque en la Casa en un Huerto de Ciruelos encontramos aspectos que, perteneciendo inevitablemente a la formalización moderna, al mismo tiempo, alojan nuevas conceptualizaciones y organizaciones compositivas que superan a ésta.

De tal modo que, todo este análisis conceptual que indaga en los diferentes estratos de la arquitectura de Kazuyo Sejima, y en concreto, la permanencia de la imagen formal moderna en su obra, nos lleva a poder aventurar algunas conclusiones acerca del punto de partida y el proceso con el que Sejima ha desarrollado el proyecto. Esta permanencia formal moderna, que al mismo tiempo es superada, confirma el hecho de que esta imagen, y su correspondiente formalización abstracta, ha sido la referencia utilizada como base estable desde la que Sejima ha partido hacia la creación de nuevas conceptualizaciones.

En definitiva, la modernidad se ha utilizado como punto de partida ya conocido y dominado desde el que avanzar hacia nuevas creaciones conceptuales de sí misma. Pero si este punto de partida inicial se utiliza por ser conocido y dominado, lo es porque precisamente la modernidad, gracias a su condición abstracta, ofrece una posibilidad simplificadora desde la que avanzar hacia la creación de nuevas definiciones más complejas. Un epígrafe completo ahondará más adelante esta última cuestión.

Observamos cómo la condición mixtificada y compleja de la casa viene a cuestionar los esquemas tradicionales de occidente que hasta ahora comprendían la arquitectura como representación formal de los parámetros conceptuales por los que, en el fondo, estaba ordenada. Una concepción en la que la arquitectura era comprendida como la expresión formal que coincidía con –y al mismo tiempo era producida por– aquella conceptualización espacial que la originaba.

Más bien, en la Casa en el Huerto de Ciruelos, la expresión formal no ha sido tanto una conclusión de los planteamientos organizativos y compositivos con los que se organiza, cuanto que la imagen de la vivienda ha sido algo heredado y tomado a priori. Cuestión que viene a hacer considerar las posiciones idealistas tradicionales a favor de otras nuevas de carácter más pragmático.

Si en las vanguardias, y en concreto, en el caso de los Puntos *corbusierianos*, la forma era una clara consecuencia de los principios estructurales y espaciales definidos en sus Modos de Composición, en el caso de la Casa en un Huerto de Ciruelos la forma no ha tenido su origen en los conceptos espaciales de la casa, sino que la herencia formal moderna ha constituido una herramienta que se superpone a los hallazgos que a partir de ella se consiguen.

Permaneciendo dicha imagen formal en el resultado final junto con los nuevos conceptos a los que ésta ha dado lugar, constituye la casa el ejemplo de una arquitectura compleja, palimpséstica. Una arquitectura que carece de la determinación, rotundidad y coherencia de aquella de comienzos del siglo XX, pero que a comienzos del XXI apunta hacia la nueva arquitectura que se puede llegar a crear, no tanto desde manifiestos voluntaristas –hoy imposibles– cuanto desde la posibilidad de sumergirse en la gran riqueza de referencias y alusiones diversificadas por las que la casa está constituida.

Estructura y cerramiento.

Nueva identidad de la coherencia-in-coherencia moderna.

1.3

Una vez llegados a este punto, es indispensable solicitar comprensión al lector debido a la necesidad recurrente de una referencia cruzada entre epígrafes, la necesidad de tener que apuntar permanentemente a conceptos que se analizarán en otro epígrafe cuando se trata de estudiar los correspondientes al que está en curso.

Se recoge precisamente este aspecto porque es expresivo de la necesaria indisolubilidad en la que quedan imbricados los diferentes conceptos en la casa, así como de la dificultad que ésta presenta para disociarse en un análisis fragmentado y articulado de cada idea. Un aspecto que de nuevo nos remite a la integración compleja con la que los elementos puntuales independientes se fusionan en la casa que analizamos.



Fig.37. (Arriba) Proceso de construcción de la estructura de la casa. / **Fig.38. (Abajo izquierda)** Proceso de construcción de la maqueta de la casa. / **Fig.39. (Abajo derecha)** Maqueta construida por el autor en la que se aprecian alabeos de los planos verticales.

De la misma manera, la estructura –médula sustancial de la arquitectura, la cual en los últimos tiempos ha tomado un papel segregativo y articulador más que unificador–³⁹ en la Casa en un Huerto de Ciruelos va a asumir el papel integrador y aglutinador de todos los conceptos que en ella se vienen describiendo.

Como hemos comprobado, el armazón estructural de la casa está constituido por todos los elementos que distribuyen la vivienda, junto con los cerramientos perimetrales y las fachadas. Estos elementos estructurales se construyen mediante paneles portantes prefabricados de acero de escasos 16mm de espesor, los

cuales forman la vivienda arrostrándose mutuamente entre sí. Estos paneles son montados a través de uniones atornilladas reforzadas mediante cartelas y elementos rigidizadores, tal y como se muestra en las fotos de montaje de la vivienda. (fig. 37)

Compararemos a continuación el montaje real con el montaje y construcción de la maqueta de la vivienda que se encuentra en internet. (fig. 38) YOUTUBE: "House in a plum grove - Kazuyo Sejima. Hugosoares89."

Se recoge este vídeo debido a que es expresivo de los aspectos analizados hasta ahora y de los que se analizarán a continuación: en su reconstrucción de la casa no hay elementos formales característicos, no se utilizan planchas horizontales (Villa Stein), volúmenes agregados o yuxtapuestos (primer modo de composición), tampoco se han usado huecos "excavados" (cuarto modo de composición).

Difiere también el montaje mostrado en el vídeo de la maqueta con la que yo mismo trataba de comprender el edificio, ya que, a diferencia del vídeo de internet, en mi caso, la maqueta se montaba utilizando como base estructural los dos ejes que configuran la forma en cruz que distribuye la vivienda. Dos ejes estructurales que dividen a modo de cruz la planta, tratándose a su vez de los únicos paramentos verticales que atraviesan de arriba abajo la sección de vivienda, además de las fachadas. (fig. 39)

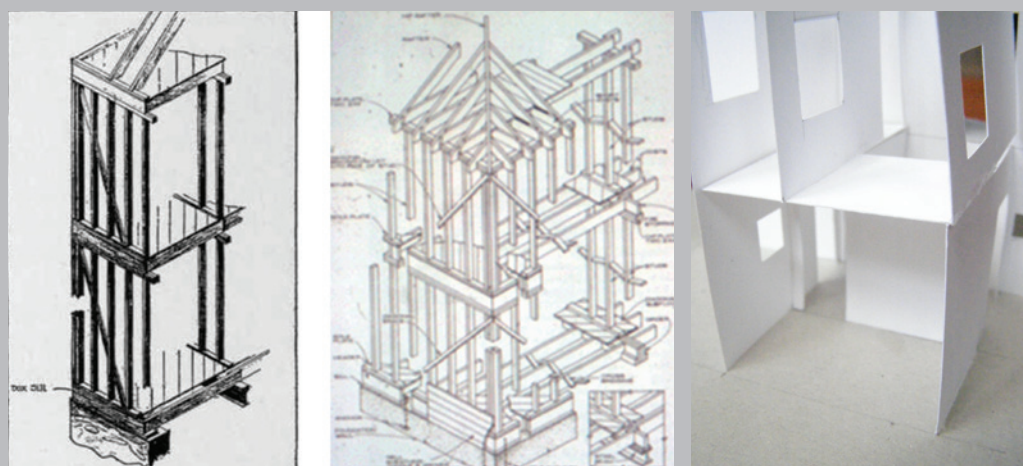


Fig.40. (Izquierda) Proceso de construcción de la estructura de la casa. / **Fig.41. (Derecha)** Maqueta construida por el autor en la que se aprecian alabeos de los planos verticales.

De manera contraria a la del autor de este escrito, en el caso de la maqueta del vídeo, los planos portantes verticales no descienden de forma continua hacia el apoyo del suelo, sino que se encuentran fragmentados formando parte de las diferentes piezas que constituyen la maqueta.

¿Es una contradicción con la idea estructural de la casa el hecho de no dotar de continuidad a los planos que constituyen los ejes determinantes de la misma? Realizando la misma pregunta de forma más técnica: ¿Existe una contradicción al no dotar (en la maqueta del vídeo) de continuidad a los planos por donde discurren hacia el terreno las cargas verticales del edificio? Se podría decir que no, tal y como se expone a continuación.

A pesar de la inevitable esbeltez de los espesores de los paramentos, la sección horizontal total de los elementos estructurales de acero de la casa presenta una resistencia por cm^2 muy elevada en relación a las cargas verticales de una vivienda tan pequeña. Esto hace ver cómo los elementos estructurales no han sido tanto concebidos a modo de muros de carga, cuanto que han sido pensados como diafragmas, como elementos superficiales que se arriostran mutuamente entre sí. Diafragmas que vienen a compensar los problemas y solicitaciones a los que estará

sometida la estructura. Unas solicitaciones que en el caso de la casa se encuentran más relacionadas con el pandeo y alabeo, que con el tradicional descenso de cargas verticales al terreno.

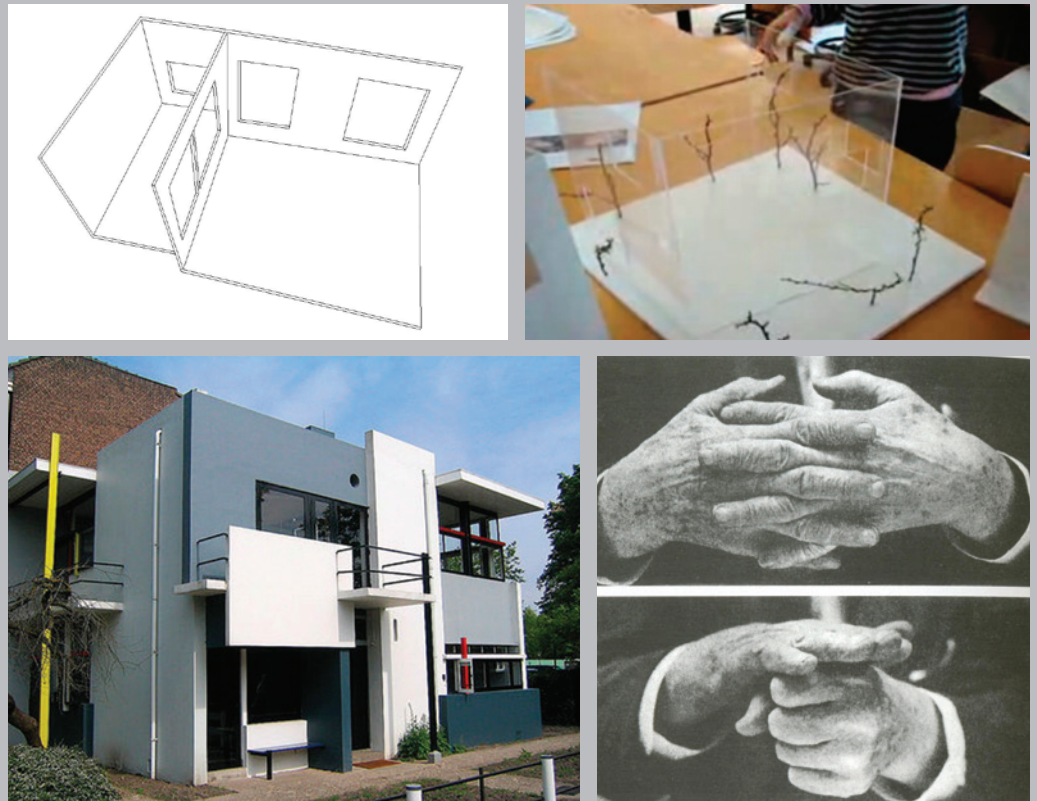


Fig.42. (Arriba Izquierda) Triedros insertados en el volumen de la maqueta de metacrilato. / **Fig.43. (Arriba derecha)** Concepto del prisma puro representado a través de metacrilato. / **Fig.44. (Abajo Izquierda)** Casa Rietvelt (1924). / **Fig.45. (Abajo derecha)** Manos de Wright ejemplificado dos formas opuestas de construcción y ensamblaje (1953).

Se aproxima por tanto el sistema de trabajo estructural a los sistemas *Baloom Frame* o *Platform Frame* (fig. 40) (más al segundo que al primero), ambos constituidos por entramados que se montan a partir de escuadrías estandarizadas de madera. Esta comparativa entre la casa y los sistemas de entramado podría resultar un tanto desconcertante si atendemos al ensamblaje y a las características propias del sistema tradicional de construcción en madera, sin embargo, la referencia adquiere sentido si atendemos a la importancia que tiene el arriostramiento mutuo entre paños constructivos, tanto en el caso de la Casa en un Huerto de Ciruelos como en todos los sistemas *Frame*. Pero además, esta comparativa surge debido a que, en todos los casos los forjados trabajan de forma similar, a modo de diafragma horizontal. (fig. 40)

Los problemas acaecidos en el montaje de la maqueta del autor han sido también claves para comprender la casa. Estos problemas han surgido a partir de un intento de montaje realista que ha procurado escoger el espesor adecuado de las cartulinas en relación a la escala de la maqueta. Se ha buscado un espesor de la cartulina blanca similar al que puedan tener los espesores del acero en relación al tamaño real de las paredes de la casa. En las fotos de la maqueta se observa la fatal consecuencia de esta decisión: son expresivas las imágenes del alabeo al que estarían sometidos paneles de semejante esbeltez en caso de pretender ensamblarlos de una sola vez con una altura de tres plantas. (fig. 41)

En ese sentido es acertado considerar a la maqueta del vídeo más fidedigna a la realidad constructiva de la vivienda, ya que los paramentos mantienen su planeidad en los anchos y espesores que se han montado en obra. En cambio, con los mismos espesores y rigidez a escala, tratar de montar las tres plantas de una sola vez tiene unas consecuencias catastróficas.

Obviando que en el montaje del vídeo se ha podido hiperdimensionar el espesor, y por tanto, también la rigidez de los planos que se utilizan, la planeidad que consigue esta maqueta de internet se debe también al hecho de que en su caso los paramentos se montan agrupados entre sí, confiriéndose estabilidad y arriostramiento mutuo a través de triedros ortogonales que constituyen los diferentes volúmenes interiores de la vivienda. (fig. 42)

Y así, se observa el desacierto de las primeras comprensiones –o más bien preconcepciones– del autor con respecto a la casa, más si se comparan éstas con el resultado del vídeo, ya que en el proceso de montaje de este último, el edificio se construye mediante el ensamblaje de los volúmenes y espacios autónomos que constituyen la vivienda. Se construye propiamente mediante espacios, de ahí que las piezas que se van montando siempre son incompletas, no acabadas, abiertas. Todas ellas se van introduciendo en lo que podría ser un metacrilato transparente, que se utiliza, no sólo por necesidades de montaje y sujeción, sino más allá: insistiendo en el “prisma puro” del que se ha partido. El cual a su vez, está constituido por todos los espacios que este metacrilato, debido a su transparencia, deja vistos. (fig. 43)

Esta idea relativa a la identidad entre la conceptualización y la estructura de la maqueta se ve acompañada por el hecho de que los huecos y perforaciones realizadas, así como el modo en el que éstas se organizan, son similares en los diferentes planos cartesianos que forman cada uno de los triedros. De tal modo que si no fuera porque los volúmenes que se introducen deben encajar dentro del metacrilato, éstos se podrían llegar a colocar girados o invertidos: lo que estaba pensado como suelo, convertirlo en pared y a la inversa.

Esta idea relativa a la identificación, no sólo formal sino también estructural, de los tres planos cartesianos supone un desarrollo pleno que va más allá del origen neoplasticista en el que se gestó.⁴⁰ (fig. 44) Puesto que el neoplasticismo holandés únicamente llegó a la identificación formal y visual de los tres planos cartesianos. Ya que sus revocos de mortero blanco ocultaron el hecho de que cada uno de sus paramentos, y cada uno de sus planos, trabajaban de forma diferente, y así, el desarrollo constructivo de la arquitectura neoplasticista, y la imagen continua que éste lograba, contradecían su verdadera realidad estructural.

Próximo al neoplasticismo pero desde una vertiente orgánica más que clasicista-abstracta, de nuevo Frank Lloyd Wright enunció las bases teóricas de los nuevos sistemas estructurales que se ensamblaban de forma continua indiferenciada. Una construcción en la que elementos horizontales y verticales, los pilares y vigas de la estructura tradicional adintelada, pierden su constitución clásica diferenciada para convertirse en elementos entrecruzados de un TODO unitario. Un TODO en el que se ha perdido la diferencia entre horizontal y vertical, entre forjado y muro, entre elemento sustentante y elemento sustentado, entre forma y estructura, pero también, un TODO que podría apuntar incluso a la integración entre estructura y cerramiento más allá de que, en su caso, no fuera siempre así. Con respecto a este hecho, es expresiva la imagen en la que Wright, utilizando sus propias manos, explicaba y contraponía estas dos concepciones constructivas.⁴¹ (fig. 45)

La comprensión que llega a tener Wright de las posibilidades de los nuevos materiales, y en concreto, la posibilidad que las distintas piezas de acero brindaban para unirse mediante una soldadura continua ya en su época, podría identificarse como una profecía de la identidad total que, más tarde, éstas alcanzarán en la Casa en el Huerto de Ciruelos.

Como hemos visto, en la Casa en un Huerto de Ciruelos, no sólo se identifican los paramentos verticales y horizontales en cuanto a su identidad material se refiere, sino que además, si atendemos a la propia condición estructural de los mismos,

no se llega a diferenciar qué elemento es sustentante y cual es sustentado. En la casa no se alcanza a distinguir si un elemento soporta o es soportado, ya que se trata de elementos que se soportan solidariamente, elementos que se arriostan mutuamente, entre sí.

Junto con esta identificación estructura-cerramiento que se opone a la segregación que Le Corbusier propuso en su *Maison Dom-ino*, también en la Casa en un Huerto de ciruelos encontramos la identificación estructura-estancia, propia de la definición de Louis Kahn que ya se ha descrito, manifestada con el título '*The Room*'. (se ha visto ya en la fig. 19)

"Normalmente, cuando a un arquitecto se le pide hacer alguna clase de construcción flexible, enseguida piensa en una estructura de grandes luces con tabiques pequeños y móviles. Es muy difícil; y por supuesto, cierta movilidad resulta importante para lograr la flexibilidad. (...) Por eso en la estructura estoy tratando de explicar un tema muy práctico. Quiero pensar en la jerarquía entre tabiquería y estructura, y reducir tal jerarquía. Habitualmente, si el programa tiene una sala muy grande y muchos espacios pequeños para habitaciones, la estructura se hace muy grande y los espacios se consiguen dividiendo la luz en cinco, seis o diez partes; pero lo que nosotros intentamos hacer es que si necesitamos un espacio muy pequeño, éste llegue a formar parte de la estructura exactamente del mismo modo que el espacio grande."⁴²

La absoluta fusión forma-espacio-esfuerzo que alcanza la Casa en un Huerto de ciruelos gracias a la isotropía espacial de su estructura, así como a la identificación de la misma estructura con la configuración de cada una de las estancias, hace converger los paramentos que constituyen y segregan las distintas habitaciones a un espesor límite mínimo de 4mm.⁴³



Fig.46. (Izquierda) Etapa Europea de Mies: Pabellón Barcelona 1929. / **Fig.47. (Centro)** Etapa Americana de Mies: Esquina en el ITT de Chicago (1945). / **Fig.48. (Derecha)** Galería Nacional de Berlín (1962-68).

Estas radicales consideraciones relativas a la identidad y sinceridad estructural llevan a acudir a una referencia histórica ineludible no considerada aún, precisamente la de Mies van der Rohe, ya que la sinceridad estructural y la identidad isotrópica de la que hace gala la casa constituyó el anhelo constante de Mies a lo largo de toda su carrera. Una isotropía que, comenzando a partir de la máxima abstracción neoplasticista de su etapa europea, tornará en su etapa americana hacia búsquedas de la perfección sintáctico-constructiva clásica, alcanzando culmen y síntesis de ambas etapas en el logro de la isotropía bidireccional total del espacio de la Galería de Berlín.⁴⁴ (figs. 46, 47 y 48 respectivamente)

De esta forma Mies, en la última etapa de su vida, llegará a conseguir la anhelada coherencia total entre la forma y su construcción, entre la isotropía del espacio y la bidireccionalidad de su estructura. Si bien, en sus obras, tanto el cerramiento como los paramentos distributivos se situarán según un papel secundario, y a veces incluso contradictorio, con la propia definición primaria del edificio.⁴⁵

Y así, continuando la comparativa y sin pretender insistir más sobre ello, simplemente hacer de nuevo notar cómo, en la Casa en un Huerto de Ciruelos, encontramos una integración e identificación, si cabe mayor que la alcanzada por Mies van der Rohe, en la medida en que ésta integra el cerramiento que aquél, en ocasiones, dejara fuera de la propia homogeneidad de su obra.

En esa línea, la obra de Mies y su pretendida regularidad clasicista ha sido objeto de múltiples análisis en busca de la excepción de la ley, de la contradicción en el arquetipo que ésta constituye. A partir de ahí, en la medida en la que Kazuyo Sejima confiesa su admiración por Mies, y claramente su referencia como maestro es indiscutible, apliquemos a continuación sobre la casa las exploraciones que sobre aquél se cernieron, intentando comprobar la coherencia de la casa hasta sus últimas consecuencias.

Y así, focalizando nuestro interés hacia determinados elementos y detalles constructivos, encontramos en los falsos techos y su construcción una de las “mentiras” o incoherencias más grandes de la casa: la pretendida continuidad, la pretendida indiferencia entre planos verticales y planos horizontales que hasta ahora se venía describiendo en la casa, en realidad se consigue mediante la utilización de un falso techo que es constructivamente diferente a los paneles verticales de acero que este techo parece emular en las fotografías del interior de la vivienda de Sejima. (fig. 49)

La continuidad fluyente (*tenuity*) que Frank Lloyd Wright destacaba en ciertas estructuras de acero y que esta casa muestra en su imagen, requiere en realidad de un falso techo que oculte refuerzos, las cartelas, la tornillería y hasta incluso las irregularidades que las soldaduras pueden llegar a suponer. (El párrafo se refiere a las cartelas y a los sistemas de montaje que han aparecido en la fig. 37)

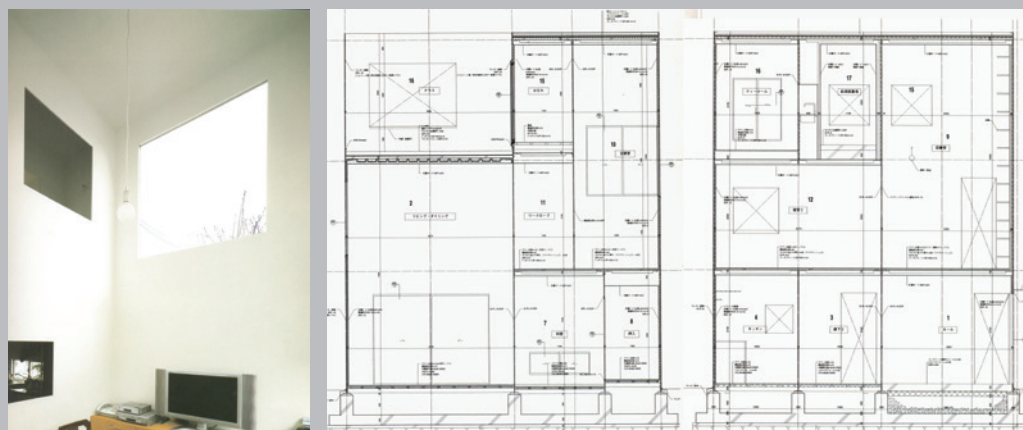


Fig.49. (Izquierda) Triedro formado por tres planos blancos vistos desde el interior del salón de la casa.
/ Fig.50. (Derecha) Secciones de la vivienda.

No obstante, dichas discontinuidades no es lo único que el techo va a esconder, sino que también, tras él, llegamos a encontrar una de las mayores contradicciones de la casa, tal y como se muestra a continuación. Si nos fijamos en los planos, a falta de unas secciones constructivas no publicadas, se observa que las planchas horizontales de acero disponen de un refuerzo inferior que dota al forjado de la inercia que evita su flexión horizontal. (fig. 50)

Observando las secciones perpendiculares, se llega a la conclusión de que dicho refuerzo está realizado por el plegado de una chapa que es semejante a las chapas grecadas, utilizadas en forjados colaborantes, o en cubiertas metálicas de chapa plegada.

