

SANAA Y KAZUYO SEJIMA

CASA EN UN HUERTO DE CIRUELOS

SANAA & Kazuyo Sejima. The House in a Plum Grove

Keywords: modern architecture relation's spaces

Eneko Besa

Introducción

La oficina SANAA agrupa a Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, dos arquitectos que, en el mismo edificio en que se sitúa la oficina común, mantienen dos oficinas independientes para realizar trabajos de menor entidad de manera individual.

En este artículo se analizará en la Casa en un Huerto de Ciruelos, obra de la oficina independiente de Kazuyo Sejima por considerarla obra significativa, un hito en el desarrollo de su trabajo.

Se estudiará la Casa comparativamente con las obras y las ideas de maestros de la modernidad, Le Corbusier, Wright, Kahn y Mies, con objeto de diferenciar los elementos que permanecen y los que avanzan sobre la propia modernidad.

Casa en un Huerto de Ciruelos y Le Corbusier

En un primer acercamiento a la Casa se puede observar la presencia eminente del lenguaje plástico de la modernidad (Fig. 1): volumen blanco, puro, cubierta plana, abstracción, huecos ortogonales, fachada libre. Kazuyo utiliza el lenguaje de la modernidad transformado y desarrollado durante el siglo XX a través de movimientos diversos como el arte conceptual y el minimal art. Pero ¿Se trata únicamente de la aparente utilización de un lenguaje o, más allá de una determinada gramática arquitectónica, se encuentra la elaboración de nuevos modos de composición y proyecto? Modos de composición y conceptos que, por otra parte, pueden ir más adelante de los elementos estructurantes espaciales que configuraron e

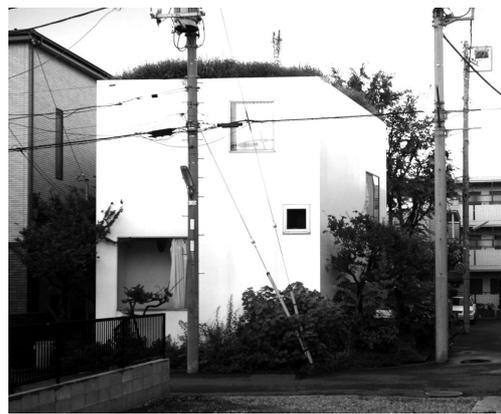
The house in a plum grove shows the plastic language of modernism with its white and abstract image, its free façade, and its flat roof . The terrace of this house by Sejima is conceived as another habitable space of the building, since it is configured as one of the autonomous living spaces that make up the house. Double-height spaces are created with empty volumes that make up autonomous units. These units are assembled to each other, generating a highly intense spatial complexity through the division of the original pure prism. All the plane surfaces of the house work as diaphragms, mainly responding to internal stress forces having to do with buckling and warping than to vertical forces. The wall surfaces are placed creating right-angled corners and forming the different volumes that make up the house. In the corners, all three planes work to provide each other with bracing. An apparent isotropy is sought, along with a lack of distinction between horizontal and vertical planes. Through the study and observation of several models with progressive modifications, Sejima's architecture, the Sanaa office, is able to find the true concept that generates the project , which goes beyond the original sources of modernism. In conclusion, the House in a

hicieron surgir ese lenguaje.

Algunos de los elementos comentados (cubierta plana, fachada libre...) forman parte del lenguaje que estableció Le Corbusier mediante uno de los más contundentes manifiestos de la modernidad: los "cinco puntos". Principios y eslóganes que en Le Corbusier suponían el desarrollo de un lenguaje y una nueva arquitectura desde una radical revolución formal.

Pero el lenguaje y las características de la arquitectura que Le Corbusier plantea en sus "cinco puntos" tienen una relación directa con la estructura espacial que propone en sus 4 "modos de composición". (Fig. 2)

Se puede apreciar bien la relación entre los modos de composición y los cinco puntos. En definitiva, el "modo" es una estructura espacial y de composición que está vinculada a la expresión formal de la misma. La imagen abstracta del edificio, el soporte sobre pilotis y la cubierta plana, se pueden relacionar directamente con la composición mediante el prisma puro. La ventana corrida es una representación directa del modo de composición por estratos horizontales (modo no señalado, pero implícito en los anteriores). Asimismo, la planta libre está



Plum Grove stands out not only for its compactness and physical coherence, but also because it marks a milestone in the development of contemporary architecture at a conceptual level.

Eneko Besa

Fig. 1. Imagen de la casa desde la calle.

íntimamente relacionada con los dibujos del tercer modo de composición. La "Fachada libre" es una consecuencia directa, convertida en explícita hacia el exterior, del hecho, técnicamente posible, de separar estructura y cerramiento.

"Fachada libre", "terrace ajardinada", son dos principios que fácilmente se pueden encontrar en la Casa en un Huerto de Ciruelos. El punto del "edificio sobre pilotis" no tiene una aplicación directa, si bien la articulación que el edificio guarda con el terreno (Fig. 3), la plegadura que se desarrolla de la chapa-fachada al encontrarse con el mismo, y la sombra que ésta genera haciendo comprender un edificio no apoyado sobre el terreno, tienen una relación directa con la idea de abstracción que habían desarrollado todas las vanguardias modernas. En este caso, en la Casa en un Huerto

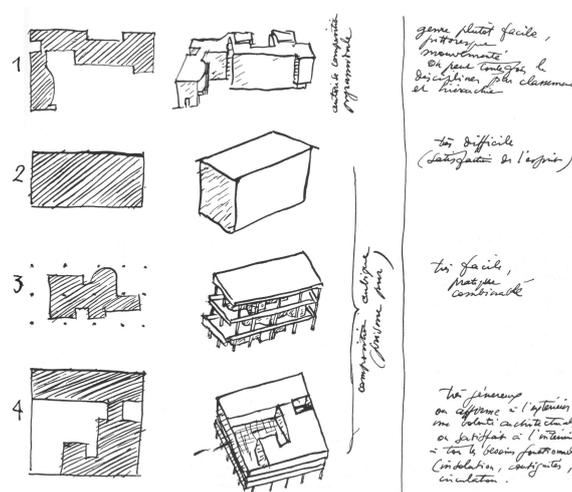


Fig. 2. Modos de composición de Le Corbusier

Fig. 3. Apoyo de la casa sobre el terreno

de Ciruelos, el *palazzo* Le Corbusieriano, en su *pianta nobile*, ha reducido su elevación al constituirse a escasos centímetros sobre el suelo. Debido fundamentalmente a los condicionantes de espacio y urbanísticos, se ha renunciado a la planta sobre pilotis, pero el edificio no pierde la idea configuradora de la que ha partido. Fundamentalmente se trata de un edificio volumétrico, unitario, relacionado con el segundo "*modo de composición*" propuesto por Le Corbusier: "*composición cúbica (prisma puro)*"

En la configuración de la terraza del edificio (Fig. 4) se pueden llegar a encontrar ciertas similitudes con el cuarto método de composición: vacío extraído del volumen puro, que a pesar de la sustracción, permanece configurado como volumen mediante la continuidad de la envolvente. Envolvente que, por otra parte se ha perforado a modo de diafragma fotográfico como hiciera Le Corbusier en la Villa Saboya.

No obstante, y a pesar de las similitudes formales con la terraza de la Villa Saboya, éste 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, solo que en este caso tiene otras consideraciones con respecto a los mismos en cuanto al acondicionamiento ambiental: llueve, no está climatizado, etc. Pero fundamentalmente en la casa se entiende como uno más: la terraza al igual que la biblioteca, el salón, la cocina, etc... Posteriormente se profundizará en el estudio de este concepto, el proyecto de la Casa en un Huerto de Ciruelos como adición y composición mediante entidades autónomas. En el

caso de la Villa Saboya (modo de composición 4), la comprensión de la terraza se realiza mediante la idea de volumen sustraído al originario "*prisma puro*" expuesto en el modo de composición 2.

Se podría decir por tanto que en este edificio se puede encontrar un "*quinto modo de composición*" diferente de los desarrollos que Le Corbusier hiciera del prisma puro. Aspecto que lleva a comparar la casa con los dos puntos de los cinco de Le Corbusier que no se han mencionado hasta ahora: "*planta libre*" y "*ventana corrida*".

Una simple mirada a la vivienda hace descartar que en la Casa en un Huerto de Ciruelos se haya aplicado éste último punto, el de la "*ventana corrida*". Pero un estudio más exhaustivo hará comprender que la ventana corrida no está presente ni en la fachada ni en otros niveles de comprensión y análisis que podemos hacer de la casa.