De esta forma se comprueba que el engaño del techo va más allá de un mero ocultamiento de unas irregularidades insignificantes como eran los tornillos y

soldaduras. Pues, tras la imagen de una aparente continuidad, tras un techo blanco que ofrece una neutralidad no jerarquizada, tras semejante isotropía, se ocultan una serie de nervaduras que se orientan según la dirección más corta del espacio a forjar. Dichas nervaduras, en caso de ser mostradas, diferenciarían conceptualmente los paramentos horizontales de los verticales, pero lo que es más grave incluso, diferenciarían la dirección con la que forjan el espacio que cubren, rompiendo así el carácter isótropo que se pretende en cada estancia.

Escudriñando hasta el límite, preguntándonos por aquello que las fotos no muestran, el análisis de los trasdosados de cartón yeso nos lleva a encontrar otra de las grandes incongruencias de la casa: la diferencia que existe entre el cerramiento exterior y el cerramiento de las distribuciones interiores. A pesar de la máxima esbeltez lograda en el cerramiento exterior, éste ha necesitado un trasdosado interior de cartón yeso para alojar el aislante, el cual, por muy mínimo que sea, siempre va a provocar que se regrese con creces el espesor total del cerramiento exterior, máxime si lo comparamos con respecto a los escasos 16mm de los tabiques interiores.

Curiosamente e insistiendo en las consecuencias de esta cuestión, el habitante de la casa sentirá frío al tocar los paramentos interiores debido a la conductividad térmica del acero, y sentirá más calor, en cambio, al tocar los paramentos en contacto con el exterior, precisamente los que tradicionalmente solemos percibir más fríos. De nuevo encontramos una negación de la continuidad isotrópica de los paramentos que en las fotos aparentemente se muestran como iguales.

Como último apunte, es importante señalar que las distribuciones de electricidad e instalaciones se realizan precisamente por el trasdosado de los cerramientos exteriores perimetrales. Éste aspecto tiene total coherencia con la distribución en cruz de la vivienda, ya que de esta forma todas las estancias reciben suministro de los servicios e instalaciones que se alojan en los paramentos exteriores que los circundan, a excepción de un pequeño distribuidor central y la escalera también central. (fig. 51) Otra distribución, o en el caso de que se tratara de un proyecto más grande con más habitaciones que fueran sólo interiores, podría hacer inviable este recurso, y obligaría a recurrir a más trasdosados y huecos donde alojar las instalaciones. Trasdosados o elementos que serían necesarios para mantener una comprensión homogénea de la casa más allá de los requerimientos técnicos por los que está solicitada, y que, por tanto, se trataría de trasdosados que harían perder el logro de haber reducido los tabiques interiores a 16 escasos milímetros.

Así pues, se comprueba lo difícil que resulta hacer coincidir todas las necesidades técnicas en una argumentación formal unitaria, lo difícil de integrar todos los requerimientos en una conceptualización espacial coherente que los trascienda y supere sin recurrir a ningún paso en falso –o lo que sería peor, ningún “falso” paso.

De esta forma, el recorrido que se ha realizado a lo largo del epígrafe, ya desde la comparativa de las dos maquetas, nos ha mostrado cómo la casa ha podido alcanzar una coherencia más firme y completa que la anhelada por la misma modernidad, hallando incluso conceptualizaciones espaciales más coherentes con su propio trabajo estructural y funcionamiento técnico.

Superando la modernidad, llega la casa a traer consigo una nueva comprensión y orden arquitectónico, lo cual hace fútil el intento de tratar de adscribir a la misma nuestras preconcepciones. Este hecho lo han dejado patente los convencionalismos que el autor de esta tesis, a través de su desacertada maqueta, superponía al insólito armazón congruente que es la estructura de esta casa.

Pero la Casa en un Huerto de Ciruelos, tratando de avanzar más allá de la modernidad en su anhelo por una isotropía coherente, reproduce también la dificultad de aquélla en llevarlo a cabo, pues llega a reproducir también las consecuencias negativas del

intento moderno. Recordemos aquí el totalitarismo que terminó envolviendo a la vanguardia y, que si hemos de ser sinceros, esta casa no anda lejos de heredar. Si no tanto, al menos la casa, y en concreto ciertos errores modernos que en ella se repiten y consolidan, han dejado patente la preferencia de Sejima por un purismo que olvida determinadas necesidades humanas. Así al menos se ha hecho evidente en las conclusiones a las que nos ha llevado la comparativa realizada con Mies van der Rohe.

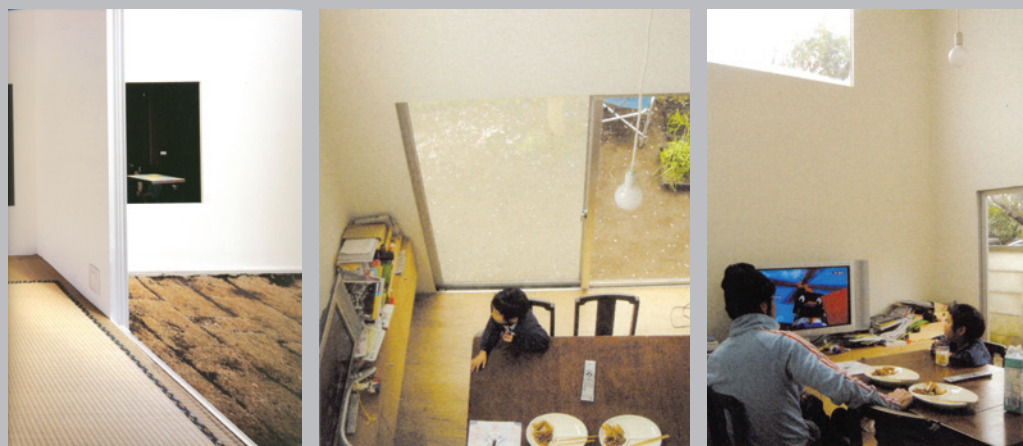


Fig.51. (Izquierda) Instalaciones eléctricas alojadas en los muros que delimitan la vivienda con respecto al exterior. El caso que muestra la foto no es un muro que corresponda al volumen perimetral, pero se trata del muro que delimita la zona de meditación con la terraza de la vivienda. En la medida en que distingue un ambiente interior de un exterior, éste cuenta con el espesor de los muros formados por trasdosado y aislante. Se trata por tanto del único muro interior al prisma puro que, no siendo perimetral, se encuentra en condiciones de alojar instalaciones, ya que el resto se construyen exclusivamente con 16 mm de acero. / **Fig.52. (Centro)** Interior del salón desde el dormitorio de la hija. / **Fig.53. (Derecha)** Escala del interior del salón.

Puesto que personalmente he de señalar que, si bien la casa me ha interesado hasta el punto de contemplarla en un capítulo completo de la tesis en cuanto a las posibilidades metodológicas y conceptuales que ésta ofrece, no hay que olvidar los errores a los que han conducido en la historia los posicionamientos teóricos más extremos. Como tampoco hay que olvidar la facilidad con la que los arquitectos nos deslizamos hacia argumentos relativos a la coherencia formal que, por otra parte, olvidan las necesidades más humanas de los usuarios de la arquitectura.

Quizás la rígida moral confucionista oriental llega a proporcionar la sumisión necesaria para que una familia japonesa habite algunos espacios de la casa que hasta llegan a ofrecer cierto carácter abrumador (inmensa altura de la habitación del hijo, de la de los padres, afiladas aristas de la estructura de acero, etc...). La cultura occidental, por el contrario, ha arremetido insistente y críticamente en contra de la modernidad reclamando la humanidad que ésta no podía ofrecer, por lo tanto, haciendo patente su fracaso. (figs. 52 y 53)

Objeto de otro estudio sería el análisis de las consecuencias que incluso para la salud tienen ciertas decisiones adoptadas en la casa, como es el hecho de que sus habitantes se vean obligados a vivir en una auténtica jaula de Faraday, así como la situación de la vivienda justo al lado de unas canalizaciones de tensión eléctrica, la efectividad real de los mecanismos refrigerantes y acondicionadores de la casa, las esquinas y los bordes cortantes del acero, etc... Aspectos referentes a la bioconstrucción que, más o menos cuestionables y a pesar de no ser objeto de este estudio, no se pueden dejar al menos de nombrar y apuntar.

Centrífugo-centrípeto.

Tensiones que condensan la trayectoria de Sejima,
Nishizawa y SANAA en la Casa en un Huerto de Ciruelos.

1.4

La comparativa realizada con respecto a los arquitectos de la modernidad hace inevitable acometer en este momento una retrospectiva-comparativa con la obra del estudio de Sejima, comparativa que se extenderá también al estudio de Ryue Nishizawa y al estudio compartido de ambos, SANAA.

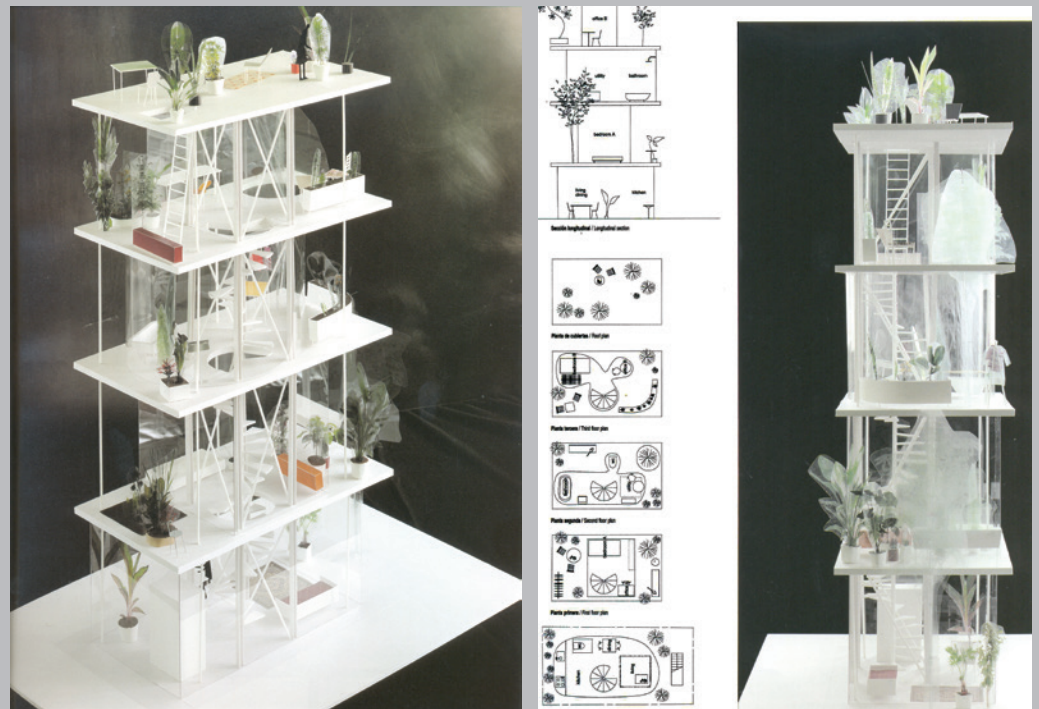


Fig.54. (Izquierda) Maqueta del proyecto Garden & House (2006-). / **Fig.55. (Derecha)** Maqueta y planos del proyecto Garden & House (2006-).

En concreto, gracias a dicha comparativa, la casa se va a comprender como quid que integra y condensa las fuerzas contrarias que han estado operando en las viviendas unifamiliares realizadas por ambos arquitectos. Comenzando por las últimas viviendas para acabar con las primeras, se va a comprender la casa como pieza clave, nexo de unión integrador, que tiene su origen en las primeras viviendas y pronostica las soluciones de las últimas.

Sin embargo, el objeto de este epígrafe no trata de extender la focalización que hasta ahora se cernía sobre la Casa en el Huerto de Ciruelos hacia el resto de la obra de Sejima, sino que simplemente pretende situar a la vivienda en medio de una amalgama de fuerzas que encontramos patentes también en ella misma. Se prolongan así las comparativas realizadas con respecto a otros arquitectos, a pesar de que, en el caso de este epígrafe, la comparativa será autorreferencial.

Proyecto Garden & House (2006) de la oficina de Ryue Nishizawa.

Uno de los conceptos sobre los que más se ha insistido ha sido precisamente la identidad espacial autónoma de cada estancia, la negación de la continuidad y fluidez espacial que vuelve a concepciones celulares unitarias identificadas con cada una de las funciones de la vivienda. Un ejemplo de este mismo interés es el caso del

Proyecto Garden & House, cuyo emplazamiento constreñido ha llevado a exagerar la autonomía de cada unidad habitacional (cocina, salón, dormitorio...), obligando a situar a cada estancia en plantas diferenciadas. (fig. 54)

De esta forma, el reducido solar no ha sido un condicionante a asumir o a compensar por el proyecto, cuanto una coartada que se ha utilizado para exagerar la independencia entre las plantas. Así, este interés queda patente también en otras decisiones adoptadas, como es el caso de la conexión discontinua o articulada que se ha creado entre las diferentes plantas mediante el diseño de una escalera de caracol.



Fig.56. (Arriba) Representación del proyecto Garden & House (2006-). / **Fig.57. (Abajo)** Portada de los dos libros, con el interior del estudio de SANAA y del Salón de la Casa A (publicados ambos en el 2007).

Hay que añadir también el hecho de que las habitaciones de cada planta se segregan con respecto a su terraza mediante un vidrio curvado, una membrana celular que otorga una forma aleatoria diferente a cada una de las estancias de cada planta. Se evitan así las conexiones entre plantas, la continuidad de los cerramientos verticales, los cuales son interrumpidos por cada forjado horizontal. De esta forma, cada habitación mantiene su autonomía formal, ya que cualquier identidad entre las diferentes plantas es negada. A excepción de la forma rectangular de cada uno de los forjados, pues éstos constituyen la estructura neutra que sirve de soporte a toda la diversidad que la casa contiene. (fig. 55)

Pero más allá incluso, el arquitecto graña la zona exterior de terraza-jardín de cada planta, la zona exterior al cerramiento ameboide de cada estancia, mediante un sombreado negro que resulta tremendamente expresivo del interés por constituir a cada estancia en un elemento autónomo. (fig. 56)

Cada objeto que se inserta en el espacio –la escalera, las plantas, las sillas, la alfombra, etc...– parece que esta dotado de la misma autonomía e individualidad que disfruta cada estancia y, al mismo tiempo, cada estancia o espacio queda conformado por la presencia de los objetos-individuos que en él se alojan reivindicando su derecho a habitarlo.

A ese respecto, son interesantes las similitudes entre la portada de dos libros publicados acerca de los arquitectos japoneses: por una parte, el libro dedicado a SANAA publicado por la editorial Japonesa TOTO; por otra, el libro dedicado a las casas proyectadas por los dos arquitectos.⁴⁶ En la portada del primero se publica una foto del estudio, en el segundo se publica un interior de una de sus viviendas. (fig. 57)

Las dos fotos y los dos espacios se parecen de manera sorprendente. El blanco es el color y el fondo neutro que alberga los diferentes objetos que crean y habitan el espacio: alfombras, plantas, sillas, maquetas, cafeteras. Si retomamos la comparativa con Le Corbusier, y en concreto, con los dibujos de muebles y objetos que introducía en su arquitectura, encontramos que éstos colaboraban con la abstracción y con la idea de cada espacio en el que se insertaban. Por el contrario, en las casas de estos arquitectos japoneses, los muebles no apoyan los conceptos y formas que constituyen el espacio, sino que más bien es al revés, el espacio consiste en la blanca abstracción que aloja a los objetos y elementos figurativos que vienen a habitarlo.

Proyecto Casa en China (2003-) de la oficina de Ryue Nishizawa.

En el caso de la Casa en China, ésta se forma mediante una adición de espacios independientes, integrados y contenidos en un volumen de una única altura. Los pasos y conexiones entre estancias se realizan de forma no muy diferente a la Casa en un Huerto de Ciruelos, pues siempre son enmarcados y rodeados por una zona blanca de paramento, evitando situarse en las esquinas o límites de la estancia. (figs. 58 y 59)

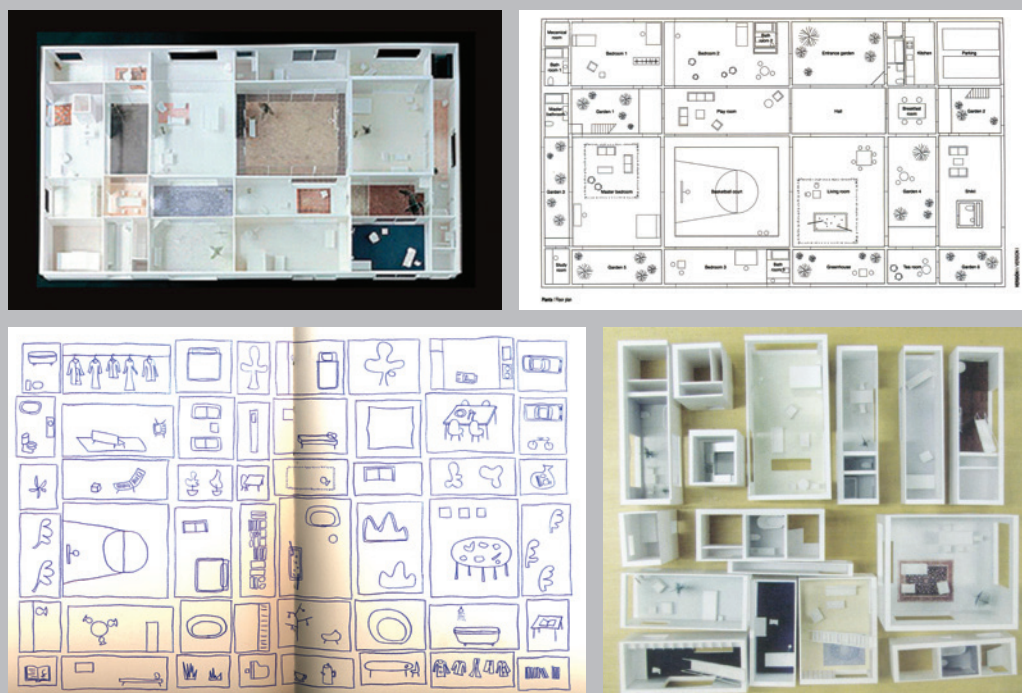


Fig.58. (Arriba izquierda) Maqueta de la Casa en China (2003-). / **Fig.59. (Arriba derecha)** Planta de la Casa en China (2003-). / **Fig.60. (Abajo izquierda)** Esquema conceptual de la Casa en China (2003-). / **Fig.61. (Abajo derecha)** Maqueta desmontada de la Casa en China (2003-).

De esta forma, desde el interior de cada uno de los espacios, la percepción que tiene su habitante es como si éste fuera un espacio único, autónomo. En este sentido es

expresivo el dibujo caricaturesco –esquema conceptual– que Nishizawa realiza de la vivienda. En él, las estancias se dibujan como rectángulos exentos no alineados, a pesar de que los límites de cada estancia formen parte de las alineaciones de un mismo muro en el proyecto real. (fig. 60)

En esta representación caricaturesca, Nishizawa no respeta la convencionalidad ni las reglas tradicionales del dibujo, y así, dentro de cada una de las celdas de la casa introduce una escena realista en perspectiva que no tiene en cuenta la representación en planta dentro de la que se inserta. De esta forma tan poco convencional Nishizawa identifica el uso de cada espacio de la vivienda de tal modo que ésta, a su vez, se nos desvela como una adición de espacios autónomos.



Fig.62. (Arriba izquierda) Desarrollo en altura de la Casa en China (2003-). / **Fig.63. (Arriba derecha)** Versión horizontal de la Casa en China (2003-). / **Fig.64. (Abajo izquierda)** Apartamentos Fumabashi (2002-2004). / **Fig.65. (Abajo derecha)** Apartamentos Fumabashi, planta (2002-2004).

El desarrollo que Nishizawa hace de la misma casa en altura es igualmente gráfico y a la vez representativo de sus intenciones. Ya que dicho despliegue se realiza a través de una maqueta en la que cada unidad autónoma es desmontable, de forma que éstas se pueden separar, reagrupar, y por consiguiente, apilar en altura. Pero incluso, estas piezas autónomas se pueden extender sobre una superficie horizontal, disposición que se asemeja a la propia caricatura de la casa que Nishizawa dibuja. (fig. 61)

Este desarrollo en altura es gráfico también del método de proyectar que se analizará en profundidad en un epígrafe posterior. El cual se trata de un método mediante el que los dos arquitectos japoneses se centran en desarrollar proyectos en una única planta primero, proyectos que después alcanzan una mayor complejidad cuando se desarrollan en altura. De esta forma, la pareja de arquitectos utiliza una simplificación que elimina la complejidad mediante una reducción del modo de operar a un único plano cartesiano. De tal modo que utilizan un plano formado por dos ejes, eliminando la complejidad que incrementaría el hecho de utilizar los tres ejes a la vez, y así, los dos arquitectos proyectan a partir de esquematizaciones sencillas para, posteriormente, trasladar los hallazgos adquiridos a otras organizaciones espaciales más complejas. (figs. 62-63)

Una concreción construida de esta idea experimental de la Casa en China, a la vez que una extensión en altura de la misma, podría estar constituida por los Apartamentos en Fumabashi (2002-2004), en los que, además, la planta, las secciones, los alzados y las imágenes del interior de las estancias constituyen una representación coherente de una misma idea en todo el edificio.⁴⁷ (figs. 64-65)

Casa A (2004-2006) de la oficina de Ryue Nishizawa.

En la misma línea que los últimos experimentos de las unidades de la Casa en China, en la Casa A, Nishizawa también coloca unidades yuxtapuestas de forma autónoma. No obstante, siendo a su vez expresivos los medios gráficos con los que se describe este proyecto, éstos no van a narrar una posición tan clara en este caso, ya que van a mostrar una posición intermedia y mixta. (fig. 66)



Fig.66. (Arriba) Casa A, representación mediante maquetas autónomas (2004-2006). / **Fig.67. (Abajo)** Casa A, planta (2004-2006).

Si se observa la planta, en ella se puede apreciar el concepto de espacios autónomos yuxtapuestos que se representa también, de forma más expresiva, en la maqueta. Aunque si se aprecia con más detenimiento, podríamos llegar a otra comprensión alternativa de la casa en la que los volúmenes más pequeños se jerarquizan con respecto a los más grandes, permitiendo unos ser comprendidos como los espacios de conexión y servidumbre de los otros, idea que es próxima al concepto *kahniano* de espacios servidores y servidos. (fig. 67)

Pero además, en la vivienda podemos llegar a encontrar otra lectura superpuesta más importante en lo que concierne a nuestro análisis, me refiero a la dicotomía que la casa ofrece entre la continuidad y la segregación independiente. Esto se observa en la comparativa entre los alzados más largos del conjunto: en uno de los alzados más largos, los tres elementos centrales presentan una continuidad, mientras que en el alzado del otro lado, cada volumen se distingue mediante un retranqueo que lo diferencia con respecto al resto de estancias.

Las secciones son explícitas también de dicha dicotomía. Una de ellas, en concreto, la sección realizada por la zona donde los elementos se retranquean, presenta una imagen que narra la autonomía e independencia que surge entre los diferentes volúmenes seccionados. (fig. 68) La otra sección, por el contrario, presenta una continuidad total. Tal es la diferencia entre los distintos dibujos que, en caso de que hubiéramos analizado

ésta última sección antes que la planta y la maqueta, difícilmente nos habríamos imaginado la autonomía de los volúmenes a la que hemos aludido más arriba. (fig. 69)

Por otra parte, como se aprecia en las fotografías, los vidrios y los cerramientos se han diseñado posibilitando una continuidad radical entre los diferentes volúmenes de la vivienda. Negando así de nuevo, tal y como lo hacía la sección continua, la independencia y autonomía entre las diferentes estancias.⁴⁸ (figs. 70-71)



Fig.68. (Arriba izquierda) Casa A, sección longitudinal (2004-2006). / **Fig.69. (Arriba derecha)** Casa A, sección longitudinal continua (2004-2006). / **Fig.70. (Abajo izquierda)** Casa A, vista longitudinal desde el interior (2004-2006). / **Fig.71. (Abajo derecha)** Casa A, vista longitudinal desde el interior (2004-2006).

En esta casa encontramos por tanto dos comprensiones del espacio según sean los documentos que observemos. Por un lado, la comprensión de unidades autónomas que la planta y en concreto la maqueta representa. Por otro lado, la continuidad patente que se aprecia en las fotografías y en la sección, documentos que nos llevan a pensar en una fluidez espacial que atraviesa la vivienda de un extremo al otro, hilando así los diferentes espacios por los que está compuesta. Una fluidez que es reminiscente del espacio continuo moderno, el cual, por otra parte y contradictoriamente, parece que Sejima y Nishizawa pretenden negar con su insistencia en la autonomía con la que también proyectan y conciben sus viviendas.

Casa Moriyama (2002-2005) de la oficina de Ryue Nishizawa.

Un claro ejemplo, y una referencia directa a la Casa en un Huerto de Ciruelos, es de forma indiscutible la Casa Moriyama, pues su caso, tal como se aprecia en la imagen, pudiera tratarse de una agrupación de múltiples unidades de “Casas en un Huerto de Ciruelos”. Es decir, la Casa Moriyama parece que está formada por casitas de “un Huerto de ciruelos” más pequeñas. Pero al mismo tiempo y de

forma paradójica, los volúmenes de la Casa Moriyama constituyen cada uno de los elementos autónomos por los que la Casa en un Huerto de Ciruelos está, a su vez, compuesta. (fig. 72)

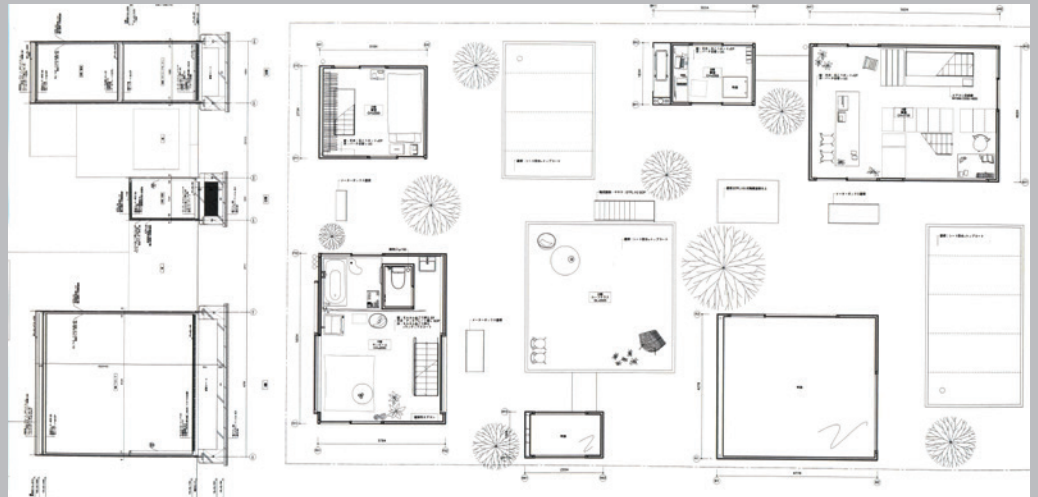


Fig.72. Casa Moriyama, planta (2002-2005).

Y de esta forma, si en la Casa en un Huerto de Ciruelos todas las unidades y funciones quedan integradas en un único prisma puro, en el caso de la Casa Moriyama cada unidad constituye al mismo tiempo un prisma puro autónomo en sí mismo. (figs. 73-75)

La Casa Moriyama podría haber sido inspirada a partir de una agrupación de las múltiples maquetas con las que se desarrolló la Casa en un Huerto de Ciruelos, maquetas que pudieron ser almacenadas y agrupadas de forma continua en algún lugar del estudio de Sejima o SANAA.⁴⁹ (fig. 76)

Pero si la Casa Moriyama puede llegar a comprenderse como una agrupación de unidades diversas de la Casa en un Huerto de Ciruelos, ésta a su vez la hemos comprendido ya como una agrupación de las partes independientes por las que está constituida la Casa Moriyama.

De esta forma, si pudiéramos llegar a entender la Casa Moriyama como producto de una fuerza centrífuga que ha independizado todos y cada uno de sus elementos funcionales, la Casa en un Huerto de Ciruelos, por el contrario, se trataría del resultado producido por una fuerza centrípeta opuesta que, en su caso, los ha reunificado. (fig. 77)

En el caso de la Casa Moriyama, la fuerza centrífuga ha llevado a cada unidad a separarse hasta el extremo de necesitar un espacio de conexión no climatizado entre estancias. De tal modo que el baño y otros elementos se encuentran independizados de las habitaciones, hasta tal punto que es necesario salir a la calle para ir, por ejemplo, al baño o a cualquier otra habitación.

En las publicaciones de arquitectura se incluyen imágenes expresivas de esta intrépida solución de la Casa Moriyama. Es el caso de las fotografías que muestran el interior habitado de la casa desde un exterior nevado. No obstante, un análisis más exhaustivo de la vivienda llega a mostrar cómo existen baños independientes con un acceso climatizado, o al menos protegido mediante un vidrio. De la misma forma que existen también baños en el sótano. Lo cual hace patente las estrategias que se han utilizado para poder integrar las necesidades funcionales de la vivienda en una idea que se basa, precisamente, en la amenaza de las mismas.

La Casa Moriyama ha podido alcanzar audazmente esta novedosa disposición tratando de destruir completamente los remanentes, los posibles restos de

la continuidad fluida espacial del movimiento moderno, gracias a una fuerza centrífuga que ha hecho estallar la vivienda, arrojando cada estancia contra los límites de la parcela.

La Casa en un Huerto de Ciruelos por el contrario muestra como, una vez desintegrada la modernidad en elementos autónomos, ésta se vuelve a reconstruir en el prisma puro que la constituía, encontrando ahora una nueva identidad y un significado diferente del que en su momento tenía.⁵⁰



Fig.73. (Arriba izquierda) Casa Moriyama, maqueta (2002-2005). / **Fig.74. (Arriba centro)** Casa Moriyama, vista exterior (2002-2005). / **Fig.75. (Arriba derecha)** Casa Moriyama, vista entre los volúmenes (2002-2005). / **Fig.76. (Abajo izquierda)** Casa Moriyama, vista exterior (2002-2005). / **Fig.77. (Abajo derecha)** Esquema compacto-disperso (2002-2005).

La Casa del Huerto de Ciruelos representa entonces una reconstrucción del prisma puro a partir de una fuerza centrípeta violenta que ha hecho colisionar las mismas estancias independientes, llegando a comprimir los cerramientos y los espacios exteriores no climatizados de la Casa Moriyama, hasta reducirlos a los escasos 16 mm de chapa de acero que muestran las distribuciones de la Casa en un Huerto de Ciruelos.

De esta manera, las distancias entre estancias que, en el caso de la Casa Moriyama son máximas, han llegado a convertirse en las distribuciones de espesores mínimos de la Casa en un Huerto de Ciruelos. Y así, las dos viviendas representan y complementan los dos polos, los extremos más opuestos que se han alcanzado en toda la historia de la arquitectura en lo que concierne a la distribución y la separación entre estancias.

Casa Kamakura (1999-2001) de la oficina de Ryue Nishizawa.

A partir de las referencias antagónicas a la Casa en un Huerto de Ciruelos encontradas en una obra posterior –Casa Moriyama–, el lector se habrá percatado de que este recorrido retrospectivo se viene realizando en sentido inverso, es decir, desde las viviendas más recientes hacia las primeras obras de Sejima y Nishizawa.

Precisamente, en el camino de retorno, llegamos a los orígenes de la Casa en el Huerto de Ciruelos. Unos orígenes que encontramos ejemplificados en la identidad y similitud formal que la Casa en un Huerto de Ciruelos guarda con respecto a la Casa Kamakura. Pues en la Casa Kamakura podemos hallar también identificados aquellos elementos que emparentaban a la Casa en un Huerto de Ciruelos con el movimiento moderno y, de manera especial, con los puntos *corbusierianos*: cubierta plana, volumetría pura, huecos rectangulares, espesor reducido de cerramientos, color blanco, etc. (fig. 78)



Fig.78. (Arriba izquierda) Casa Kamakura, exterior (1999-2001). / **Fig.79. (Arriba derecha)** Casa Kamakura, interior de la planta primera (1999-2001). / **Fig.80. (Abajo derecha)** Casa Kamakura, interior de la planta baja (1999-2001).

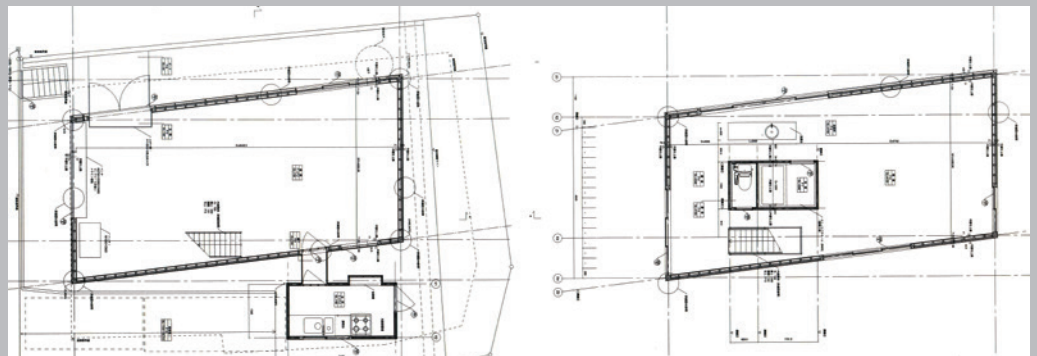


Fig.81. (Abajo) Casa Kamakura, plantas (1999-2001).

Pero en la Casa Kamakura, los elementos formales exteriores se corresponden y tienen una relación directa con el espacio libre interior que el movimiento moderno profesaba. Porque en su caso, el interior sí que se constituye mediante la superposición de dos plantas libres, no compartimentadas (a excepción del volumen de aseo en planta superior). De esta forma, la Casa Kamakura no llega a distanciar su identidad interior con respecto a su imagen moderna exterior, al menos en la medida en que la Casa en un Huerto de Ciruelos disociará estos dos aspectos más tarde. (figs. 79-80)

Si bien, en el caso de la Casa Kamakura, se auguraba ya el futuro desarrollo arquitectónico que se iba a desplegar en las viviendas posteriores de estos arquitectos japoneses, ya que, en su caso, la estructura se desarrolla mediante sistemas tipo Ballom frame. Sistemas de los que ya se ha encontrado una

correspondencia y analogía con el modo de trabajo de la estructura de la Casa en un Huerto de Ciruelos. (fig. 81)

Estos comentarios que se realizan hacen advertir cómo la Casa Kamakura conserva una identidad formal con el movimiento moderno, del cual parte, y del cual mantiene su conceptualización espacial, al mismo tiempo que sugiere los cambios que se van a producir en las casas posteriores.

El hecho de encontrar estos rasgos modernos en la Casa Kamakura, precisamente anterior a la Casa en un Huerto de Ciruelos, hace comprender el movimiento moderno como punto de partida desde el que Sejima y Nishizawa tratan de definir una nueva arquitectura, la cual, estando contenida en la imagen moderna, llega a diferir totalmente de aquella. Aspecto que corrobora las tesis que se vienen afirmando, tesis sobre las que se ahondará a continuación, al analizar la relación e implicación de estos aspectos en el proceso metodológico del proyecto.

Abstracción y método.

Condición abstracta moderna como estrategia metodológica simplificadora.

1.5

Todas las disquisiciones analíticas recorridas hasta ahora nos sitúan en el filo de poder aventurar de qué manera ha sido la casa proyectada, en definitiva, poder comprender la metodología que ha sido utilizada.⁵¹

Tarea de difícil problemática la que nos encomendamos, pues no disponemos de la documentación que revele el proceso de proyecto por una parte, y por otra, se hace difícil confiar en las entrevistas y opiniones que ofrecen los arquitectos. Pues se trata de confesiones que no siempre revelan las vicisitudes del diseño del proyecto con la honestidad y transparencia que su proceso, las más de las veces inconsciente, permite.

Y así, la audacia y prudencia que nos exige el tema lleva a focalizarnos, no tanto en el estudio de un proceso del diseño no publicado de forma extensa, cuanto que trataremos de centrarnos en los modelos de pensamiento por los que se ha generado el proyecto. Éstos se encuentran vinculados a la conceptualización que el objeto arquitectónico en sí mismo presenta, y en el fondo estarán vinculados al proceso en el que éste ha sido pensado. Tal es así que la poca documentación en la que SANAA desvela el proceso de generación del proyecto, la encontraremos totalmente vinculada a los conceptos de la vivienda analizados hasta ahora.

Se trata de la publicación que la misma oficina SANAA maqueta y diseña para la editorial japonesa Toto: "KAZUYO SEJIMA + RYUE NISHIZAWA / SANAA WORKS 1995-2003". Dicha publicación, gracias a su diseño y maquetación, es ya expresiva de los conceptos con los que trabaja SANAA, puesto que en ella los proyectos se disponen sin jerarquía alguna. Curiosamente, de la misma manera que los espacios de la casa que analizamos, ni siquiera se llega a distinguir cuándo termina un proyecto y comienza el siguiente. De hecho, diferentes fases del mismo proyecto se publican separadas.⁵² La importancia de todas estas decisiones, así como la señal de que no son aleatorias ni casuales, queda patente en el hecho de que se haya incluido también en el libro una imagen que muestra el proceso mediante el cual se diseñó el propio libro. (fig. 82)

En la misma publicación, también son recogidas innumerables imágenes de maquetas. Las más de las veces se trata de múltiples posibilidades y alternativas de maquetas realizadas para un mismo proyecto. (fig. 83)



Fig.82. (Izquierda) Imagen en la pared de la oficina de SANAA en la que se encuentra el estudio de maquetación de su libro. / **Fig.83. (Derecha)** Grupos de maquetas en el estudio de SANAA.

“RN: En el proceso de investigación hacemos una gran cantidad de maquetas (...) El interés de este método reside en intentar plantear el mayor número de esquemas alternativos para poder visualizar y evaluar diferentes opciones desde distintas perspectivas. Pedimos a todo el mundo en la oficina, incluyéndonos a nosotros mismos, que produzca la mayor cantidad posible de opciones distintas que se puedan encontrar. Ésta es la razón por la que durante el proceso de investigación el número de dibujos y maquetas crece constantemente y se llega a disponer de una cantidad considerable de modelos. (...)

KS: Solamente somos capaces de tomar decisiones, incluso para los pequeños detalles, si hacemos una maqueta. Por supuesto, es casi imposible discutir cada uno de los detalles de un proyecto, pero aún así lo intentamos, para comprobar cuál de las posibles soluciones a un problema resulta más interesante.”⁵³

(...) nosotros hemos optado por utilizar las maquetas como el instrumento más importante de estudio y visualización de las diferentes posibilidades del proyecto. Además, el proceso de diseño se mueve en paralelo más que linealmente. Lo habitual es que un mismo proyecto se desarrolle simultáneamente según dos o más ideas, para llegar finalmente a un concepto claro de edificio.”⁵⁴

Dichas agrupaciones de maquetas, el modo en el que se amontonan y apilan, así como el modo en el que estos grupos se fotografían, pueden llegar a tener tanta o más importancia que las soluciones parciales que ofrece cada una de las maquetas.

Ya se ha apuntado en el análisis de la casa Moriyama cómo su diseño ha podido ser sugerido a partir de una agrupación de maquetas de la Casa en un Huerto de ciruelos, una agrupación similar a los montones de maquetas que muestran las fotografías del estudio de SANAA. Los Apartamentos Seijo y el proyecto de los jardines Ju Xi, sugieren también haberse constituido a partir de la agrupación de los conceptos desarrollados en otros proyectos más pequeños. Conceptos que, extendidos, apilados, multiplicados, alumbran otros conceptos que son nuevos y diferentes, al tiempo que se encuentran emparentados con proyectos originales de los que provienen. (figs. 84-89)

De esta forma, si el método de proyecto se fundamenta en la realización de maquetas, es decir, si Sejima basa su trabajo en la recopilación y recepción de las diferentes sugerencias que sus maquetas (y sus agrupaciones de maquetas) ofrecen, el método estará también condicionado al mecanismo por el que éstas se producen y construyen. Pues es de sobra conocido el hecho de que las maquetas no se elaboran con la agilidad con la que se realizan los croquis y los planos. En éstos últimos, el acto de proyectar no presenta un grado de dificultad menor, pero la espontaneidad, la agilidad con la que puede intervenir la mano es inmensamente mayor.

De esta forma en la arquitectura de SANAA no ha primado tanto la condición expresiva de la mano, cuanto la dimensión conceptualizadora de la forma, obtenida a través de la realización de múltiples series de maquetas. Modelizaciones realizadas a partir de una forma que indudablemente tiene que ser relativamente ya conocida, al menos, si tiene que aceptar la subordinación a la construcción de la maqueta. Se ha visto cómo Sejima adopta esta dimensión ya conocida de la forma a partir de la sintaxis que le ofrece la arquitectura moderna, ya que, como estamos insistiendo, la forma moderna es el punto de partida desde el que Sejima avanza hacia nuevas conceptualizaciones a través de los desarrollos de múltiples maquetas.

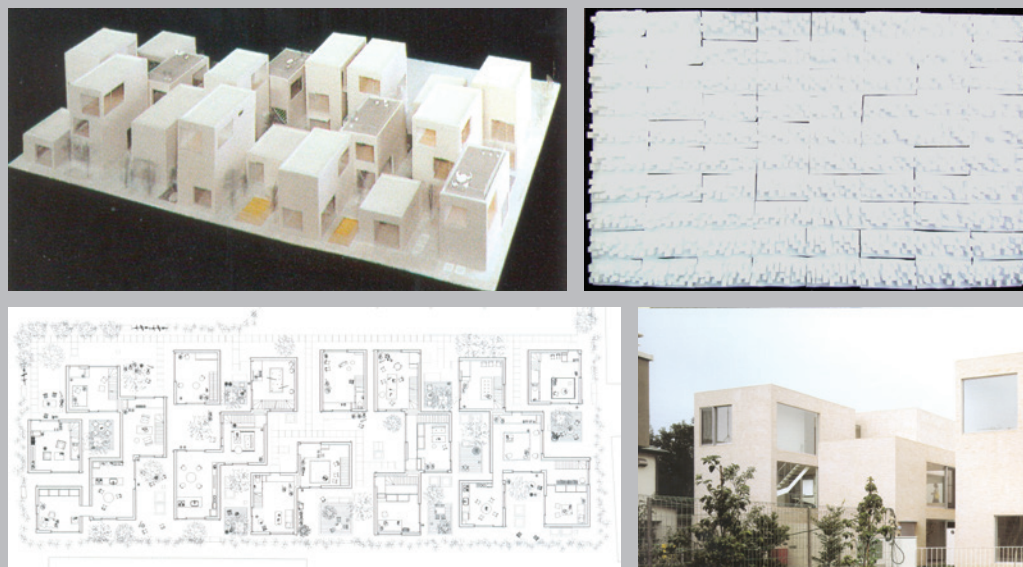


Fig.84. (Arriba izquierda) La maqueta del proyecto de los Apartamentos Seijo se puede entender como una agrupación de maquetas de la Casa en un Huerto de Ciruelos (2007). / **Fig.85. (Arriba derecha)** Maquetas de los Apartamentos Seijo, "Agrupación de la agrupación de maquetas" (2007). / **Fig.86. (Abajo izquierda)** Planta de los Apartamentos Seijo (2007). / **Fig.87. (Abajo derecha)** Apartamentos Seijo (2007).

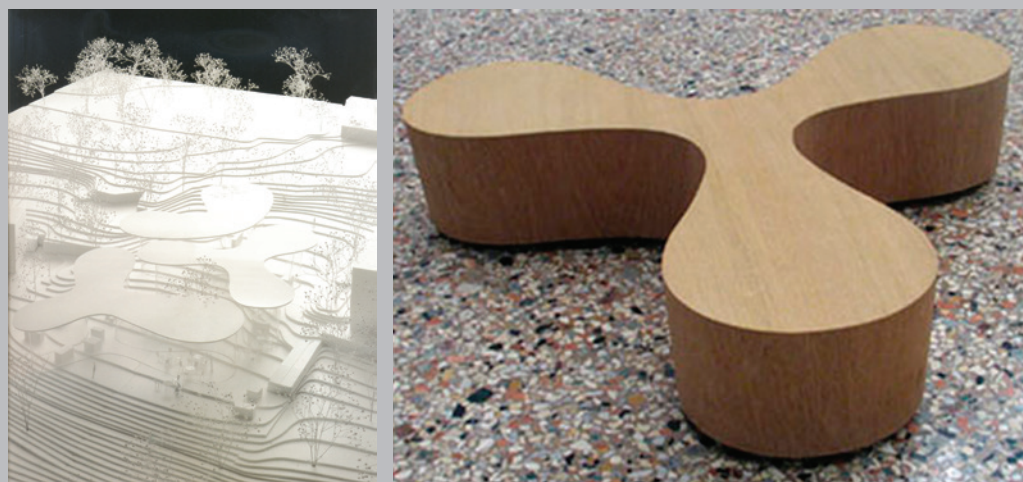


Fig.88. (Izquierda) Proyecto Jardines Ju Xi (2005). / **Fig.89. (Derecha)** Banco flor (2001).

Pues evidentemente, la forma y sintaxis modernas constituyen un punto de partida en el que rápidamente se advierte su adaptación a los requerimientos del montaje y a la sistematización que solicita el diseño mediante una maqueta. Esto es debido a su simplificación formal, así como a las cualidades abstractas y ortogonales que la forma moderna presenta.

Otros arquitectos no van a recurrir a la maqueta de la misma manera. Tal es el caso de Frank O. Gehry, el cual, a diferencia del modo en el que actúa Sejima, ha trasladado a la maqueta los mecanismos de proyección expresiva que son propios del croquis y de la mano alzada. (fig. 90) Es verdad que Gehry ha partido en un primer momento de una maqueta generada a partir de volumetrías ortoédricas

simples de cada unidad del programa.⁵⁵ Sin embargo, se trata de una maqueta que Gehry posteriormente formaliza y 'redibuja' cambiando y modelando su perfil hasta dar con la forma más adecuada. Utilizando una técnica 'dura' como si ésta fuera 'blanda', trabajando con el cutter como si éste fuera carboncillo o modelado manual.

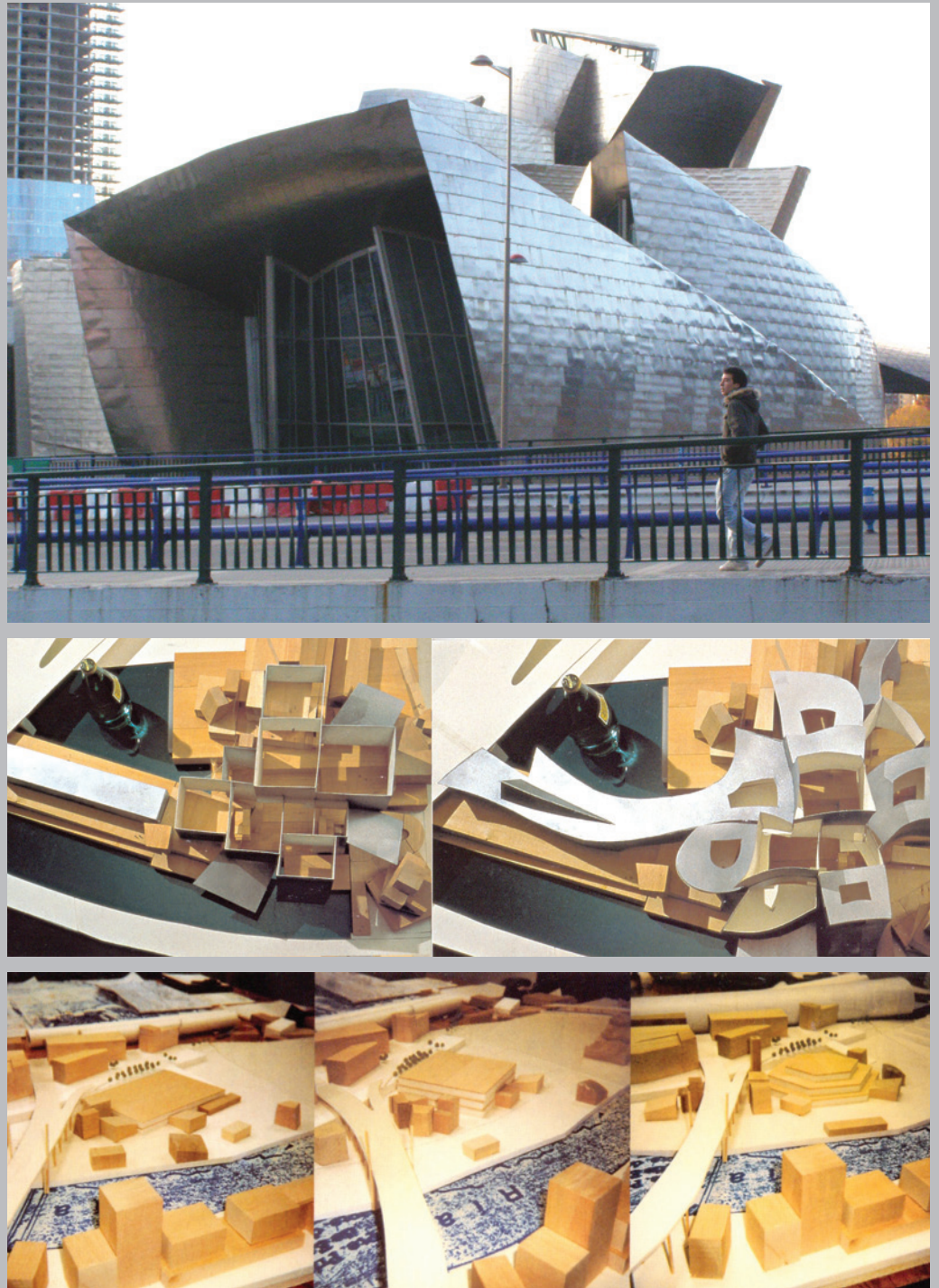


Fig.90. (Arriba) Guggenheim Bilbao (1991-1997). / **Fig.91. (Centro)** Diferente formalización del mismo concepto en dos maquetas (1992). / **Fig.92. (Abajo)** Maquetas del proceso inicial del proyecto Guggenheim con volúmenes sencillos que representan las diversas partes del programa del edificio (1991).