Por una parte, la ventana corrida que desarrolló Le Corbusier era una referencia directa y una manifestación de la voluntad de hacer patente la segregación de estructura y cerramiento que permitía el hormigón armado y las nuevas tecnologías del momento. Segregación que en esta



Fig. 4. Vista exterior de la terraza de la casa

casa no se realiza, sino que precisamente se niega, en una identificación radical estructura-cerramiento, tal y como se analizará detenidamente más tarde.

De otro lado, la ventana corrida es a su vez una manifestación de lo que podría ser un modo de composición con que Le Corbusier complementa sus cuatro modos ya mencionados: el modo de composición por estratos horizontales de "*plantas libres*", desarrollado en innumerables proyectos (Villa Stein, Villa Saboya, etc.). Lejos está el espacio de la Casa en un Huerto de Ciruelos de la composición por dicho método, y lógicamente lejos está también de su manifestación al exterior mediante las ventanas corridas en la fachada.

El método de composición mediante estratos de plantas libres de Le Corbusier hace que éstas se comuniquen mediante sendos huecos que proporcionan dobles alturas, posibilitando que los espacios de unos y otros estratos se relacionen mutuamente (Fig. 5).

Pero si en Le Corbusier se relacionan espacios que pertenecen a diferentes plantas, en la Casa en un Huerto de Ciruelos las dobles alturas tienen un significado muy diverso. Ya no se trata de construir plantas horizontales con

posibilidad de ser perforadas, en el desarrollo que la *promenade* arquitectónica hace en su fluir entre una y otra. La Casa en un Huerto de Ciruelos no se construye con planchas horizontales, se construye con volúmenes huecos (o lo que en arquitectura llamamos espacios) que constituyen unidades autónomas: salón, biblioteca, habitación, etc. (Fig. 6). Éstas se ensamblan una con otra, generando una complejidad espacial de gran intensidad en la división del prisma originario.

Muy diferente es el desarrollo que el propio estudio de Kazuyo realiza al construir la maqueta de otros posibles desarrollos y comprensiones de la casa (Fig. 7). Si se observa el video, (puede verse en: <http://es.youtube.com/watch?v=8uFuVjNKz2k>) la vivienda se reconstruye de forma fragmentada. No hay elementos formales característicos en su reconstrucción: 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*"). Ni siquiera se utilizan los dos ejes en cruz que configuran de forma predominante la planta de la vivienda como lo hace la reconstrucción de quien esto escribe (Fig. 8).

Reconstrucción que hace ver el

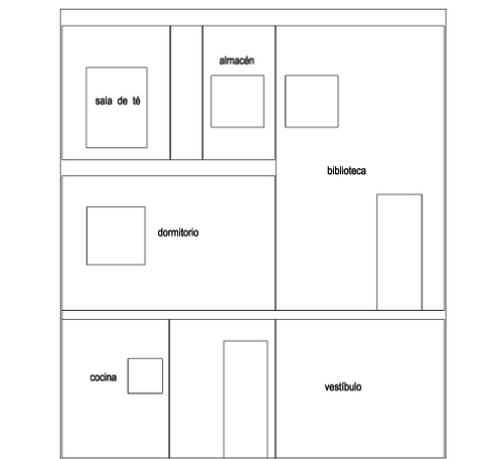
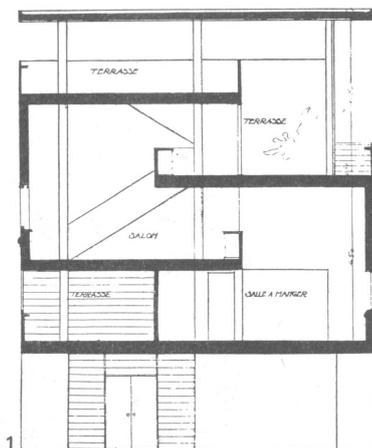