Esta manera en la que trabaja Gehry se explica fácilmente a partir de dos maquetas del edificio Guggenheim de las que se incluye su imagen. (figs. 91 y 92) Ambas se construyen a partir del concepto que anima al proyecto bilbaíno: espacio hall central desde el que se accede a todas las salas. Si bien, ambas maquetas presentan dos versiones formales de la misma solución conceptual: una de las maquetas se construye con formas rectas y en la otra el mismo concepto se formaliza de manera curva. (figs. 91 y 92)

De tal modo que el trabajo de ambos arquitectos es inverso: Sejima se focaliza en reconceptualizar una forma que ya existía, en encontrar nuevos conceptos, distribuciones y organizaciones espaciales a una forma ya dada o heredada. Gehry por el contrario operará a la inversa: él no va a trabajar reconceptualizando la forma cuanto formalizando el concepto. Así, forma y concepto aparecerán disociados en ambos casos, si bien de manera diversa.

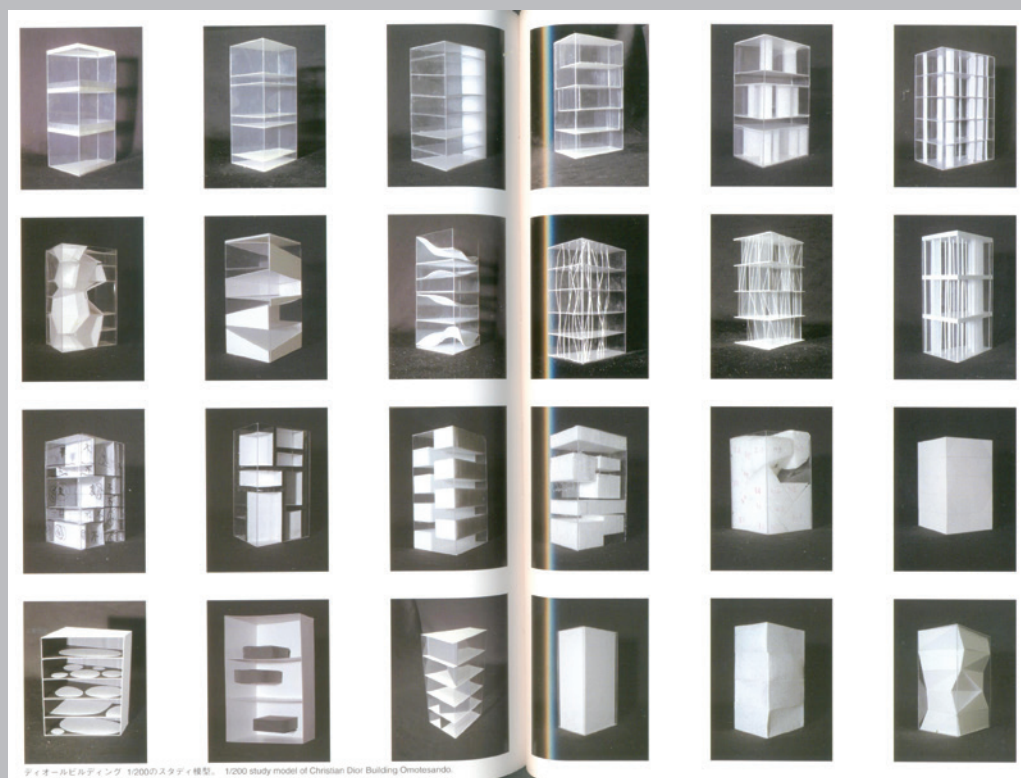


Fig.93. Estudio de modelos para el edificio Christian Dior en Omotesando (2001-2003).

De este modo, las series de maquetas que ambos realizan serán muy diferentes entre sí. En el caso de Gehry, las sucesivas maquetas que realiza serán sucesivas aproximaciones a la forma. Una forma que, aproximación tras aproximación, llega a encontrarse a sí misma en el instante en el que ha quedado congelado el dinamismo de su propia generación.

En el caso de SANAA, las agrupaciones de maquetas son más bien una enumeración más que una sucesión, una serie que llega a definir múltiples variaciones sobre un mismo tema. Y así, sobre una base estructural –que no estructura–, sobre un contorno y límites definidos, Sejima trata de extraer las nuevas posibilidades a través de las que una forma ya definida pueda ser redefinida y recreada.⁵⁶ De tal modo que si los grupos de maquetas que realiza Sejima llegan a comprenderse como series, es porque a pesar de que hay elementos que varían en cada una de las maquetas, existen también otros elementos que permanecen invariables. (fig. 93)

¿Qué elementos son precisamente éstos que permanecen invariables? En la Casa en un Huerto de Ciruelos, los elementos que permanecen invariables son los límites y el contorno de la volumetría edificable máxima permitida por la normativa. Límites y contorno que en su caso coinciden con el prisma puro con el que la casa se identifica.

Sin embargo, la adopción del mismo contorno básico en otros proyectos de Sejima y SANAA nos desvela que semejante decisión no sólo viene condicionada por la normativa, sino que además se corresponde con una opción personal y metodológica. Porque la volumetría elegida no es únicamente una respuesta a los condicionantes urbanísticos de una situación particular, sino que se corresponde además con una

opción metodológica concreta que precisamente adopta la esquematización que ofrecen los arquetipos modernos debido a su sencillez operativa y procedimental.

Uno de los arquetipos que SANAA utiliza en innumerables proyectos es precisamente el representado en la tipología de pabellón. En general, se trata de un edificio de una sola altura, construido con cubierta plana y volumetría ortoédrica. Algunos de estos proyectos son el Museo N, Park Café, Casa de Fin de Semana, Terminal de Transbordadores de Naoshima, Museo del vidrio de Toledo, etc. (figs. 94-98)

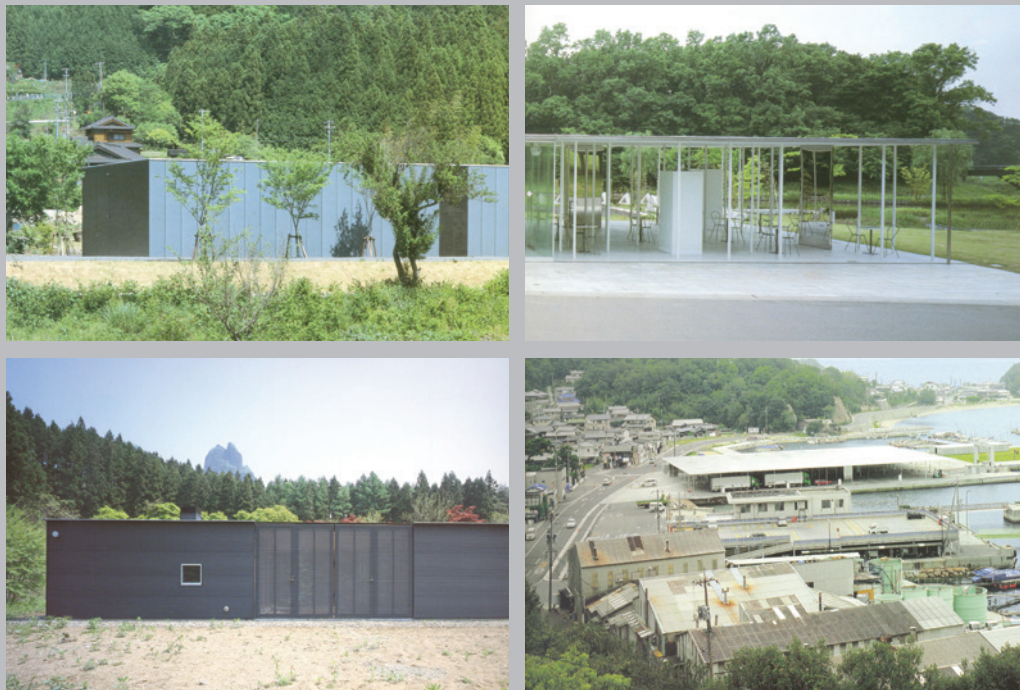


Fig.94. (Arriba izquierda) Museo N (1995-1997). / **Fig.95. (Arriba derecha)** Park Café (1996-1998). / **Fig.96. (Abajo izquierda)** Casa de Fin de Semana (1997-1998). / **Fig.97. (Abajo derecha)** Terminal de Transbordadores de Naoshima (2006).

Se trata de proyectos que constituyen variaciones sobre un mismo tema, en el fondo, una interpretación sucesiva del pabellón, arquetipo *miesiano* por excelencia. Arquetipo que constituye una configuración espacial plana y sencilla que ha permitido a SANAA ensayar nuevas organizaciones espaciales en cada una de las obras mencionadas.

Sejima busca así nuevos conceptos espaciales que, en el caso del Park Café, inevitablemente los relacionamos con ideas vinculadas a la transparencia y desmaterialización del propio pabellón en el entorno del parque en el que se inserta. En la Casa de Fin de Semana en cambio, encontramos la idea relativa al lleno y vacío, pues se trata de patios que “llenan” la casa a la vez que la horadan.

En el caso del Museo del Vidrio de Toledo, se da una interesantísima identidad arquitectónica lograda a partir de los espacios intersticiales, fruto de la experimentación mediante dobles distribuciones de vidrio, así como el curvado de las mismas. (figs. 98-99)

El edificio, la caja por la que éste se constituye, se ha diluido en los múltiples reflejos que los dobles vidrios generan. Y de esta forma, la integración del edificio en el entorno no se realiza gracias a las proporciones de su volumen ortoédrico, ni debido a las inexistentes relaciones formales que éste mantiene con los edificios anexos, cuanto que dicha referencia al entorno se establece a través de la disolución del edificio en los múltiples reflejos del parque en el que se inserta. (fig. 100)

Basándose así en la disolución perceptiva del edificio, se han rechazado otros recursos formales de integración de estos pabellones en su entorno, recursos formales que el

propio Mies practicó en sus 'edificios pabellón'. A pesar del carácter autónomo con el que Mies definía su arquitectura, siempre utilizó determinados recursos de integración que, comparados a los de Sejima, podrían ser próximos a la tradición clásica.⁵⁷ Si atendemos a los edificios de Mies, veremos que tienen una cuidada elaboración de las proporciones, de la altura, de los ritmos, los cantos de forjados, de la escala. De tal modo que los edificios *miesianos*, dentro de su máxima abstracción, mantienen un cuidado de la proporción y de su configuración como edificios, ya que, incluso en la etapa europea, en la que prima una fluidez plasticista que rompe el límite entre el interior y el exterior, el edificio permanece, en su concepción fundamental, como objeto unitario.



Fig.98. (Izquierda) El Museo del Vidrio de Toledo y su entorno (2006). / **Fig.99. (Centro)** Interior del Museo del Vidrio de Toledo (2006). / **Fig.100. (Derecha)** Integración y mimetización del parque donde se sitúa el Museo del Vidrio de Toledo (2006).

Por el contrario, en el caso del Museo del Vidrio de Toledo de SANAA, la integración en el entorno se realiza a través del mismo concepto de transparencia y reflexión que ha hecho desvanecerse al propio edificio. Se observa así el modo en que ha primado la configuración espacial del edificio por encima de otras estrategias convencionales de integración en el entorno, pero también, por encima de la propia constitución tipológica del edificio como pabellón y elemento objetual.

A este respecto, la altura total del edificio, las proporciones largo-alto-ancho, así como la excedida extensión del mismo, han conseguido disolver la entidad arquitectónica unitaria, han diluido la caja autónoma en un nuevo concepto espacial basado en las propiedades perceptivas de un material como el vidrio. Se trata de un paso que avanza hacia la disolución de la tradición arquitectónica, habiendo partido, no obstante, de la más clásica tradición, precisamente aquélla que se reconocía a sí misma en la íntegra definición del prisma puro o caja autónoma.

¿Por qué se ha visto SANAA en la necesidad de recurrir entonces a la tradición que al mismo tiempo diluye? ¿Qué razón existe para que haya sido tan recurrente esta tipología concreta de pabellón? La respuesta nos la da un colaborador del estudio de SANAA, Junya Ishigami:

“Jorge Almazán (pregunta primero): Creo que este proyecto tiene una gran complejidad espacial. (Refiriéndose a la Casa en un Huerto de Ciruelos). Contrasta con otros proyectos de la oficina en los que parece haber una tendencia a desarrollos en planta, más bidimensionales.

Junya Ishigami: posiblemente lo que queremos es realizar proyectos que mezclen lo bidimensional y lo tridimensional. (...) Al fin y al cabo, cuando dibujamos un proyecto lo hacemos en el plano, luego lo “levantamos” y se convierte en 3 dimensiones.”⁵⁸

En el análisis del proyecto de la Casa en China, ya habíamos intuido la importancia que tenían los hallazgos y experimentos 2D, en la medida que éstos eran trasladados e integrados más tarde en desarrollos 3D de la misma idea.

En la Casa en China, como en la Casa en un Huerto de Ciruelos, el desarrollo 3D suponía una superposición, una interpenetración –incluso en diferentes plantas–

del concepto que previamente había sido experimentado a través de las anteriores proyecciones bidimensionales más sencillas.

Esta práctica de la incorporación progresiva de la complejidad tridimensional llegará a la insólita realización del Centro Universitario Rolex de la EPFL de Lausana en Suiza. En este caso, la dimensión en altura ha sido incorporada a través de la deformación de un proyecto que previamente se había ideado sobre un soporte simplemente bidimensional. (fig. 101)

Como fácilmente se observa, el proyecto se trata también de un extenso pabellón del que se ha curvado su losa de cubierta y su solera. Y así, se podría pensar que el proyecto pudo concebirse en un inicio como pabellón convencional de una sola planta, pabellón del que posteriormente se alabearon los planos horizontales que lo constituían.



Fig. 101. (Arriba izquierda) Centro Universitario Rolex de la EPFL en Lausana en Suiza (2009). / **Fig. 102. (Arriba derecha)** Centro Universitario Rolex de la EPFL en Lausana en Suiza. Interior (2009). / **Fig. 103. (Abajo izquierda)** Centro Universitario Rolex de la EPFL en Lausana en Suiza (2009).

Sin embargo, antes de curvar el plano horizontal, el edificio ya poseía otras curvaturas, me refiero a las formas curvas con las que se distribuían sus salas interiores y sus patios. De tal modo que a la complejidad formal, que estas salas ya mostraban en planta, se le añade después la curvatura que adquiere el plano sobre el que se apoyan. (fig. 102)

Los problemas constructivos que pudieran haberse generado a partir de la imbricación de ambas curvaturas se han resuelto de nuevo a partir de la misma estrategia: el entramado vertical –la carpintería y la estructura vertical que constituye el eje Z– ha permanecido recto, sin deformarse ni alabearse como en cambio sí lo ha hecho el plano XY. Así una vez más, este edificio muestra la metodología con la que ha operado SANAA, la cual opta por simplificar uno de los planos o ejes cartesianos, para proseguir ulteriormente incrementando la complejidad, gracias a la mezcla que surge al integrar los restantes. (fig. 103)

Se trata entonces del método analítico cartesiano que subdivide la realidad compleja en unidades abstractas más elementales –prisma, cilindro, cubo–. Unidades formales que, además de su sencillez formal, podían tener un significado determinado para las vanguardias de occidente, pero que como se ha visto, SANAA

utiliza de forma pragmática más allá de la connotación que ofrecen. Ya que sobre todo, dichas formas son utilizadas en la medida en que proporcionan al estudio japonés una herramienta puramente sistematizadora más que connotativa.

Y así la abstracción, desde la tradición sincrética japonesa a la que pertenece Sejima, adquiere una consideración metodológica más que ideológica. Puesto que la abstracción se utiliza en la medida en que permite una concepción inmediatamente aprehensible del elemento que se está proyectando, a la vez que, en cuanto a su sencillez, permite ser adherida de nuevas conceptualizaciones y elaboraciones ulteriores.

Algunas de estas elaboraciones conceptuales y compositivas que se mencionan ya han sido objeto reiterado del análisis que se ha realizado, en cuanto que se han contemplado éstas como nuevas superposiciones a la forma moderna. El próximo epígrafe se focalizará en el estudio de otro rasgo metodológico de Sejima por el que ésta desarrolla la misma sintaxis moderna de la que parte, en este caso, desde la percepción fenomenológica. Una nueva herramienta metodológica, precisamente la que trabaja a partir de la pura perceptividad de las maquetas que Sejima realiza.

Esta estrategia está basada en la perceptividad sensible, la cual podría parecernos opuesta a la estrategia de la abstracción simplificadora que se ha analizado. Sin embargo, dentro de este mismo epígrafe dedicado a la abstracción, nos hemos visto ya en la necesidad de describir la importancia de los aspectos perceptivos al analizar el museo de Toledo y otros edificios.

De esta forma, podemos ya aventurar la manera en la que ambas metodologías, la abstracción simplificadora y la perceptiva sensible, se combinan e integran en el trabajo de Sejima, haciendo compatibles dos sistemas y métodos que en occidente han sido contemplados las más de las veces como una polaridad raramente reconciliada.

Quizás, el silencio y la medida japonesa han conseguido superponer a la abstracción aquellos significados y valores que para occidente han sido considerados contrarios a ella misma, como por ejemplo los relativos a la percepción. Y así, de forma callada y discreta, en la propia constitución abstracta de la forma moderna que Sejima readopta, se llegan a integrar sutilmente otros valores que, alterándola de forma sustancial, no la llegan a desconfigurar, al menos en su apariencia más inmediata.

Forma e idea.

1.6 La perceptividad de la idea en la forma como método.

Si en el anterior epígrafe descubríamos una de las estrategias metodológicas de Sejima en la condición simplificadora de la forma pura, en este que ahora se acomete analizaremos el trabajo perceptivo que sobre la misma forma abstracta se va a superponer. Un trabajo perceptivo sutil, una metodología que se va a unir a la anterior para constituir la expresión de nuevas ideas y conceptos.

Como insistentemente se ha repetido, la Casa en un Huerto de Ciruelos se trata de un prisma puro en su concepción, en su imagen y hasta incluso en la percepción que, como viandantes, pudiéramos llegar a tener. Sin embargo, no lo es en su alineación, configuración y construcción. Puesto que si nos fijamos atentamente, el volumen no es ortogonal, no se erige éste a partir de un cuadrado ni rectángulo en planta. (fig. 104)

Y de esta manera, si hasta este momento teníamos la impresión de que la casa se nos mostraba como prisma puro, esta representación en la que la casa se nos ofrecía no era sino la imagen de aquel sólido platónico que sus alineaciones en planta parecen negar.

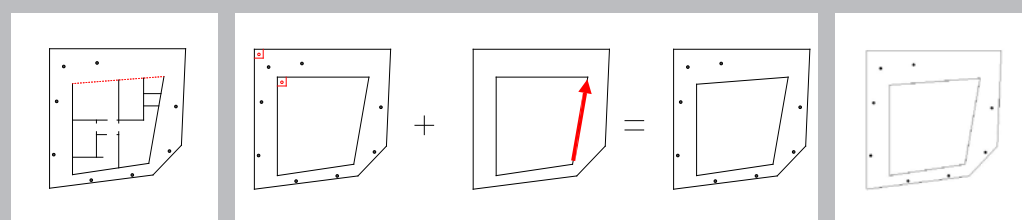


Fig. 106. (Izquierda) Límite no ortogonal. (fachada sureste) / **Fig. 107. (Centro)** Posible origen de la inclinación de la fachada sureste. / **Fig. 108. (Derecha)** Alineaciones con las que se construyó definitivamente la casa.

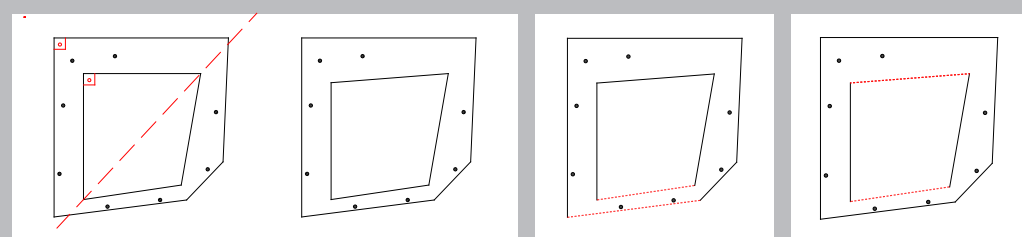


Fig. 109. (Izquierda) Comparativa entre las dos soluciones. La de la izquierda, con dos alineaciones ortogonales. La de la derecha, tal cual se ha construido la casa. / **Fig. 110. (Centro)** Ausencia de paralelismo entre las alineaciones de las fachadas y los límites de la parcela. / **Fig. 111. (Derecha)** Ausencia de paralelismo y correlatividad entre fachadas alternas.

Pero, ¿realmente se niega el sólido platónico o permanece en su autonomía básica? ¿Son las alineaciones en planta un gesto manierista de la modernidad tardía que deforma el sólido platónico originario o más bien hablan del establecimiento de nuevas relaciones interior-exterior, construcción-entorno, en los mismos límites de la vivienda? Relaciones que por otra parte hemos visto que se matizan a su vez a través del espesor extremadamente mínimo de los cerramientos.

“Principalmente pensamos en los límites. Un reflejo no es una pared real, pero indica un espacio diferente. El significado de la transparencia es crear relaciones diversas. No es necesariamente mirar a través. La transparencia también significa claridad, no sólo visual sino también conceptual. Hay tantas relaciones...”⁵⁹

Avalados por el recorrido realizado hasta ahora, no sería tan arriesgado llegar a aventurar que el proyecto pudo en un inicio concebirse como prisma ortogonal sencillo, siendo objeto después de los sucesivos perfilados de sus alineaciones. Enseguida se puede observar cómo las primeras modificaciones de sus alineaciones pudieron verse motivadas por la búsqueda de una solución que consiguiera aprovechar el máximo espacio del solar sin verse obligado a talar ninguno de los ciruelos. Solución que, al mismo tiempo, respetaba las alineaciones máximas de la normativa del solar.

Continuando con dicha idea, se podría llegar a imaginar que uno de los estadios que el volumen puro recorrió en el camino hacia su disolución geométrica pudo estar constituido por la solución intermedia que establecía dos de sus fachadas ortogonales frente a las otras dos giradas. (fig. 105)

De esta forma, se conseguía apoyar las alineaciones de la casa en las de la propia parcela. Esta suposición puede estar avalada por el hecho de que no sólo las alineaciones del cerramiento exterior, sino que todas sus alineaciones interiores también se proyectan paralelas a los lindes de la parcela que precisamente son ortogonales. (fig. 104)

Sin embargo, de las dos fachadas contiguas a dichos lindes, una de ellas ha dejado de ser paralela a los mismos. (Ver en la imagen fig. 106, inclinación de la fachada sureste, en color rojo, con respecto a los únicos límites ortogonales del solar).



Fig.112. / Fig.113. / Fig.114. Imágenes de la vivienda.