Fig.5. Sección de la villa en Cartago de Le Corbusier

Fig.6. Sección de la casa en un huerto de ciruelos

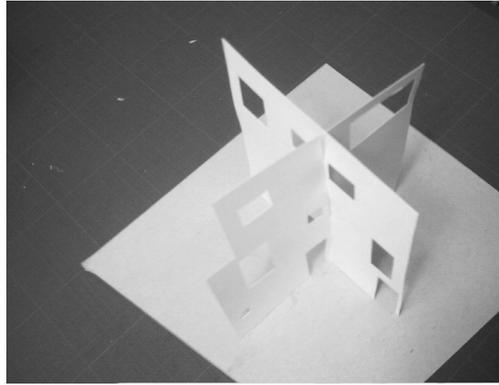
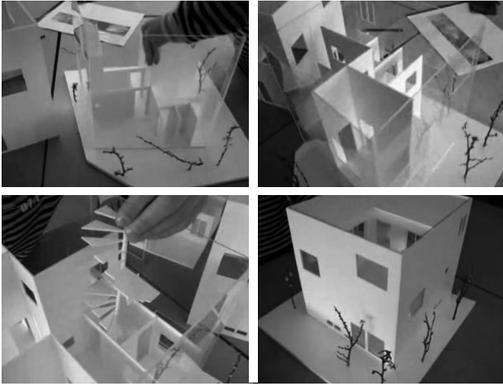


Fig. 7. Serie de construcción de la maqueta

Fig. 8. Reconstrucción de los planos de la maqueta por el autor

desacuerdo en el primer acercamiento a la casa, ya que es muy diferente en su comprensión a la propuesta por el estudio de Kazuyo. En el video citado se reconstruye la casa mediante el ensamblaje de los volúmenes y espacios autónomos que constituyen la vivienda. Se construye mediante espacios, de ahí que las piezas que se van montando, siempre son incompletas, no acabadas, abiertas. Todas ellas se van introduciendo en 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 y que, a su vez, está constituido por todos los espacios que este metacrilato, debido a su transparencia, deja vistos. En ese sentido podríamos estar cerca de la composición por partes expuesta por Le Corbusier en su primer modo de composición, sólo que ahora todas las partes quedan integradas en una única, que, de alguna manera, constituye también el "*prisma puro*" o segundo modo de composición. Se trataría por tanto del segundo modo de composición que integra al primero dentro de sí.

Comparando la maqueta realizada por el autor de este texto y la maqueta que el estudio publica en Internet, se ha observado la diferente consideración en la continuidad vertical otorgada a los ejes estructurales-estructurantes de la

vivienda. Me refiero a los dos paramentos verticales que, a modo de cruz, subdividen la planta en cuatro partes y que son los únicos que atraviesan la vivienda desde abajo a arriba en todas las plantas.

¿Existe cierta contradicción entre la idea de identificación estructura-espacio y el hecho de no dotar de continuidad en la maqueta a los planos que constituyen los ejes determinantes de la misma? Realizando la pregunta de forma más técnica: ¿Existe una contradicción al no dotar de continuidad en la maqueta a los planos por donde discurren hacia el terreno las cargas verticales del edificio, ineludibles en su descender de forma continua? Se podría decir que no, ya que, debido a las reducidas cargas de la vivienda en relación a la resistencia del acero, todos los planos de la vivienda trabajan propiamente como han sido concebidos; esto es, a modo de diafragma.

Respondiendo fundamentalmente a las solicitudes a las que estarán sometidos los paneles, más relacionadas con el pandeo y alabeo que con las cargas verticales propiamente. Se aproxima por tanto el sistema de trabajo estructural mediante diafragmas propuesto en esta vivienda a los sistemas estructurales Baloom Frame o Platform Frame, y más al segundo que al primero.

En la maqueta del estudio, se montan los paramentos agrupados entre sí, formando triedros ortogonales que constituyen los diferentes volúmenes interiores de la vivienda (Fig. 9), confiriéndose por tanto estabilidad y arriostramiento de manera mutua frente al alabeo del acero.

Los tres planos trabajan, sobre todo, condicionados por la necesidad de un arriostramiento mutuo, en oposición a la concepción tradicional de la estructura, que obedece a la diferencia fundamental de la componente vertical en la que opera la inevitable gravedad terrestre. Acompaña esta idea de la identidad estructural el hecho de que los huecos y perforaciones realizadas, y el modo de componerlas, es similar en los diferentes planos del espacio. Si no fuera porque los volúmenes que se introducen deben encajar dentro del metacrilato, se podrían llegar a colocar girados: lo que estaba pensado como suelo, convertirlo en pared y a la inversa.