Pudiera ser quizás que las dos fachadas que primero habían perdido la ortogonalidad, en el movimiento que las hacía girar, arrastraran y empujaran una de aquellas dos alineaciones ortogonales que habían servido para asentarse en el solar (ver figura 107). Se pudo generar así una irregularidad no necesaria, motivada quizás por una ruptura de la banalidad o sencillez inicial. (fig. 108)

Las dos imágenes de la figura 109 comparan ambas soluciones. En la primera, el edificio aparece polarizado según una diagonal y su opuesta, respondiendo de esa forma a los condicionantes de la parcela, la cual dispone de dos lindes a dos parcelas contiguas, mientras que en la diagonal contraria, la parcela cuenta con dos límites achaflanados hacia el espacio urbano. En la solución definitiva, la solución de la derecha, los nuevos desplazamientos de las fachadas hacen a su vez ganar al edificio cierta entidad y autonomía unitaria.

Esta última acción pudo dotar al edificio de una nueva singularidad autónoma que la solución anterior no ofrecía, pues a partir de esta última modificación el edificio ya no se verá polarizado por las tensiones por las que está afectado el solar.

Así, en el trabajo que ha ido perfilando las alineaciones de la maqueta, el edificio ha encontrado la singularidad autónoma que evita el paralelismo literal a los límites de la parcela. Véase la ausencia de paralelismo entre fachada noroeste y el límite de parcela contiguo. (fig. 110)

Al mismo tiempo se ha evitado el más mero índice de simplicidad y correlatividad, pues como se puede observar, tampoco existe un paralelismo entre fachadas alternas del edificio. No existe paralelismo entre la fachada sureste y noroeste, como tampoco entre la fachada noreste y suroeste. (fig. 111)

De esta forma, el prisma puro originario se ha deformado a través de movimientos o giros apenas inapreciables que levemente han modificado la percepción de aquella forma ya estipulada desde la que Sejima partió. Modificaciones que se han hallado a través de la observación perceptiva de la serie de sucesivas maquetas con las que, como hemos visto, Sejima trabaja.

Se trata de una metodología de sutil trabajo perceptivo, más que racional o conceptual. Una metodología por la que la forma ya dada, ya estipulada, llega a transformarse y adquirir nuevos significados connotativos, sin perder aquella constitución básica por la que ésta se reconocía. Pues no se han modificado las características por las que ésta se categoriza –por las que ésta se clasifica y diferencia de otras–, cuanto que se han variado las matizaciones por las que ésta se percibe.⁶⁰ (este hecho es patente en la fig. 93 del epígrafe anterior)

De esta manera, a partir de la pura perceptividad, Sejima nos obliga a redescubrir la forma originaria que estaba en la base de su diseño. De hecho, en la inesperada imperfección que encontramos al percibir el volumen que creíamos puro, estamos forzados a redefinir y rehacer en nuestra conciencia las características que definen y categorizan aquella forma que pensábamos era ideal.



Fig.115. / Fig.116. / Fig.117. Imágenes de la vivienda.

Pues aquella forma originaria ideal, a partir de los giros por los que se ha visto modificada en el proceso de proyecto, ha tornado en forma imperfecta, inacabada. Y así, inconclusa y parcial, ésta se ofrece a la percepción del observador para ser completada, restaurada, reedificada en la actividad perceptiva de su propia conciencia.

“(...) en la construcción de la “casita” de té se busca la *imperfección*, dejando siempre algo sin terminar, para dar juego a la imaginación creativa del visitante.”⁶¹

Diríamos incluso que dicha elaboración perceptiva del observador únicamente mantiene su vigencia mientras éste permanece en el mismo punto de vista. Pues en todo el arte japonés, pero en el caso concreto de la Casa en un Huerto de Ciruelos especialmente, los giros y la irregularidad de su propia forma van a forzar a reactualizar la acción perceptiva del individuo de manera permanente y constante.⁶² (figs. 112-117)

La proximidad de esta concepción al pensamiento y práctica Zen se torna evidente para quien conoce la filosofía e idiosincrasia japonesa. Ya que como vemos, la observación de la Casa en un Huerto de Ciruelos obliga a una reconstrucción mental del elemento formal que se está percibiendo, a la vez que fuerza a una reconsideración de los límites de nuestra propia percepción.⁶³

De esta forma, la Casa en un Huerto de Ciruelos obliga al observador a participar activamente en su reconocimiento y así se le desvelan las condiciones de posibilidad de su propia percepción. Pues en el acto de prospección e identificación de los límites del volumen de la casa, ésta fuerza al observador a hacer consciente la propia acción por la que aquél percibe.

La casa y el observador así se hacen uno e identifican en el movimiento de reconocimiento mutuo por el que ésta es percibida por aquél. Sujeto y objeto se fusionan de la misma forma que el arquero Zen se identifica con su blanco. De hecho, en el tiro con arco japonés, el objetivo no es alcanzado a través de la pericia de apuntar hacia él, a través de la proyección de la propia conciencia hacia el blanco al que se dispara, sino que por el contrario, el blanco es alcanzado en la medida en que el arquero permite que el propio objetivo se le aproxime hasta hacerse uno con su propia conciencia.⁶⁴

“El conocimiento experimental de la unidad absoluta de todo ser en la que ni hay un “yo” subsistente, independiente, en sí ni ningún otro objeto. Así, no hay oposiciones/distinciones entre “yo”/“sujeto” y los objetos del mundo. En consecuencia, la experiencia del mundo, fruto de esta iluminación, es “descubrir”, “abrir los ojos” al mundo de la identidad, opuesto al conocimiento normal que tenemos del mundo diferencial. Ya no hay más diferencias y oposiciones. Porque tal mundo de diferencias y oposiciones es el fenoménico, y como tal es ilusorio, irreal, siguiendo la más estricta doctrina budista.”⁶⁵

Y así, la acción perceptiva que ejercemos sobre la casa⁶⁶ podemos imaginarla no muy diversa de la observación perceptiva que ha originado las sucesivas modificaciones realizadas sobre las diferentes series de maquetas mediante las que Sejima trabaja. De tal forma que si el sujeto llega a identificarse con el objeto a través de la acción de percibirlo, en el caso del proyecto de Sejima la casa llega también a identificarse con el método perceptivo mediante el que se ha gestado. Es decir, el modo con el que la casa se percibe es análogo y proviene del método perceptivo con el que ésta ha sido pensada.

Y así, el método por el que el proyecto se ha desarrollado ha llegado a encontrar e identificar su idea en la percepción de las sucesivas matizaciones que sobre la forma se han realizado. Aspecto que no sólo se ha recogido en este último epígrafe, puesto que también en los anteriores, la identificación del proyecto en la forma “ya dada” ha sido un aspecto mencionado de forma reiterada desde diferentes perspectivas y aproximaciones.⁶⁷

Se trata éste de un método que difiere sustancialmente de la tradición occidental, la cual ha buscado primero la idea para transferirla después a la formalización que se hace del objeto.⁶⁸ En el fondo, ha interpretado el objeto desde la supremacía conceptual, primando la condición subjetiva del creador frente a la condición objetiva de la forma y materia.

Se trata del pensamiento occidental que alcanzó su propia culminación en la condición subjetiva moderna, la cual introyectó en el sujeto aquella condición idealista platónica griega, la cual es en el fondo, la raíz y el origen de su propia civilización.⁶⁹ Una condición subjetiva cuya posición más extrema fue alcanzada por el idealismo conceptual de Hegel y sus contemporáneos,⁷⁰ si bien algunos autores realizaron esfuerzos titánicos tratando de sintetizar los dos mundos que Platón había encontrado escindidos, buscando recuperar la consideración que el mundo perceptivo sensible había perdido en su filosofía.

Entre ellos encontramos la teoría hilemórfica de Aristóteles, por la cual éste integra la materia y la forma en el compuesto de ambas. No obstante, dando unas veces primacía a la forma, o bien, comprendiendo en otros momentos al

compuesto como entidad elevada,⁷¹ Aristóteles llegó a definir la *ousía*, el alma, como inevitablemente superior a la relación forma-materia.⁷² De este modo, en su intento de superar a Platón, Aristóteles terminó aproximándose a él, en la medida que llegó a definir a la misma relación forma-materia como mera manifestación sensible de las inteligencias del mundo suprasensible.⁷³

“(…) el artesano tiene “en su alma” una forma del tipo de la que va a imponer a la materia. El carpintero concibe una forma específica de mesa antes de ponerse a trabajar.”⁷⁴

Desde esta posición, la subjetividad creativa del artista individual occidental se vio permanentemente obligada a concebir nuevas ideas que fueran el origen y la condición forjadora de las nuevas formas.

“Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá.”⁷⁵

Llegamos entonces a la conclusión por la que los hallazgos formales en occidente, han sido siempre alcanzados e identificados con las nuevas definiciones conceptuales que los han dado a luz. Se trata del método occidental que tradicionalmente ha identificado la gestación de una nueva forma con la de una nueva idea.

Por el contrario, el trabajo de Sejima ha sido inverso, pues en su caso, la nueva idea ha sido obtenida a través de la reutilización de la forma. En este proceso, lejos de modelar la materia desde la supremacía de la idea, su actitud ejemplifica la condición humilde y sumisa por la que la propia subjetividad personal cede ante la forma ya existente, de la misma manera que el individuo japonés lo hace ante la sociedad, y en ella, ante la autoridad moral confucionista.⁷⁶

Aquí encontramos la verdadera explicación a toda la comparativa realizada con Le Corbusier y otros, pues como vemos, el proyecto de Sejima no se genera tanto a partir de la expresión de la autonomía subjetiva creadora que se emancipa de las obras de los padres de la modernidad, cuanto que su proyecto se desarrolla a partir de una condición humilde que halla en aquellas obras modernas la posibilidad de ser recreadas desde sí mismas.

Pero dichas obras no sólo representan para Sejima el ejemplo a seguir de sus maestros, sino que las propias formas modernas representan también la obligación y lealtad japonesa hacia la cosa en sí misma, hacia la inmanencia de la relación forma-materia como tal. Lealtad por la que Sejima llega a fundir su propia arquitectura con el objeto mismo sobre el que proyecta.

Sejima representa así la condición del pensamiento oriental, y en concreto del japonés, regido por la inmanencia del mundo perceptivo.⁷⁷ Pensamiento cuyo referente no es tanto una entidad absoluta, cuanto las interrelaciones y referencias pragmáticas del contexto sensible,⁷⁸ y en relación a éstas, el pensamiento se basa precisamente en la posibilidad de sentirlas.

Dicha propiedad sensitiva ha llevado a SANAA a realizar una instalación en el Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe basada en la pura condición perceptiva de sí misma, ya que dicha instalación artística se disuelve en un puro reflejo, en una mera reverberación de los reflejos con los que Mies generó su pabellón. Así, éste no es recreado desde una intervención material, sino a través de la acción sobre la percepción que del edificio tenemos. (figs. 118-120)

Este ejemplo, unido a todos los anteriores, nos hace comprender cómo los proyectos de SANAA, y la Casa en un Huerto de Ciruelos en concreto, han sido creados a partir de un pensamiento sensible más que conceptual. Y así Sejima ha hallado su

propia subjetividad creadora a partir de la intuición sensitiva de las nuevas relaciones perceptivas que podía encontrar en la forma de la casa.

“(…) Ni antes ni ahora el Japón ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías sino una *sensibilidad*. Lo contrario de la India (y podríamos añadir Grecia) *no nos ha enseñado a pensar sino a sentir.*” ⁷⁹

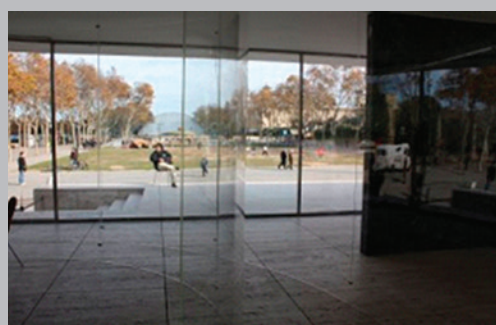


Fig.118. (Izquierda) Intervención de SANAA en el Pabellón Barcelona de Mies (2008). i/ **Fig.119. (Centro)** Intervención de SANAA en el Pabellón Barcelona de Mies (2008). / **Fig.120. (Derecha)** Intervención de SANAA en el Pabellón Barcelona de Mies (2008).

De esta forma Japón, a través de su sensibilidad intuitiva, nos ha venido a enseñar lo que la cultura occidental tardó siglos en encontrar. Pues no ha sido sino recientemente, en la definición de la fenomenología, cuando occidente ha encontrado la posibilidad de acercarse a las cosas en sí mismas, logrando –o al menos tratando de– perder la carga proyectiva que sobre aquellas históricamente acumulaba.

Como sabemos, fue Heidegger, parafraseando y siguiendo a su maestro Husserl, pero además, a partir de la influencia de sus propios discípulos japoneses, quien señaló:

■ “¡volvamos a las cosas mismas!” ⁸⁰

Si bien, en occidente, el interés fenomenológico por las cosas en sí mismas ha sido conducido, a través de la hermenéutica –a través de Heidegger primero y Gadamer

después—, a la afirmación de la realidad desde la condición interpretativa creativa del sujeto, y no tanto a la afirmación de la sensibilidad de la realidad en sí misma.

Es ahí precisamente donde llegamos a encontrar la diferencia entre el mundo occidental y el oriental, ya que para Japón la realidad sensible va a constituirse en una entidad absoluta. El vacío y la nada, el radical nihilismo por el que se rige su filosofía, viene a negar cualquier significado subjetivo trascendente que pretenda adscribirse a la realidad en sí misma.⁸¹

En el caso de nuestra cultura, el nihilismo que, a través de Nietzsche, occidente enunció, tiene connotaciones diferentes, ya que Nietzsche, además de negar cualquier principio sobreañadido a la realidad, pretendía sobre todo negar aquellos principios que encontraba sobreañadidos al sujeto. De esa forma, trató de liberar al sujeto del lastre del pasado, llegando a afirmar a éste, a la voluntad del hombre y a la condición creativa del sujeto, como valor absoluto. Esto viene a diferenciar radicalmente al nihilismo de una y otra cultura, ya que si en oriente el nihilismo niega el sujeto, en occidente, el nihilismo viene en el fondo a afirmarlo radicalmente.

Se realiza esta comparativa entre el subjetivismo occidental y el inmanentismo japonés,⁸² entre el nihilismo occidental y japonés, y por lo tanto, entre la concepción subjetiva creadora de ambas culturas,⁸³ para llegar a comprender la Casa en un Huerto de Ciruelos como representación de los principios de la cultura nipona, más allá de la imagen moderna occidental que parece ostentar.

Otras comparativas que relacionan el nihilismo, el radical vacío de la filosofía oriental con el silencio y la desmaterialización de la arquitectura japonesa, se han considerado menos afortunadas, a pesar de que la condición callada y desmaterializada se reconoce como algo esencial en gran parte de la arquitectura japonesa, y en concreto, en Toyo Ito, maestro del que Kazuyo Sejima es discípula.

Sin embargo, se ha evitado ahondar en el abuso que existe sobre dichas comparativas debido, sobre todo, al peligro de adscribir al objeto interpretaciones semánticas que no estén vinculadas a la conceptualización que éste mismo presenta.

Si se observa el camino trazado, las comparativas no son tan simples y evidentes. La misma Casa en un Huerto de Ciruelos nos ha llevado a analíticas relacionadas con la desmaterialización, la disolución de la arquitectura en su mera perceptividad, a pesar de definirse desde formas tan contundentes como es el prisma puro y materiales tan densos como es el acero.

Se aprecia entonces el modo en que un análisis ajustado y estricto de la casa nos lleva a tener que contemplar e integrar en ella comprensiones contradictorias como son la desmaterialización de la propia materia, el informalismo en su máxima condición formal. Pues el estudio nos ha conducido a comprender la casa como una superación de la imagen moderna, una transcendencia de la relación forma-materia, habiendo partido desde la máxima aproximación reverente a la misma.

Y así, a través de la superación de la propia forma objetual acabada, a través de la sugerencia más allá de lo que hay tal cual se nos representa, Sejima trata de aludir a esa nada absoluta hacia la que el mundo oriental, pero también el occidental a su manera, se ven forzados.

Y de este modo, la Casa en un Huerto de Ciruelos, concebida desde los modelos del pensamiento japonés, integrando en ellos la imagen y los modelos compositivos occidentales, llega a transcender las propias referencias a las que recurre, avanzando hacia una nada absoluta que va más allá de ambas tradiciones. Pues en la medida en que Sejima sugiere connotaciones contradictorias a sus propios referentes, la casa llega a apuntar hacia la superación de aquéllos en una nueva posibilidad creativa..

Los cuestionamientos del epígrafe anterior, el propio análisis de las diferencias y connotaciones que la subjetividad y creatividad humana tienen en oriente y occidente, nos han conducido hasta una nueva pregunta con la que es obligado comenzar la conclusión del capítulo. Una pregunta que quizás esté latente en todo el análisis, e incluso se la ha podido llegar a formular ya el lector durante la lectura del mismo.

Se trata de la pregunta por la que, debido a la condición sincrética y compleja de la obra de Sejima, nos vemos obligados a cuestionar el grado de singularidad creativa que la casa presenta. En definitiva, nos vemos obligados a determinar la diferencia sustancial en la que esta obra se erige con respecto a sus referentes, a pesar de la condición sumisa con la que –al menos aparentemente– la casa se ciñe a las formulaciones de aquéllos.

La pregunta afecta a todas las pequeñas deformaciones y giros analizados en el último epígrafe, todas las sutiles perfilaciones que Sejima ha realizado sobre la figura heredada desde la que parte, haciendo cuestionar si efectivamente son en sí suficientes y de tal entidad como para constituir la en nuevo arquetipo originario. Como también cuestionamos si efectivamente todas las referencias japonesas, miesianas, Le corbusierianas, etc... Llegan a formular un nuevo principio arquitectónico más allá de la mixtura conceptual que en la casa presentan.

Precisamente, esta complejidad intrincada de la casa ofrece uno de los aspectos garantes de su originalidad, ya que la casa llega a lograr unidad a pesar de la ambivalencia con la que recurre a las diversas referencias, orientales u occidentales, que la constituyen. En definitiva, la casa encuentra su propia unidad en el modo en el que hace converger aquellos aspectos que incluso resultan contradictorios dentro de cada una de las culturas aludidas.

En ese sentido, la Casa en un Huerto de Ciruelos representa la condición sincrética japonesa, la cual ha constituido su propia cultura a partir de la integración de múltiples referencias diferenciadas. Sin embargo, más allá de la mezcla de procedencias contradictorias, la cultura japonesa también se distingue y caracteriza por la apropiación pragmática que hace de aquéllas.

Y así, más allá de la imagen moderna que la casa utiliza, más allá de la aparente referencia a la modernidad occidental –referencia que resulta no ser tan determinante en un análisis posterior–, sorprende la lucidez mediante la que Sejima asume de forma pragmática y utilitaria el legado moderno que para muchos arquitectos hoy parece insuperable. De esta forma, Sejima presenta una singularidad que hasta este momento nunca nadie ha hecho explícita: la utilización de las procedencias como herramienta metodológica en el desarrollo del propio proyecto.

Precisamente hoy, un momento cultural en el que los idealismos han cedido ante la condición utilitaria de todo –sospechamos que ésa es la razón por la que occidente ha vuelto su mirada hacia Japón–, encontramos en Sejima una creación singular en la que el propio pragmatismo imperante se ha constituido en herramienta de trabajo.

Por nuestra parte, hemos focalizado nuestro interés en analizar si las formas de la casa provenían de la modernidad o de la cultura japonesa. Las conclusiones nos han llevado a comprender en qué medida han sido utilizadas una y otra referencia. Así, las comprensiones conceptuales que al observar la casa hemos obtenido se han vinculado a la implicación que éstas tienen en los procedimientos metodológicos utilizados en su proyecto.

De esta forma, si el capítulo ha comenzado analizando la casa y las referencias modernas y japonesas que la constituyen –la casa japonesa, Wright, Kahn, Le Corbusier y Mies–, dicho recorrido nos ha conducido hacia los cuestionamientos que preguntan por el modo en el que éstas referencias han sido utilizadas como herramienta y procedimiento más que fin en sí mismo.

Como consecuencia, el análisis nos ha conducido a la pregunta por el modo en el que Sejima incorpora aquel objeto moderno ya obsoleto a su propia metodología, abriendo su condición objetual acabada hacia nuevas connotaciones desde la utilización procedimental que del mismo realiza. En definitiva, un escrupuloso análisis del objeto arquitectónico nos ha llevado también a la pregunta por el método que ha convertido a dicho objeto –y a su propia forma– en herramienta metodológica.

Esta conclusión del capítulo nos conduce a una de las razones que explican la tesis y en concreto su título “Arquitecto, obra y método”. Puesto que como se ha podido comprobar en el recorrido realizado, la arquitecta y su obra se encuentran totalmente vinculadas en el método por el que ésta ha sido pensada por aquélla.

De esta forma, tratar de comprender el proceso o método, lejos de conducirnos a una deriva ideológica que hubiera perdido la realidad del objeto, nos ha acercado más al mismo. Precisamente, ha sido a través de la máxima proximidad y sinceridad con respecto a la casa, como hemos alcanzado a comprender la conceptualización que el objeto arquitectónico presenta. Desde ahí, hemos entendido el pensamiento que lo constituye y el modo por el que éste ha sido pensado.

Así, el hecho de estudiar el método por el que Sejima opera ha llevado a la tesis a hacerse eco del mismo e identificarse con él, puesto que de modo similar a como Sejima trabaja, esta investigación ha comenzado sometándose a un reconocimiento directo del objeto. De él ha partido, tratando de recrearlo en los procedimientos que lo han dado a luz.

De tal manera que, identificados con el propio análisis que realizamos, llegamos –en la conclusión de este capítulo y así será también en el resto– a las conclusiones y claves metodológicas que pretende alumbrar esta tesis. Precisamente, una de las más importantes bases de la tesis es que pretende convertir su propio proceso analítico en un recorrido que reproduzca en el lector la experiencia de proyectar el edificio que se analiza.

Huyendo así de comprensiones que entienden el método como sistematización abstracta, éste se comprende más bien como la experiencia –necesariamente subjetiva– por la que el arquitecto debe recrear una estrategia que le permita decidir y optar ante las diferentes alternativas que se le presentan. De ahí que cada capítulo trate de recrear la experiencia creativa de una obra concreta, vinculando ésta a la estrategia y opción metodológica personal que la ha gestado.

Se ha evitado así realizar un tratado de arquitectura sistematizado de los que se hacían antes. También se ha evitado realizar una investigación basada en la sencillez de una ocurrencia, como algunas de las que se hacen ahora.⁸⁴ Con lo cual, no se quiere juzgar de manera pretenciosa los estudios de antes ni los de ahora. Obras más brillantes que ésta hay muchas, antes y ahora también. Sino que más bien, lo que se quiere matizar es la tendencia indiscutible que domina en ambos períodos: mostrar los peligros de ayer y de hoy, para así, explicar la singularidad con la que trata de avanzar la posición propia, la cual apuesta por sumergirse en la compleja experiencia de la arquitectura, intentando aclarar –y al mismo tiempo aprender humildemente de– lo más específico y nuevo de las últimas alternativas del panorama arquitectónico mundial actual.

02

***FRANK O.
GHERY,***

Introducción.	2.0
La <u>teoría</u> orgánica y la <u>práctica</u> del maestro Scharoun.	2.1
... y cómo una cosa puede ser dos al mismo tiempo.	
La deconstrucción embellecida.	2.2
... y la indispensable sostenibilidad de lo inconsistente.	
Conclusión.	2.3

Walt Disney Concert Hall

Los Ángeles, EEUU
1988-2003

Este capítulo que aquí comienza contempla a uno de los más importantes exponentes de la arquitectura americana, Frank O. Gehry. Un arquitecto y una tradición que, si bien es culturalmente más próxima a la nuestra que la japonesa, en el fondo presenta una alternativa sumamente diversa a los arquitectos que estudia esta tesis, ya que el pragmatismo tecnológico, pero también el populismo realista que ha caracterizado a América y a los países anglófonos, ha alejado a éstos del significado originario que la arquitectura continental europea se ha afanado en conservar.

Gehry pertenece entonces a la tradición que alumbró unos posicionamientos tan anti-puristas como los del propio Venturi. Y así, eligiendo la obra de Gehry, estamos incluyendo en la tesis a uno de los últimos productos de la tradición pop americana, pues éste representa una de las posiciones que con más impunidad se ha adherido a la banalidad y 'ligereza' cultural Disneyana que caracteriza estos últimos tiempos.

Escogiendo a Gehry, estamos también integrando en la tesis a uno de los primeros arquitectos que se alinearon según la tendencia informal-expresionista que más desarrollo sensacionalista ha tenido en estos últimos años. Así al menos se muestra en los dos edificios suyos analizados en esta tesis. Por un lado, el Walt Disney Concert Hall, que se estudia específicamente en este capítulo; y por otro, el Museo Guggenheim, que aparece recurrentemente en las comparativas de otros capítulos. Ambos proyectos constituyen dos auténticos hitos históricos que abrieron el camino hacia los experimentos formales, o mejor dicho informales, de las últimas décadas, si bien representan también un clímax que, según muchos, sepultó al propio Gehry bajo un lenguaje y un exceso formal que nunca superó.

Sin embargo, escogiendo dichas obras, también nos estamos remitiendo a una arquitectura un poco más antigua que la del resto de edificaciones analizadas en la tesis, ya que éstas no pertenecen a la primera década del siglo XXI como las del resto de capítulos, sino que por el contrario, tienen su origen en la última década del XX.

Esta arquitectura, siendo precursora de los movimientos informalistas a los que posteriormente ha dado lugar, parte en el fondo de algunos de los aspectos más sustanciales de la arquitectura del siglo XX, a la vez que camina irremediabilmente hacia su disolución. De este modo, viniendo del siglo XX, Gehry tomará alguno de los aspectos más sustanciales de la arquitectura de dicho siglo, como por ejemplo las formas cúbicas regulares, para caminar posteriormente hacia su deconstrucción, convirtiendo los referentes cúbicos modernos en modelos que se deforman hasta extremos insólitos.

Pero si volvemos la mirada al siglo XX, encontraremos que el verdadero precursor del informalismo más exacerbado de estos últimos años no es sólo Gehry, cuanto que detrás suyo está Hans Scharoun, uno de los arquitectos que, mediante su obra construida, consumó las búsquedas más ardientes del movimiento expresionista de los años 20, y en concreto, los manifiestos de la obra teórica de su maestro Häring.

Gehry así nos permite rescatar la obra de Scharoun, la cual, gracias a su personalismo, pero sobre todo, a causa de su complejidad y densidad espacial, quedó excluida de la crítica, incluso proscrita de la modernidad más ortodoxa y académica. En el fondo, fue incomprendida debido a que quizás su aportación superaba los moldes regulares y sistemáticos que caracterizaron a su época.

La teoría orgánica y la práctica del maestro Scharoun

... y cómo una cosa puede ser dos al mismo tiempo.

2.1

En una conferencia que Scharoun impartió, fue cuestionado por sus alumnos acerca de la fachada de la Filarmónica de Berlín. Scharoun respondió de forma inmediata: “¿Pero es que tiene una?”.⁸⁵ Con esta respuesta, Scharoun parece insistir en su desinterés por la imagen exterior del edificio, pues éste debía nacer sincera y verdaderamente de los requerimientos funcionales del espacio interior.

Esta respuesta proviene entonces de una conciencia funcionalista, una tendencia en la que Scharoun participaba en su vertiente expresionista-orgánica debido a la influencia que recibió de su maestro Häring, para el cual el edificio debía constituirse directamente a partir del modelado de las fuerzas interiores que en él operan.

“Necesitamos examinar las cosas y permitirles descubrir sus propias imágenes. Es contraproducente darles forma desde el exterior. (...) En la naturaleza, la “imagen” es el resultado de una coordinación de muchas piezas, de tal manera que permite al todo y a cada una de sus partes vivir del modo más complejo y efectivo. (...) Si tratamos de descubrir la “verdadera” forma orgánica en lugar de imponer una forma extraña, actuaremos de acuerdo con la naturaleza.” ⁸⁶

Desde esta perspectiva, el edificio de la filarmónica constituirá un hecho expresionista, el cual se situará en su emplazamiento según un cierto carácter expansivo, modelándose a partir de las fuerzas interiores que de él surgen y posicionándose como edificio exento y autárquico en un espacio extenso y hasta incluso anodino.

Pues efectivamente, el entorno disponía de ciertas cualidades de tierra de nadie, ya que éste se situaba en la Alemania occidental, en el centro del Berlín devastado por los bombardeos de la II guerra mundial. Su proximidad física al límite con la República Democrática Alemana tampoco ayudaba, ya que de hecho, el emplazamiento del edificio también se vio afectado por los planes urbanísticos de la Alemania occidental, los cuales preveían construir un kulturforum, foro extenso al lado del Tiergarten, dominado por diversos edificios de carácter cultural. El propio Scharoun tomó parte activa, e incluso lideró el equipo redactor de dichos planes urbanísticos, en los que el emplazamiento de la filarmónica permanecía a la espera ser completado y convertirse en centro de Berlín en el momento de la unificación de las dos Alemanias. Y así, este carácter provisional con el que se concebía el emplazamiento de la filarmónica aumentaba, si cabe aún más, el carácter anodino que tenía dicho lugar.

No obstante, el edificio se comenzó a pensar para un emplazamiento diferente. El concurso que Scharoun ganó en 1956 se realizó en una localización anexa a la escuela Joachimthalschen. La solución que Scharoun propuso para dicho emplazamiento también se constituía de forma autónoma a partir de un núcleo central, núcleo que llegaría a ser tan originario como para situar en él a la orquesta. De tal modo que Scharoun estaba planteando por primera vez una sala de conciertos en la que la orquesta se situaría rodeada por el público (más tarde se insistirá sobre la implicación que el hecho de colocar la orquesta en el centro tiene en el edificio definitivo de la filarmónica). (fig. 1)

Efectivamente, el edificio nacía de su núcleo interior, pero ya en el primer proyecto del concurso Scharoun desplegó un ala desde ese mismo centro, una rama expresiva que se acercaba hasta la escuela preexistente. El acceso al edificio incluso se realizaba desde el pórtico neoclásico de la escuela, atravesando dicha ala expresiva por la que los dos edificios se conectaban.

El edificio así nacía ya desde sus inicios a partir de un acuerdo tenso entre los requerimientos interiores y los exteriores, de tal modo que el interés no sólo era realizar el edificio a partir del interior y desde las fuerzas que de él surgían, tal y como algunas teorías enunciadas desde el entorno próximo al propio Scharoun nos han hecho creer.

Por el contrario, el hecho de que el contexto del edificio tenía gran interés viene asegurado por los cambios de localización que se dieron posteriores a este primer concurso. Constatando este interés por el entorno, nos han llegado múltiples croquis de diversas localizaciones, mediante los que Scharoun estudiaba la posición del edificio vinculado a los correspondientes emplazamientos que para él se buscaban. (fig. 2)

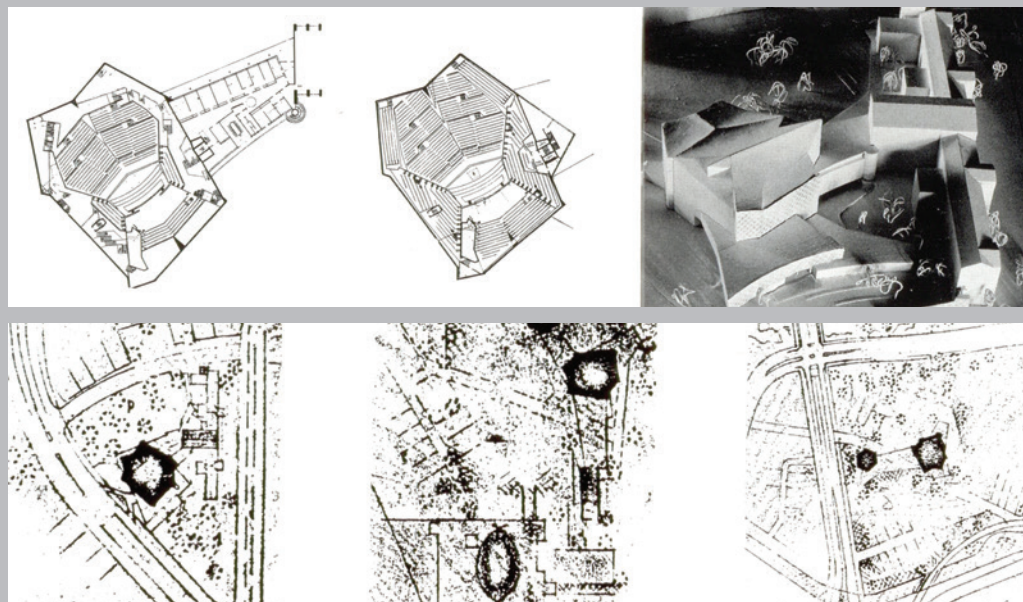


Fig.1. (Arriba) Plantas y maqueta de la primera ubicación de la Filarmónica de Berlín (1956).
/ Fig.2. (Abajo) Diferentes localizaciones para la Filarmónica, croquis de las diferentes situaciones.

Pero además, en la localización definitiva del proyecto, Scharoun va a mostrar el mismo interés y va a construir el edificio vinculado a la Iglesia de San Mateo, la cual había sobrevivido a los bombardeos de la guerra. De tal modo que, en uno de los dibujos, Scharoun desplegó, de nuevo esta vez, como también lo había hecho en el concurso, un ala, una extensión expresiva a realizar con el pavimento, constituyendo una plaza que conectaría y vincularía el edificio a la citada iglesia. (fig. 3)

Esta preocupación por el entorno se concretará también a través de otras intervenciones que pretendían acercar el comercio y la vida de la ciudad a la desolada zona, propósito que quedará baldío hasta el momento de la reunificación alemana. Este motivo dejará a la filarmónica como un edificio erguido y autónomo en medio de una desierta extensión.⁸⁷

¿Era esta la fatalidad a la que dicho edificio estaba condenado? Fatalidad de ser castigado a un desnudo aislamiento, obligado a constituirse únicamente desde los condicionantes que de su interior derivaban. Fatalidad que no es otra sino la de estar forzado a constituirse desde la simplificación que supone una teoría o manifiesto que como hemos visto, ni Scharoun, como tampoco el propio Häring en su vertiente orgánica⁸⁸ más purista, ni siquiera la corriente funcionalista más exacerbada, llegan a aplicar hasta sus últimas consecuencias.

Interesados en responder a esta pregunta, vamos a centrarnos en el interior para estudiar las fuerzas que dominan el edificio. Como se ha señalado, el edificio toma desde un inicio la decisión de colocar a la orquesta en el centro, rodeada por el público. Esta idea está basada en el argumento de Scharoun que defiende que la forma circular

es la manera natural por la que unos espontáneos oyentes se situarían alrededor de un grupo de músicos que toman la iniciativa improvisada de comenzar a tocar.

Nada más lejos de ello, ya que la emisión del sonido de la mayor parte de instrumentos –violín y los instrumentos de cuerda, los de viento y la voz humana– es direccional, y por lo tanto, los hipotéticos oyentes se colocarían delante de los músicos. En todo caso, formando un semicírculo. Pero ningún oyente se colocaría voluntariamente detrás de los instrumentos. En caso de que el número de oyentes sea extenso, el semicírculo necesitaría agrandarse, de forma que los oyentes –si no todos, gran parte de ellos– se verían inevitablemente alejados de la orquesta. Se trata del problema que presenta la forma de auditorio tradicional en la que el público se sitúa frente a los músicos. La solución de Scharoun en la que el público se reparte rodeando completamente la fuente de emisión del sonido corrige ese problema, pero por el contrario presenta los problemas de direccionalidad mencionados.

Scharoun encuentra una solución que corrige esta última tipología: los músicos son rodeados por el público, pero éstos se sitúan en una posición más baja, de tal forma que el público los contempla desde arriba. El sonido, por su parte, es transmitido desde abajo hacia arriba, distribuyéndose homogéneamente por toda la sala. Y la orquesta se mantiene como punto focal, centro de interés de todo el edificio.

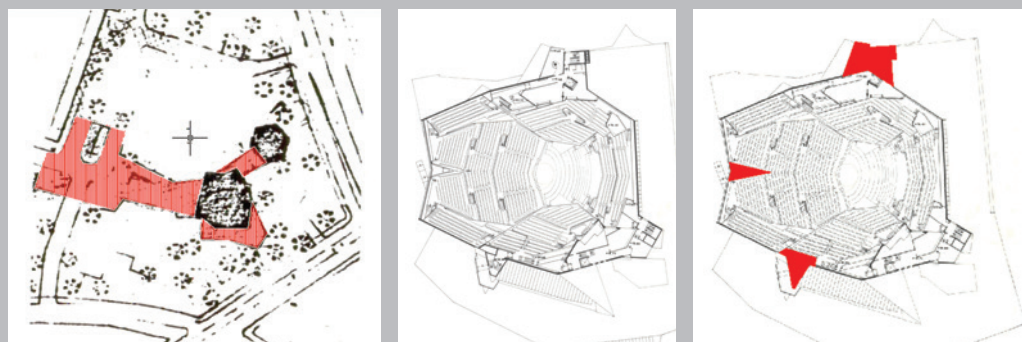


Fig.3. (Izquierda) Croquis del emplazamiento definitivo de la Filarmónica. En rojo, definición de las zonas pavimentadas que Scharoun preveía para relacionar el edificio con la iglesia próxima preexistente. / **Fig.4. (Centro)** Planta de la Filarmónica de Berlín, nivel del auditorio y plataformas. / **Fig.5. (Derecha)** Planta de la Filarmónica de Berlín, cuñas hacia adentro y hacia fuera.

Sin embargo, Scharoun evita a toda costa la regularidad en su edificio, negándose a proyectar una mera forma semicircular. Efectivamente, su idea se basa en un centro que está destinado para la orquesta, pero las plataformas de butacas que se elevan y extienden a partir de dicha orquesta, evitan dirigirse y orientarse de forma directa hacia ese mismo núcleo desde el cual han surgido y desde el que se extienden. Así, observando la planta se puede comprobar que la orientación de los asientos no coincide en un mismo baricentro, sino que el centro virtual en el que confluyen las miradas es múltiple. De esta forma, Scharoun continúa el camino que ya había iniciado en otros teatros y salas de conciertos en los que crea un espacio no unívoco a partir de la aplicación de su teoría del espacio de teatro aperspectivo.⁸⁹ (fig. 4)

Es desde esta fuerza orgánica múltiple desde donde se constituye el edificio y llega a configurarse su imagen exterior, tal y como señalaba el propio Scharoun a sus alumnos cuando respondía a la pregunta acerca de la fachada de la filarmónica. La forma continua y orgánica del exterior del edificio es creada a partir del empuje que sobre su límite realiza la multiplicidad discontinua de plataformas fragmentadas del interior. De tal forma que la continuidad de la delgada línea que dibuja el límite del edificio se contrapone a la masa discontinua de terrazas que desde dentro le empujan.

Así, el contorno del edificio se ha formado a partir de una fuerza centrífuga por la que desde un centro se expanden de forma aperspectiva las terrazas o plataformas

en las que el público se reparte. Sin embargo, además de las fuerzas centrífugas, este límite se ve conformado también por imprevistas fuerzas centrípetas que lo pliegan hacia el interior. Y así, además de las proas que en la planta observamos proyectarse hacia fuera, también observamos la acción de ciertas fuerzas ocultas que han generado otras proas análogas hacia el interior. (fig. 5)

De esta forma el límite del edificio termina siendo un punto de confluencia de grandes contrarios: gravitación-expansión, centrípeto-centrífugo, continuidad-discontinuidad, unidad-fragmentación.

Todas estas polaridades y pares de contrarios en el fondo provienen y se refieren a la tensión entre exterior e interior sobre la que comenzaba preguntándose este capítulo. Esas fuerzas ocultas a las que más arriba nos hemos referido, esas fuerzas inesperadas que no sólo se expanden simplemente, sino que también contraen al edificio, hacen ya ver que éste no sólo se formaliza de manera sincera y evidente desde los requerimientos interiores, sino que en su caso, también ha habido otros intereses y argumentos para generar su característica forma exterior.



Fig.6. (Izquierda) Vista del “trasero” de la filarmónica de Berlín. / **Fig.7. (Centro)** Vista de la parte delantera de la Filarmónica de Berlín. / **Fig.8. (Derecha)** Vista de la Filarmónica de Berlín.

Es innegable el origen organicista que posee la imagen de la filarmónica. De ahí que el edificio se yergue enhiesto y expresivo, como si de un gran animal ancestral se tratara. Conserva así el carácter autónomo que le confiere el hecho de ser asimilable a un organismo vivo. Sin embargo, la autonomía del edificio que ha surgido va a terminar contradiciendo las propias fuerzas que le han hecho nacer, puesto que la filarmónica, vista desde el exterior, no muestra tanto un carácter homogéneo en todas sus caras respondiendo al espacio central y simétrico que aloja en su interior, sino que en su caso posee, como casi todos los organismos vivos, una parte frontal hacia la que mira y una parte trasera o “culo” desde la que se desplaza. Este carácter diferente que el edificio muestra desde sus diversos flancos es muy explícito en algunas de las imágenes. (figs. 6 y 7)

Y así Scharoun parece negar sus propios principios: aunque el interior del edificio se ha gestado a partir de una idea centrífuga-centrípeto en la que el foco de máximo interés se encuentra en su centro, el exterior del edificio muestra más bien una idea axial, pues el animal se desplaza desde atrás hacia delante y yergue su frontal desde abajo hacia arriba. (fig. 8) De esta forma, el exterior llega a sugerirnos que dentro de él podría estar alojando un auditorio direccional, con cabecera y trasera, una tipología con el público dirigido hacia la orquesta. Y así el edificio en su exterior llega a sugerir una tipología contraria a la original distribución que Scharoun desarrolla y desde la que el interior realmente se ha pensado.

Por supuesto que un análisis atento a la planta y volumetría del edificio hace ver que efectivamente, tal y como Scharoun señaló, este edificio no tiene una fachada, sino que se trata de una gran masa orgánica. De hecho, las palabras que Scharoun respondía a sus alumnos negaban que hubiera creado el edificio preocupándose también por su imagen. Sin embargo, es evidente que no es así, ya que en el edificio encontramos preocupaciones acerca de su imagen y su constitución exterior, junto con otras consideraciones diferentes y hasta contradictorias con su interior.

De hecho, si de nuevo se observa la planta, y en concreto, si se observa la envolvente del edificio en la que se han borrado las plataformas (fig. 9), bien podríamos pensar que dentro de dicho contorno es posible introducir más de una distribución de butacas o tipología de auditorio. Pero sobre todo, llama la atención que una de las distribuciones que primero se nos ocurren bien pudiera ser justo la contraria a la que Scharoun plantea. Pues el hecho de observar el contorno del edificio sin su distribución interior, no sugiere tanto que la orquesta se situaría en el centro, cuanto que parece que ésta se colocaría en uno de los extremos.

¿Qué le hizo a Scharoun, no conforme con la creación de una nueva tipología de auditorio, introducir trazas que sugieren precisamente la tipología opuesta? ¿Se trata de reductos, restos de una antigua tipología que no han sido todavía superados y de los que Scharoun no se ha liberado, apareciendo así de manera inconsciente en el edificio? O por el contrario ¿se trata de elementos que pretenden contradecir ese centro unívoco al que el pensamiento lógico racional tiende cuando proyecta un edificio desde la aplicación de una simple teoría? Es difícil contestar a estas preguntas, pero a juzgar por todo el recorrido que estamos realizando, podríamos responder que Scharoun ha tratado por todos los medios de evitar la aplicación unívoca y directa de una simple teoría.

El estudio de la simetría del edificio avalará estas intuiciones. Ya que, tal y como se ha afirmado, el edificio se asemeja a un organismo, pero el cual está lejos de responder a la simetría clásica naturalista, además de la natural. Pues como veremos, la filarmónica evita despavoridamente mostrar cualquier indicio de traza simétrica hacia su exterior.

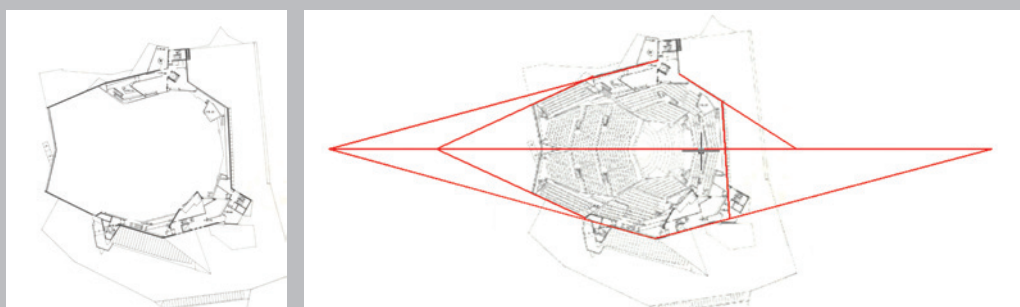


Fig.9. (Izquierda) Imagen del contorno de la Filarmónica de Berlín, después de haber eliminado el dibujo de las plataformas. / **Fig.10. (Derecha)** Imagen que comprueba de la ausencia de simetría en los límites del edificio, al menos en uno de sus extremos.

Este aspecto resulta tremendamente contradictorio precisamente en este edificio que pretende como ningún otro tener su origen en la teoría orgánica de la forma, pues los animales y las personas mostramos un exterior simétrico a pesar de que nuestros órganos internos son asimétricos (es evidente que no tenemos un hígado a cada uno de nuestros costados). El edificio de la filarmónica, por el contrario, muestra un exterior asimétrico, a pesar de que los requerimientos acústicos interiores exigen una simetría perfecta que permita distribuir el sonido de manera equitativa por el interior de la sala.

De hecho, Scharoun se va a cuidar mucho de expresar de manera directa en la forma exterior del edificio la simetría perfecta con la que el ingeniero acústico le ha solicitado que distribuya las terrazas del interior. Para ello, introducirá pequeños giros y desviaciones en el límite del edificio, que de alguna forma vienen permitidas por el “colchón” constituido por los escasos espacios de servicio que se encuentran anexos al auditorio. (fig. 10)

A pesar de la contradicción radical que estas desviaciones presentan con respecto al espacio interior, la irregularidad lograda con ellas no es tan determinante, pues ostentan una ligera sutilidad en relación a la gran masa del edificio. Es por ello que

Scharoun llevará a cabo actuaciones incluso más explícitas y violentas, precisamente con la misma intención de lograr la irregularidad en un proyecto que ha nacido desde un interior regular y simétrico. Me refiero a las proas y pliegues que ya se han mencionado a lo largo del estudio. Dos de ellas se realizan mediante cuñas que se sitúan a los flancos del edificio rompiendo la simetría originaria. (fig. 5) Una tercera, se introduce plegando el límite del edificio hacia el interior justamente en el “trasero” del animal, constituyendo una gran proa de barco que penetra en la sala de conciertos. (fig. 11)

Esta última proa debe situarse estrictamente simétrica debido a los requerimientos acústicos interiores que ya se han señalado. Sin embargo, el conjunto de las tres proas confiere al edificio una deformación irregular antimétrica que rompe definitivamente la simetría desde la que se han definido las plataformas interiores. Las tres cuñas, además de su asimetría en planta, presentan un juego contrapuesto en su volumetría, ya que como hemos visto, una de ellas se introduce en el interior, mientras que las otras dos se proyectan hacia fuera. Pero además, de las dos cuñas que se proyectan hacia fuera, una de ellas se clava hacia el subsuelo, mientras que la otra apunta hacia el cielo. (figs. 12 y 13)



Fig.11. (Izquierda) Cuña hacia el interior de la sala, en la parte trasera de la misma. / **Fig.12. (Centro)** Cuña hacia arriba y cuña clavándose en la tierra en la fachada opuesta. / **Fig.13. (Derecha)** Cuña hacia arriba y cuña clavándose en la tierra en la fachada opuesta.

De esta forma, la asimetría no se rompe exclusivamente mediante mecanismos en planta, sino que la importancia de estos juegos antimétricos que se describen se desarrolla también espacial y volumétricamente. Aspecto que nos lleva a analizar la sección del edificio, (fig. 14) la cual es una representación directa de la idea de Scharoun, pues se asemeja al perfil de un barco. Un barco en cuyo ‘casco’ se encuentra alojado el centro cóncavo desde donde se distribuye el sonido y desde el que se extienden las plataformas de butacas. La cubierta responde análogamente a los requerimientos necesarios para distribuir correctamente el sonido, mostrando su vértice más alto sobre la zona donde se sitúa la orquesta.

Sin embargo, dicha sección no va a coincidir con su perfil exterior. Desde luego que la forma de semejante espacio interior no puede ocultarse tan fácilmente desde el exterior. Y es también evidente que la zona más alta del volumen exterior va a coincidir con la zona central del edificio. Pero es un hecho que las cuñas antimétricas que se han descrito han desviado y han descompuesto la regularidad homogénea que una traslación directa de dicho espacio interior produciría en su exterior.

Estos ejemplos son expresivos de la tensión contradictoria manifiesta entre el interior y exterior del edificio. Pues la filarmónica se ha recreado a partir de un límite que viene tensionado y deformado por las fuerzas que operan desde ambos. Sin embargo, de haber dirimido el problema únicamente mediante decisiones salomónicas, decisiones

que respondieran por igual frente a las reclamaciones del interior y a las del exterior, bien podría haber terminado la batalla en un edificio totalmente amorfo.

Pero precisamente ahí mismo está el tremendo interés de este edificio, justamente en el límite entre el interior y el exterior, el cual se ha tensionado mediante acuerdos que han situado al edificio en el filo de llegar a no ser más que una forma amorfa, sin que llegue a traspasar ese límite que le llevaría a la nada. La tensión entre interior y exterior ha llevado así al edificio a la tremenda alternativa entre el ser (forma) o no ser (amorfo).

Pero el exterior del edificio no se define sólo gracias al perfil de la sala de conciertos. Es verdad que la volumetría de ésta tiene un protagonismo en la configuración general del edificio, debido a su gran tamaño. No obstante, el entorno urbano más inmediato también se genera gracias a la forma que adquieren todos los servicios, las oficinas y usos secundarios que se despliegan en las plantas inferiores, los cuales, con una altura más baja que el auditorio y a modo de espacio intersticial, han configurado una transición entre el interior y exterior de la filarmónica.⁹⁰ Siguiendo con la metáfora, estos volúmenes constituyen las extremidades que el animal recostado despliega a sus alrededores. (fig. 15)

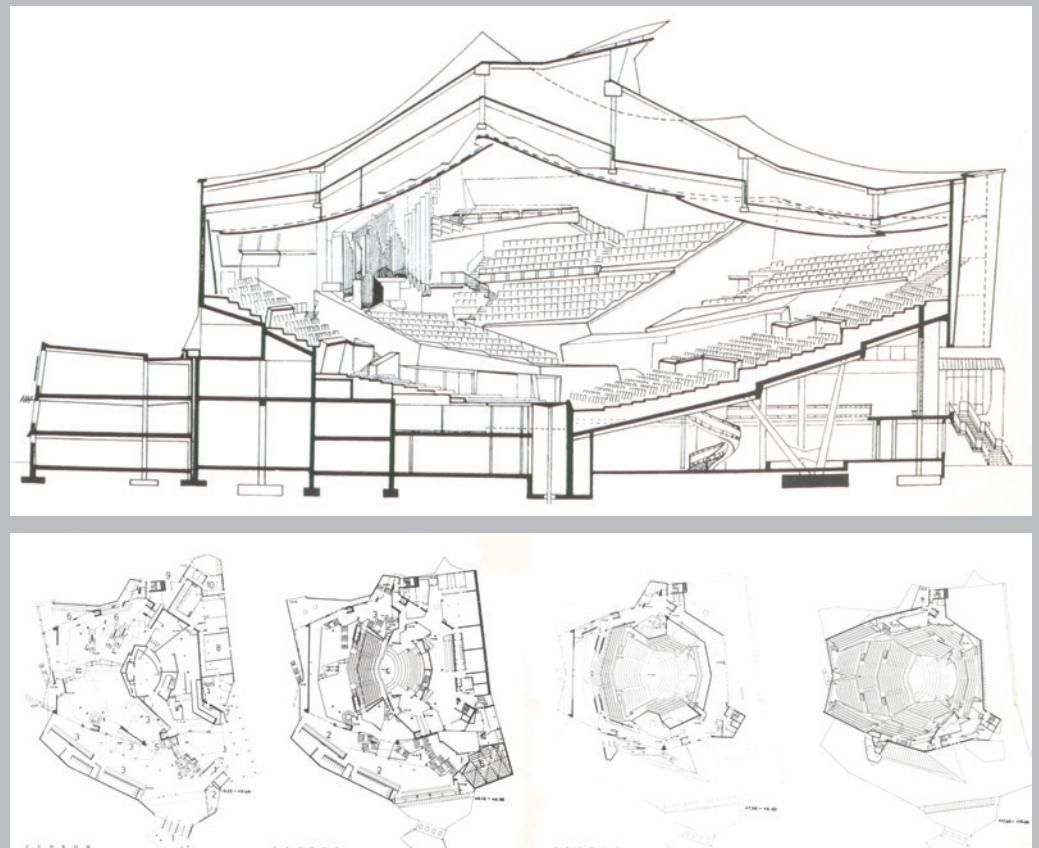


Fig.14. (Arriba) Sección de la Filarmónica. / **Fig.15. (Abajo)** Plantas de la Filarmónica de Berlín.

En el intersticio que se genera entre la sala y dichas funciones secundarias se sitúa el hall o espacio denominado como *foyer*, zona de distribución y acceso del público, el cual, junto con la sala de conciertos, es el auténtico protagonista del edificio. (figs. 16 y 17) Este lugar es uno de los más interesantes que Scharoun proyectara. Se trata de un espacio totalmente expresivo de los recorridos que las personas realizan en su desplazamiento hacia la sala de conciertos, y así, se encuentra repleto de escaleras, pasos, niveles, plataformas, etc.

Observando la planta se reconoce el perímetro que configura dicho espacio *foyer*: el cual se trata de un contorno complejo mediante el que Scharoun ha generado la planta baja del edificio de la filarmónica respondiendo a los condicionantes de

la entrada, así como a las funciones interiores de servicios y al entorno urbanístico. Pero también y fundamentalmente, este espacio viene configurado en sección, pues se conforma bajo la "panza", la tripa del animal, es decir, la parte inferior de la sala de conciertos que sobre el *foyer* descansa.

Además, dicho espacio *foyer* queda atravesado por los elementos estructurales que soportan la sala de conciertos, como también queda atravesado por los pasos, escaleras y niveles que los espectadores recorren para acceder a cada una de las plataformas. (figs. 16-17) Observamos entonces cómo se trata de un espacio creado a partir de la suma de una serie de fuerzas, casi telúricas, que lo configuran. Fuerzas complejas, contrarias y hasta incluso irreconciliables, que llegan a conformar la expresividad intensa que caracteriza a este espacio.



Fig.16. (Izquierda) Vista del espacio Foyer. / **Fig.17. (Derecha)** Vista del espacio Foyer.

Llegamos así a observar cómo el proceso que ha generado el *foyer* ha sido similar a la gestación del volumen del edificio que antes se ha descrito. Pues en ambos, su complejidad formal se ha construido a partir de una superposición expresiva y violenta de diversos y hasta contradictorios requerimientos. Pero a diferencia del volumen general de la filarmónica, la complejidad del espacio *foyer* se ha creado por el mero hecho de tratarse de un intersticio en el que actúan las fuerzas y empujes que generan todos los elementos que lo rodean: la panza, los pilares, el movimiento de acceso, etc... Es decir, el espacio *foyer* es el resultado expresivo que surge a partir de la colisión de todos los elementos que en él convergen.

Por el contrario, la complejidad formal que ostenta el perfil general del edificio no se ha creado sólo a partir de una mera resolución de los requerimientos interiores y de sus correspondientes condicionantes, tal y como las palabras de Scharoun intentan hacernos creer, porque en tal caso, el resultado habría sido de una regularidad pavorosa. De hecho, las necesidades que exigía la sala de conciertos no podían ser más regulares: edificio baricéntrico, distribución simétrica, etc. Más bien, hemos comprobado cómo Scharoun se ha autoimpuesto otras condiciones antimétricas aperspectivas, empeñándose en obtener un volumen irregular a partir de un interior condicionado por la máxima regularidad.

Y de este modo, la gran hazaña de Scharoun puede haber sido el equilibrio tenso, sintético por el que las distintas fuerzas contradictorias han adquirido un acuerdo que salva al edificio de ser una mera masa amorfa de acciones que mutuamente se destruyen.

La deconstrucción embellecida

... y la indispensable sostenibilidad de lo inconsistente.

2.2

Veamos a continuación un ejemplo que, utilizando la misma tipología de auditorio que el de Scharoun, ha pretendido una complejidad formal cuando menos similar o mayor que la de la Filarmónica. Se trata del Walt Disney Concert Hall en Los Ángeles, de Frank Gehry.

Si se atiende al edificio de Gehry, se pueden comprobar las diferencias con respecto a Scharoun a pesar de que él mismo reconoce al referente Berlínés⁹¹ en cuanto a la tipología adoptada. Para desarrollar esta idea comparativa, comenzaremos el análisis por el entorno y el emplazamiento del auditorio en Los Ángeles, para continuar después con el estudio de la volumetría exterior y el espacio *foyer*, tal y como se ha realizado en el epígrafe dedicado a Scharoun.

De la misma suerte que el edificio de Scharoun parecía que había nacido del destino al que le abocaba el solar en el que se emplazaba, en el caso del Walt Disney Concert Hall, la trayectoria histórica que el solar había recorrido durante el siglo XX no hacía sino esperar a alguien que ofreciera las intervenciones estelares a las que Gehry nos acostumbra. El emplazamiento se trataba precisamente de una manzana situada en la Bunker Hill, un lugar que había sido destino de varios planes urbanísticos que preveían recrear un centro, una corona de la ciudad revitalizadora del Downtown de Los Ángeles. Proyectos entre los que se encuentra el Grand Boulevard de Frank Lloyd Wright, entre otros.⁹²

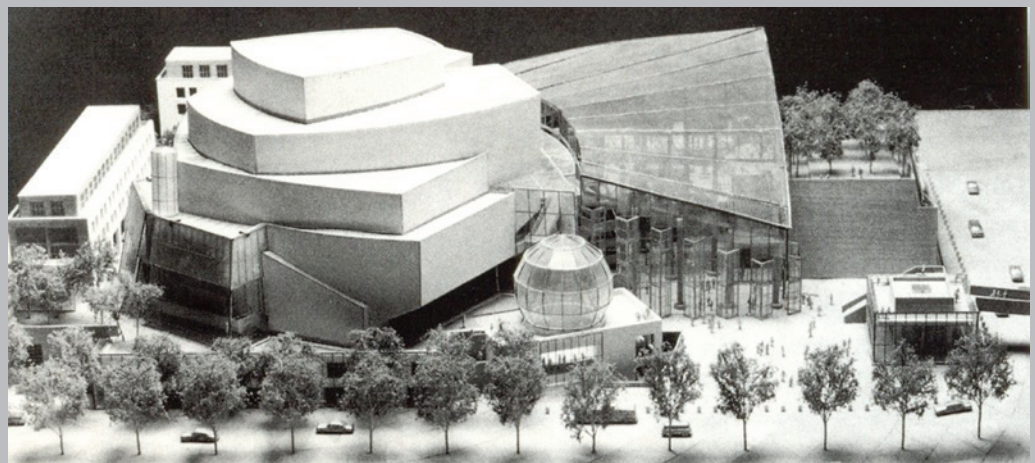


Fig. 18. Imagen de la maqueta de concurso del Walt Disney Concert Hall (1988).

Atendiendo al emplazamiento, Gehry adopta la diagonal de la manzana como eje configurador de la nueva edificación. Dicha diagonal le lleva a utilizar una de las esquinas de la manzana como plaza de acceso, elemento que va a dar al edificio la máxima representatividad y en el fondo va a constituir la herramienta que le permita singularizarse en un emplazamiento caracterizado por un trazado viario estrictamente ortogonal, típico en las ciudades americanas. (fig. 18)

La idea de la diagonal proviene entonces de una estrategia para emplazar el edificio, pero ésta termina siendo el aspecto configurador del proyecto, tal y como se observa en la maqueta de concurso. La volumetría de dicha maqueta se constituye por piezas que van girando sucesivamente en la macla que asciende generando el volumen del auditorio. De esta forma la diagonal será comprendida como uno de los elementos que mayor rasgo de actuación unitaria tiene en todo el edificio. Y así, a pesar de que el juego de la diagonal haya surgido originariamente en relación al emplazamiento, constituye y configura el volumen principal de la intervención. (fig. 18)

Sin embargo, junto con la diagonal, en la maqueta de concurso aparecía ya otra característica de vital importancia que al mismo tiempo venía a contradecir la constitución mediante dicha geometría girada: se trata de la concepción del edificio a partir de un *collage* de diferentes volumetrías, materiales y formas que se asignan a cada parte del programa. Pues si observamos la maqueta, encontraremos una serie de diferentes volúmenes que sobre ella se extienden y que van a contradecir desde su mismo inicio la fórmula unitaria que la idea de la diagonal y los giros en el fondo ofrecían.

Se trata de una distribución mediante diferentes elementos volumétricos a los que se les asigna cada parte o elemento del programa. Es ésta la misma organización que Gehry había utilizado en su proyecto de la Casa Winston. Se trata también del mismo mecanismo que, más adelante en el proyecto del edificio Guggenheim en Bilbao, Gehry convertiría incluso en herramienta proyectual con la que acometer el inicio de un proyecto. (figs. 19-21) Pues si atendemos al mecanismo con el que se generó el proyecto Guggenheim, observaremos cómo Gehry primero distribuyó los volúmenes que alojarían a cada elemento del programa, para dedicarse más tarde a la formalización de las superficies que los iban a envolver.

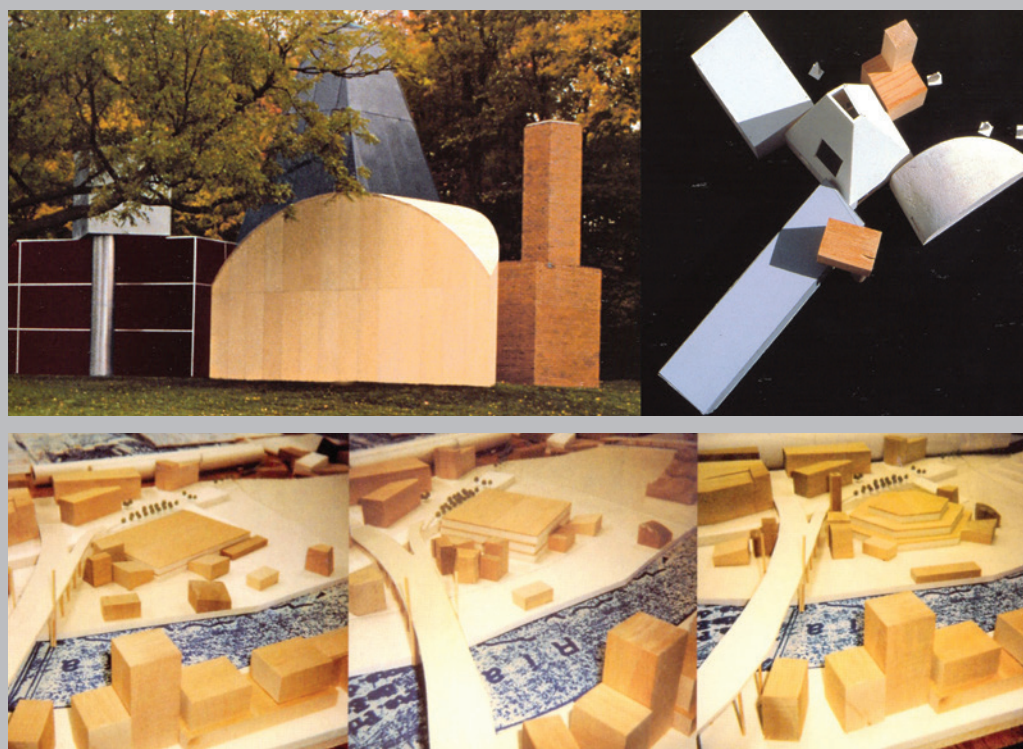


Fig.19 y 20. (Arriba) Casa Winton y su maqueta (1985). / **Fig.21. (Abajo)** Tira de imágenes con las fotos de la primera maqueta de trabajo del edificio Guggenheim Bilbao (1991).

De ahí proviene la diversidad volumétrica con la que Gehry proyecta los diferentes elementos que componen el edificio de Los Ángeles, los cuales se superponen a la idea de la diagonal que se ha descrito, tal y como hemos señalado y se puede observar en las maquetas y en la planta definitiva.

De tal modo que Gehry proyecta con cierta autonomía cada uno de los volúmenes y formas que se sitúan alrededor de la sala del auditorio, hasta tal punto que se permite proyectar una sala relativamente singular que incluso compite con el mismo volumen del auditorio. Esta sala la encontramos en la maqueta del concurso y en la maqueta definitiva también, aunque con otra forma. Se trata de la sala denominada “sala de socios”, sala que bien podría constituirse como un proyecto diferenciado, ya que tanto desde el punto de vista de su interior, como también de su exterior y desde el de su planta, podría entenderse ésta como un proyecto autónomo adosado a un proyecto mayor. (figs. 22- 23)

Como se puede ver, en la maqueta de concurso convivían dos alternativas: por un lado, la idea de la diagonal que hacía constituirse a la volumetría y al edificio a partir de una sintaxis deconstructivista. Por otro lado, a esta alternativa se le superponía la estrategia que proyecta el edificio a partir de una agregación de diferentes volúmenes. En la solución definitiva, Gehry se decanta por la segunda opción, relegando la diagonal y los giros a mera estrategia que organiza el edificio geoméricamente en planta, perdiendo la diagonal la capacidad de generar la volumetría que en la primera maqueta tiene, en favor de otras técnicas de generación formal que se analizan más tarde.

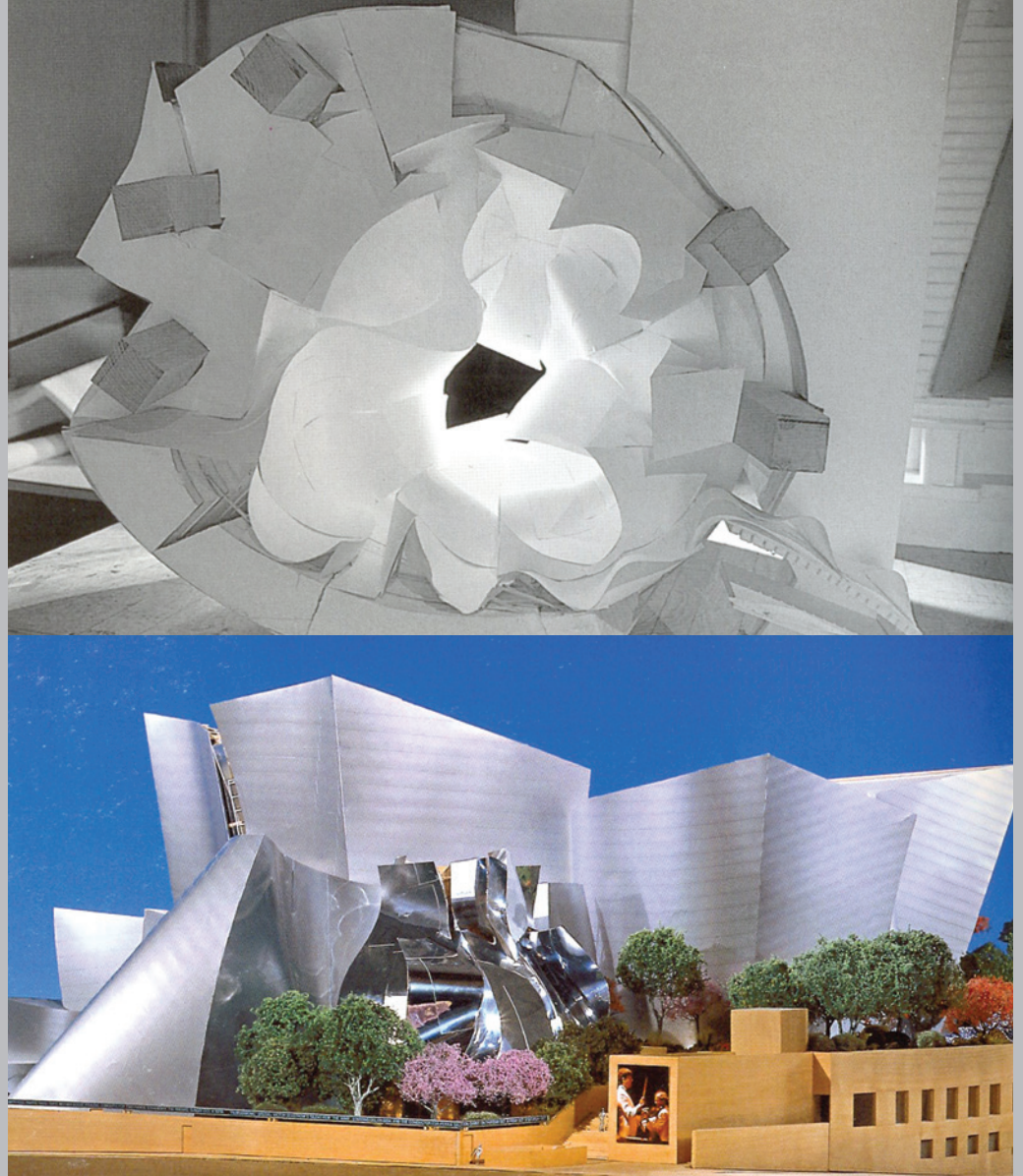


Fig.22 y 23. Sala de socios desde el interior y desde el exterior.

Porque es necesario reconocer que en la primera maqueta, a pesar de que la diagonal “deconstruía” la forma, su geometría girada en el fondo también otorgaba una unidad formal, ya que ésta generaba una construcción en la que se llegaban a ensamblar todas las partes, o al menos éstas encontraban una identificación unitaria. En el giro, encontraban todos los elementos una sintaxis común, por muy ‘deconstructiva’ o ‘desviada’ que ésta pudiera ser.

Sin embargo, avanzando por el camino que independiza aún más cada elemento, Gehry prosigue desintegrando la unidad más allá del estilismo deconstructivista que mostraba la primera maqueta. Esto conduce a la des-composición que se llega a mostrar en la planta definitiva del Walt Disney Concert Hall, pues se podría

llegar a la conclusión de que cada uno de los elementos definidos en la planta definitiva constituye un proyecto autónomo, generado según sus propias leyes, independientemente de lo que tiene a su alrededor. (fig. 24) Y así, en dicha planta conviven elementos regulares, elementos curvos expresivos, salas constituidas según sus rasgos y su propia expresión formal, formas alabeadas, formas circulares regulares colocadas simétricamente en la cabecera de la sala, formas de proa que se proyectan hacia el exterior buscando su propia expresión autónoma, etc.

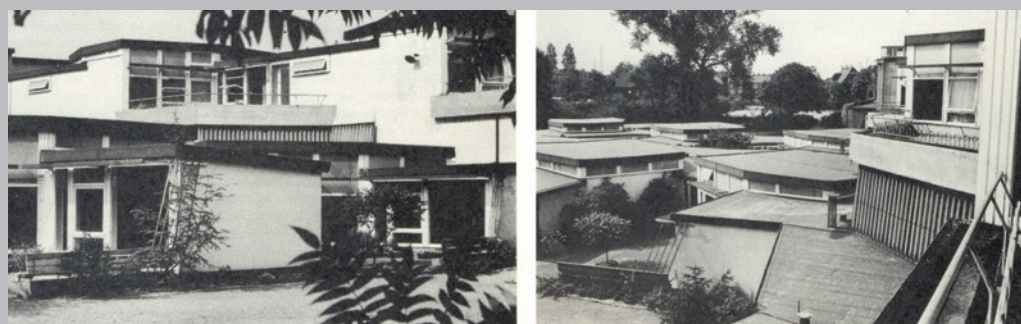
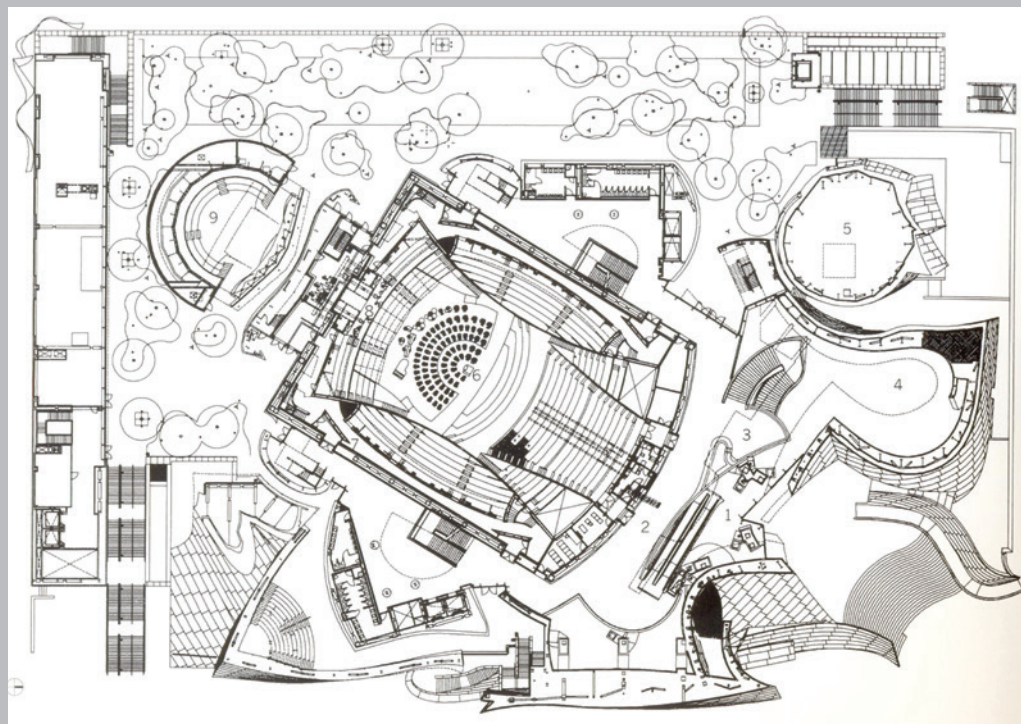


Fig.24. (Arriba) Planta del Walt Disney Concert Hall. / **Fig.25 y 26. (Abajo)** Imágenes de la Escuela en Lünen (1956-1962).

En ese sentido, la diferencia de la obra de Gehry con respecto a la de Scharoun es radical. Lo es con respecto a proyectos como las escuelas o viviendas de Scharoun, en las que la fragmentación mantiene una unidad, cuando menos en la identidad en la que cada una de las piezas se constituye, y hasta incluso en la forma análoga en la que las piezas se fragmentan (figs. 25 y 26, imágenes de las escuelas de Scharoun ilustrando este aspecto).

Pero más acentuada es la diferencia con respecto de la propia filarmónica con la que estamos comparando el edificio de Los Ángeles. El proyecto de Berlín se constituye a partir de una unidad orgánica totalitaria, un gran animal que en el movimiento de desentumecerse, en su propia deformación, llega a abarcar bajo su dorso la totalidad de usos que el edificio comprende. Por el contrario, en el caso de la planta del edificio de Gehry, cada elemento que se observa más bien responde a un gesto, a una arbitrariedad puntual, autónoma en sí misma. El edificio así se constituye a partir de múltiples elementos, innumerables animales frente un solo gran animal. Pues las formas de la planta de Gehry, lejos de recordarnos a un gran

dragón, nos recuerdan más bien a una multitud de animales marinos que conviven en un fondo acuático fluctuante que ondula sus lomos. (fig. 24)

Scharoun encontraba la unidad en el tenso acuerdo simbiótico entre las múltiples parejas contradictorias. Gehry, por su parte, en el camino del proceso de diseño ha perdido la unidad que le proporcionaba la diagonal y la sintaxis relativa a los giros. Entonces, ¿cuál es el argumento con el que consigue la unidad de semejante descomposición de elementos dispares?

En el caso del Walt Disney Concert Hall, la unidad de todos los elementos que se extienden en la planta se consigue a partir de una de las posturas postmodernas por antonomasia, la imagen, pues Gehry ofrece una imagen unitaria que aúna las diferencias sustanciales desde las que se han creado sus diferentes partes.

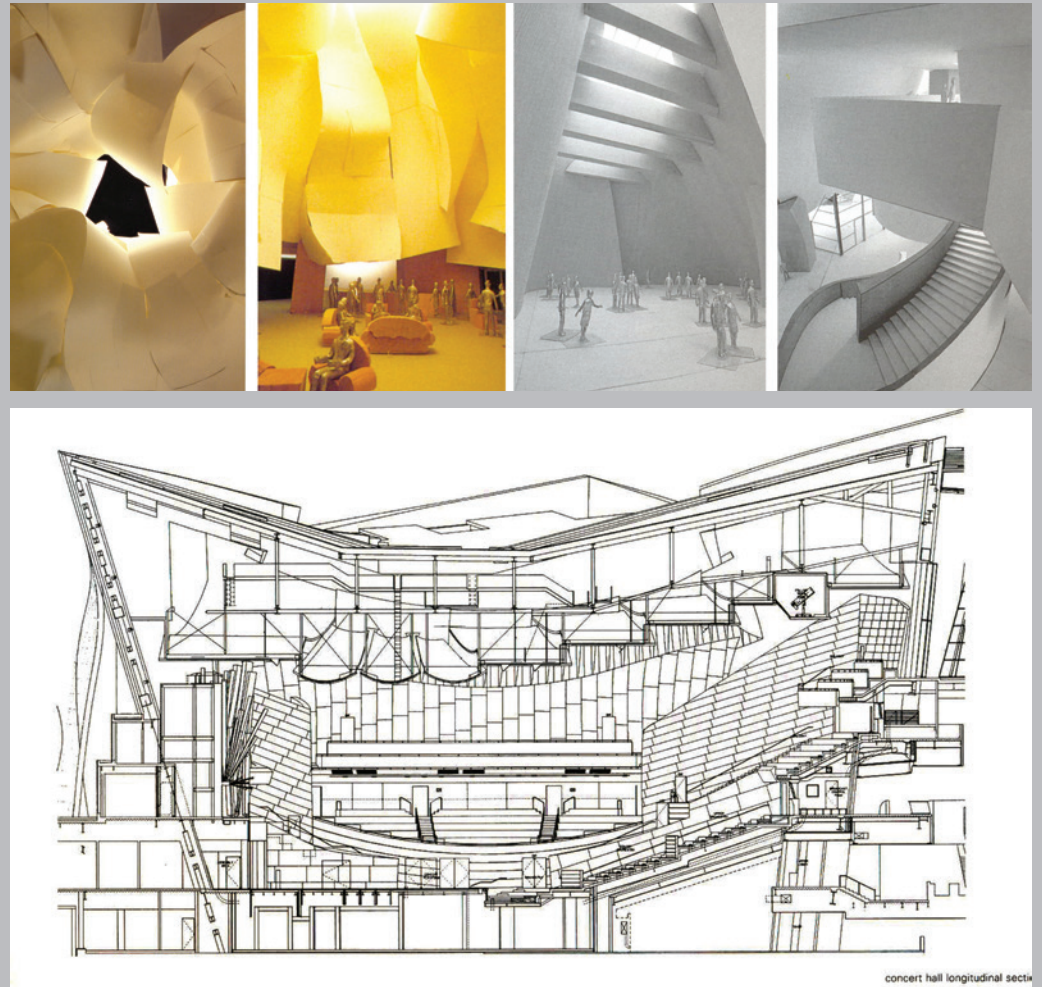


Fig.27, 28, 29 y 30. (Arriba) Imágenes de maquetas y fotomontajes del interior del edificio de Gehry.
/ Fig.31. (Abajo) Sección longitudinal del Walt Disney Concert Hall.

Gehry utiliza este recurso con una maestría absoluta. Pues si observamos, la imagen del edificio integra todos los elementos por los que éste está compuesto, incluso un elemento tan independiente como la ya mencionada sala de socios. Ésta permanece desapercibida cuando meramente contemplamos las expresivas volumetrías del edificio. Sin embargo, una observación más atenta al perfil nos termina desvelando la presencia y la singularidad de esta sala. Ya no solo por el diferente material –menos satinado- con el que se ha representado en la maqueta, sino por las propias características formales de su imagen. La sala de socios, así, se distingue a la vez que se integra en un todo conciliado con el resto del edificio. De tal modo que Gehry ha buscado una imagen unitaria exterior de un interior que está formado por diferentes visiones parciales, partes disociadas que incluso nos recuerdan a las imágenes sesgadas de un sueño disperso. (figs. 27-30)

Precisamente, es en el interior del edificio donde vuelve a aparecer otra de las diferencias radicales con respecto de Scharoun. Tal y como se ha analizado, en la sección del edificio de Berlín existe una complementariedad entre el espacio del *foyer* y el volumen de la sala de conciertos, de tal modo que no se puede comprender el espacio *foyer* sin la opresión a la que lo somete la panza inferior de la sala. Por el contrario, si se atiende a la sección del edificio de Gehry, se observa que la expresividad de la forma inferior de la sala de conciertos no ha configurado el espacio del *foyer*. En su caso, la sala de conciertos queda apoyada y embebida en una estructura de pórticos convencionales, perdiendo su expresividad formal. (fig. 31)



Fig.32 y 33. Interior del Walt Disney Concert Hall.

La continuidad de la panza, la forma inferior de la sala, queda así fragmentada en diferentes episodios, ya que la inclinación del suelo del patio de butacas va a dejar su impronta en algunos de los espacios de distribución y acceso que se encuentran bajo la misma. Pero su huella será tan fragmentaria, que difícilmente reconoceremos la procedencia de tales inclinaciones. Tal y como se ve en la sección longitudinal del edificio.

Tal es la indiferencia con la que Gehry utiliza imágenes desvinculadas de la realidad constructiva desde la que se generaron, que hasta incluso llega a diseñar ciertos pseudopilares que tienen como referencia los pilares inclinados con forma de tornapuntas que soportaban la gran sala de conciertos de la filarmónica de Berlín. (figs. 32 y 33). Sin embargo, aunque Gehry trata de imitar la imagen de dicho referente expresionista, nada más lejos de la realidad de aquél, pues las 'panzas' y los pilares expresivos que observamos en el interior del Walt Disney Concert Hall no se encuentran soportando el peso de la sala de conciertos, sino que corresponden a la parte interior de las conchas y formas expresionistas que Gehry ha moldeado para el exterior del edificio.

Es evidente que en el caso de Gehry ha primado el modelado exterior ajeno a la formalización del interior del edificio. De hecho, si observamos la planta de cubiertas (fig. 35), la expresividad y el contorno de la forma exterior no está determinada tanto por la forma de la sala de conciertos y su configuración, cuanto debido a todos los elementos que la están rodeando.

Se trata de elementos que, a modo de cáscaras, envuelven el interior y constituyen propiamente la imagen exterior del edificio. Velas hinchadas, proas de barco, conchas y caparazones son los encargados de cubrir la estructura de la sala de conciertos modelándose según una formalización bien diferente de aquélla. Pues

ésta se trata de un ortoedro regular simétrico, ya que, como el caso de Scharoun, también se encuentra condicionado por los requerimientos acústicos que solicitan una distribución simétrica del público y de la sala. (figs. 34-37)

Sin embargo, el proyecto de Gehry se distancia de la solución de Scharoun, pues en la filarmónica, aunque hemos delatado una serie de complejas operaciones que han pretendido romper la simetría y han tratado de confundirnos enriqueciendo la percepción de la forma exterior, ésta era el reflejo directo del contorno irregular desde el que se configuraba su interior aperspectivo. En el caso de Gehry, por el contrario, la sala es totalmente regular. Más allá de la irregularidad escultórica del exterior del edificio, su núcleo está formado por un rectángulo regular.

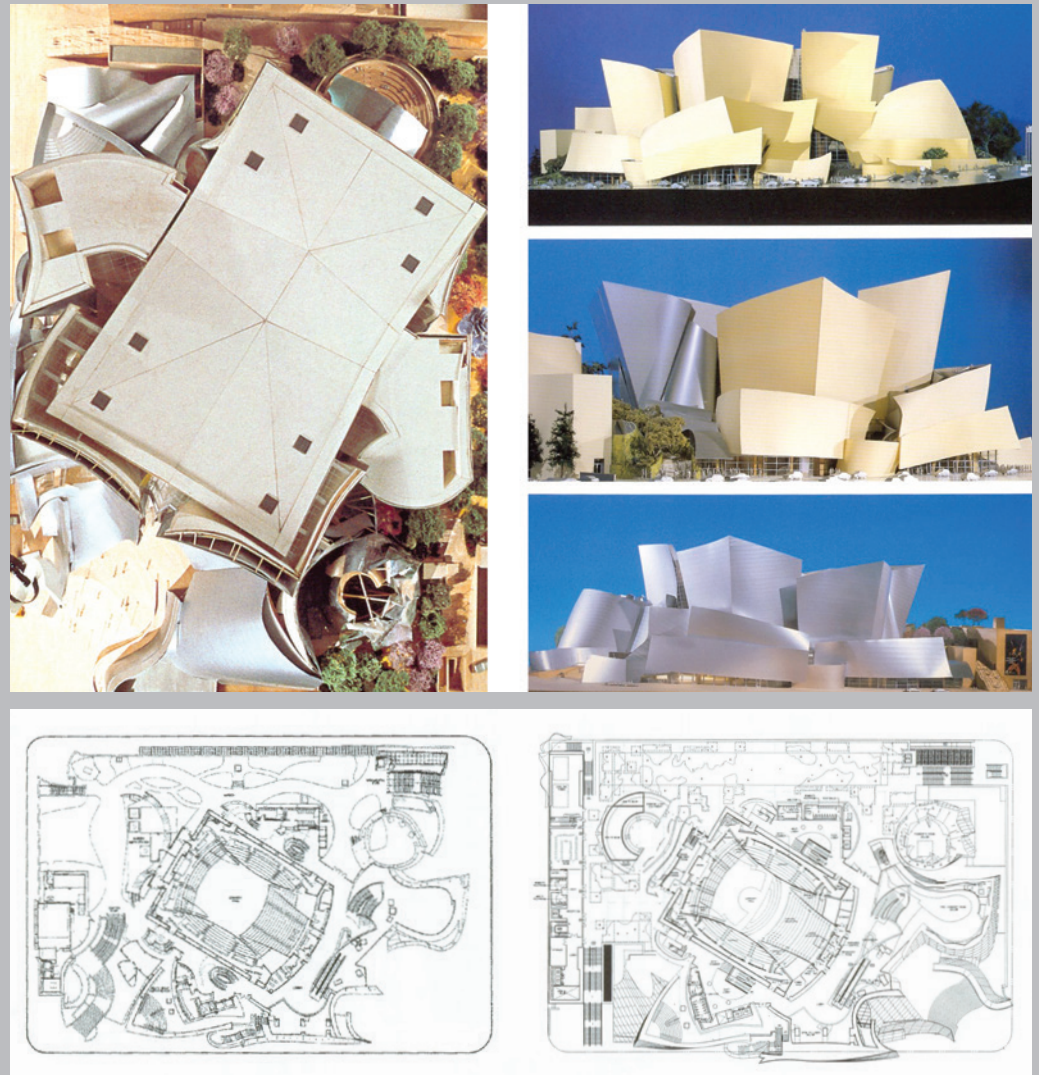


Fig.34, 35, 36 y 37. (Arriba) Vistas de la maqueta del Disney Concert Hall. En la vista superior de la maqueta se observa la diferencia y escisión entre el volumen interior y el exterior. / **Fig.38 y 39. (Abajo)** Plantas del Walt Disney Concert Hall.

En el caso de la filarmónica de Scharoun, el protagonismo de la volumetría exterior corresponde a la sala de conciertos, pese a las operaciones descritas. Por el contrario, en la planta del edificio de Gehry –y también en la volumetría exterior–, se observa cómo cualquier elemento auxiliar tiene tanta importancia o más que la propia sala en la imagen final del edificio. (figs. 38 y 39)

En el edificio de Berlín también existían anexos y protuberancias que surgían de la parte inferior de la sala de conciertos. Sin embargo, éstos se constituían como una masa que se extendía a partir de la misma sala de la que nacían, pues se trataba de las extremidades que el animal apoyaba al recostarse contra el suelo. (Ver plantas bajas y proyección de la forma de planta baja en las plantas superiores: fig. 15).

Por el contrario, en el caso de Gehry, los elementos añadidos se configuran como suplementos que cubren totalmente la forma de la sala interior y formalizan un exterior totalmente nuevo y diferente de la misma.

No se pretende aquí realizar un juicio evidente por el que se juzga la arquitectura de Scharoun mas 'verdadera' que la de Gehry y por tanto mejor. Las cosas son más complejas, puesto que, como se ha constatado, la arquitectura de Scharoun tampoco se podía considerar estrictamente ajena a un interés formalizador del arquitecto. De hecho, hemos comprobado cómo la forma exterior del edificio nace a partir de ciertas preconcepciones personales, como demuestra su insistente intento por destruir la simetría del edificio.

Scharoun compensa dicha arbitrariedad subjetiva haciéndonos creer en la veracidad de la forma de la filarmónica a partir de la brutalidad con la que ésta se expresa, lo que ha producido un resultado, una arquitectura que hasta incluso en ocasiones se ha llegado a denominar como feísta.⁹³ Por el contrario, Gehry no oculta la gratuidad y arbitrariedad formal con la que se explaya en el Walt Disney Concert Hall, sin embargo, gracias a su definición, consigue una imagen exterior en la que alcanza una de las más bellas expresiones escultóricas de la arquitectura de los últimos tiempos.

2.3 Conclusión.

En el recorrido de este estudio se ha constatado que el proyecto de Scharoun nace de una expresión directa del interior, de sus requerimientos y usos. Una expresión directa e inmediata que renuncia a la amabilidad de la forma exterior del edificio tratando de convencernos de la rotundidad de su postura ideológica. Si bien, más allá de la sinceridad con respecto al interior, un análisis más exhaustivo nos ha hecho ver lo importante que fuera para Scharoun la mixtura de complejidad y contradicción⁹⁴ en la que se ha gestado la volumetría exterior. Es por ello que, más allá de la sencillez evidente de algunas teorías explicativas de la arquitectura, el edificio nace de la difícil unidad sintética entre parejas de contrarios. Su arquitectura pretende encontrar acuerdos entre los múltiples y hasta contradictorios condicionantes a los que la arquitectura debe responder.

Gehry, por el contrario, y quizás debido a su condición postmoderna, no busca una síntesis de contrarios cuanto que en su caso responde de manera independiente, puntual y diversa a cada problema y requerimiento que el edificio le plantea. Obtiene de esta forma una amalgama de situaciones, volúmenes y formas diversas que encuentran su unidad y cohesión en la pura imagen. Y así, su edificio muestra una imagen mediante la que Gehry logra una de las cotas más altas de belleza figurativa de la arquitectura del siglo XX. Una belleza que a pesar de su débil condición postmoderna, ha procurado a la arquitectura de Gehry cierta integridad unitaria con la que llega a legitimar su discutible propuesta.

Gehry llega así a superar mediante la imagen las posturas deconstructivistas fragmentarias desde las que partió en un inicio. De modo que, más allá de las teorías de la deconstrucción, Gehry se aproxima a cierta unidad significativa a través de la pura figuratividad de la belleza en sí misma. Lo que podría llegar a hacernos recordar, salvando las distancias, al interés de la arquitectura antigua por la belleza *per se*.

De esta forma, si Scharoun pretendió la forma 'feísta' para hacernos creer que trabajaba a través una coherencia y una expresión bruta del interior, Gehry por el contrario, a pesar de su desdén hacia cualquier indicio coherente en su edificio, alcanza la consistencia de su arquitectura en una muy bella imagen.

De esta forma, analizando las diferencias que median entre ambos arquitectos nos sobreviene un atractivo vértigo de estar tocando con las puntas de los dedos aquello que es la creación humana. Pues preguntándonos por las motivaciones que intervienen en cada proyecto, nos aproximamos al misterio por el que cada creación alcanza una singularidad íntegra, una autonomía arquitectónica y artística próxima a lo trascendente, aún en la mayor contingencia a la que cada opción se ha visto obligada desde sus decisiones de partida.

En lo que a nuestra disciplina concierne, al desentrañar los entresijos del diseño de estos dos proyectos, nos sobreviene el vértigo de encontrarnos ante el desafío de la arquitectura hoy. Pues nos vemos expectantes de nuevas figuras que ofrezcan nuevas alternativas que sinteticen recorridos tan diversos como los de Scharoun y Gehry. Alternativas que lleguen por tanto a superar tanto la modernidad como la postmodernidad.

Nos encontramos por tanto interesados en nuevas síntesis que lleguen a superar todas las contradicciones inherentes a la arquitectura. Y a partir de este hecho, nos interesa Scharoun en la medida en que alcanzó una arquitectura mucho más sugerente y compleja que la que habría resultado de la mera respuesta a las condiciones teóricas de las que partía. También nos interesa el intento de Gehry, el cual, aún en su condición fragmentaria postmoderna, ha pretendido la integridad y la unidad que aporta 'una muy bella imagen' a pesar de la diversidad de fragmentos desde la que ésta se constituye.

Sin embargo, el análisis de la arquitectura del propio Gehry nos hace reclamar una propuesta más radical que la mera búsqueda de la unidad de su imagen, puesto que nos encontramos en un momento cultural histórico anhelante de nuevas figuras que eviten el camino fácil de la banalidad postmoderna,⁹⁵ la cual, rápidamente se desliza hacia la parcialidad de exaltar opciones sesgadas ante la imposibilidad de dar respuesta al anhelo que en el fondo nos mueve por la unidad y el significado.

Lo cual nos hace aspirar a una nueva arquitectura que nos convenza de la totalidad que llega a alcanzar, a pesar de la diversidad a la que se verá obligada a responder si pretende situarse en la compleja actualidad que hoy nos toca vivir.

03

ÁLVARO SIZA

Introducción.	3.0
Recorrido. Una aproximación a un lejano museo desde la <i>promenade</i> arquitectónica.	3.1
La autonomía continua. Y la fusión mixta de lo heterogéneo.	3.2
Una mixtura pragmática de los tipos históricos. A partir de la lateralidad “frontal” de la fachada hacia el acceso desde Seúl.	3.3
Identidad coherente de lo diferente. La complejidad y contradicción amalgamada.	3.4
Lo genérico y lo singular. Lo segundo y lo primero en el proceso de proyecto.	3.5
Lo grande y lo pequeño. Relación entre el todo y las partes, entre el esquema y la arbitrariedad de su desarrollo.	3.6
El lenguaje y el estilo. Una reformulación de la modernidad, unificadora de lo occidental.	3.7
El interior y el exterior. La expresión exterior de un introvertido interior.	3.8
Conclusión.	3.9

Museo Mimesis

Paju Book City, Corea del Sur
2006-2009

3.0 Introducción.

Este estudio sobre el Museo Mimesis en Corea del Sur se acomete desde la descripción de la llegada al edificio, el recorrido de acceso y la visita a través de las salas de exposiciones, para después avanzar hacia cuestiones analíticas de la estructura, el esquema, el lenguaje y terminar con conceptos propiamente metodológicos de la obra de Siza.

Se trata de una aproximación que opta por comenzar desde la descripción y el análisis del hecho concreto arquitectónico, para avanzar posteriormente hacia conclusiones conceptuales y comparativas con otros arquitectos. Una actitud honesta hacia la complejidad y riqueza de la arquitectura de Siza obliga a comenzar a través de semejante aproximación directa al objeto arquitectónico.

Es por ello que se insta al lector al esfuerzo de realizar una lectura que permanentemente requiere compaginar la consulta a los documentos gráficos que se adjuntan. En el fondo, no se trata sino del esfuerzo de hacerse con una arquitectura que presenta semejante grado de particularidad en la definición de cada detalle y elemento.

De manera anticipada se pide perdón por los posibles momentos en los que la dificultad de referirse a un hecho puntual arquitectónico complejiza la lectura, lo cual, se compensa con la posibilidad que el escrito brinda de realizar una hipotética visita virtual a uno de los edificios de Siza que mayor distancia geográfica ofrece.

Recorrido.

Una aproximación a un lejano museo desde la *promenade* arquitectónica.

3.1

El viaje desde Seúl hasta la ciudad de Paju Book se realiza en coche, o en bus público, más en concreto, a través del autobús número 2200 que se toma en Hap-Hoegh, en Seúl. La llegada al edificio de Siza se realiza atravesando una de las vías principales de la nueva ciudad de Paju Book.

En función de la parada de autobús en la que bajemos, el acceso al edificio será diferente. No obstante, con objeto de estudiar el edificio desde el punto de vista del recorrido, daremos prioridad a la aproximación al edificio desde la propia dirección a través de la que venimos desde Seúl, desde el oeste, suroeste. Se apoya también esta decisión en el hecho de que existe un edificio cuya construcción está prevista a su lado este, por lo que una vez éste se erija no habrá otra aproximación diferente de la que se va a describir aquí. (figs. 1-3)

Dejamos el coche en el parking que se ordena según las trazas y alineaciones de la urbanización (fig. 4). La vegetación del jardín nos obliga a salir de nuevo fuera de la parcela rodeando el edificio a través de la urbanización pública. En este recorrido el edificio no nos abandona, por el contrario, varios gestos rompen el mutismo de sus fachadas para acompañarnos en nuestro paseo. Unos gestos