Es quizás esta idea de la identificación de los tres planos cartesianos en su forma, por una parte, y en su modo de trabajo estructural, de otra, un desarrollo pleno que va más allá del origen neoplasticista en el que se gestó. En el neoplasticismo holandés únicamente se llegaba a la primera identificación (identificación en la forma de los tres planos cartesianos), contradiciendo en su desarrollo constructivo, oculto por revocos de mortero, la forma de trabajo y realidad estructural diferente de cada uno de los paramentos y planos.

Difiere por tanto esta relación estructura-cerramiento, propuesta en la Casa en un Huerto de Ciruelos, de los planteamientos segregantes entre estructura y cerramiento a través de los que Le Corbusier constituyó los cinco

puntos y sus modos de composición, segregación que sobre todo se materializa en el tercer modo. Como se insistirá posteriormente, en la Casa en un Huerto de Ciruelos, la relación forma-espacio-estructura Miesiana, se llevará a la identificación total.

Hasta tal punto que hace converger de nuevo lo que el movimiento moderno había separado: cerramiento y estructura. Se podría incluso decir que la fuerza que ha hecho unirse a los dos, los ha identificado de una forma límite, constituyéndolos en un único espesor mínimo.

Una última consideración acerca de la influencia y la elaboración que de la figura de Le Corbusier hace Kazuyo.

Podríamos decir, y se ha mencionado, que esta casa es un prisma puro en su concepción y percepción. Aunque no lo sea en su alineación, configuración, construcción (Fig. 1 y 2); ya que el volumen no es ortogonal, no es un cuadrado ni rectángulo en planta. Por otra parte la percepción que el viandante desde el espacio urbano tiene de él, es la de aquel sólido platónico que sus alineaciones en planta parecen negar (Fig. 10 y 11). ¿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

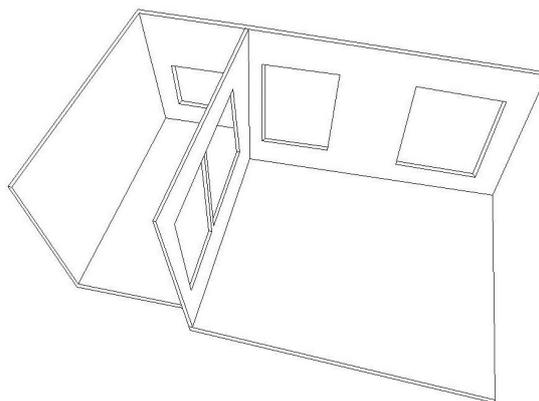


Fig. 9. Triedros insertados en el volumen de metacrilato de la maqueta



Figs. 10, 11 y 12. Situación de la vivienda en la parcela e inclinación de la fachada sureste frente al límite del solar.

del establecimiento de nuevas relaciones interior-exterior, construcción-entorno, de la vivienda? Relaciones que por otra parte se matizan a su vez por el extremado espesor mínimo de los cerramientos.

Podría señalarse que los giros y alineaciones han surgido para aprovechar al máximo un solar constreñido para un programa complejo. Quizás en un primer momento pudo surgir de dicha consideración, pero si se observa la planta y el contorno del solar, se podría aventurar que no es totalmente así. Existe una perpendicularidad entre dos lindes de la parcela, que incluso son paralelas a todas las divisiones interiores de la vivienda, que no se llega a materializar en las dos fachadas contiguas a las mismas. (Fig. 12)

Se ha generado así una irregularidad no necesaria, motivada quizás por una ruptura de la banalidad o sencillez inicial. Posiblemente, la irregularidad con la que en un inicio, con objeto de aprovechar al máximo el solar, se pudieron concebir las otras dos fachadas opuestas (las que se ofrecen hacia el chaflán de la calle, suroeste y noroeste), ha *empujado* a mover una de las fachadas de las dos que en un inicio se pudieron pensar como ortogonales. (Fig. 13)

La irregularidad y huida de la simplicidad se produce al evitar la literalidad del

paralelismo con los límites de parcela. Tampoco existe un paralelismo entre las fachadas opuestas, sureste y noroeste. Sería arriesgado llegar a pensar que en el proceso de desarrollo del proyecto, en una de las maquetas o modelos realizados durante la gestación, se llegó a proyectar la vivienda con dos de sus fachadas ortogonales entre sí. (Fig. 14)

En ese caso, se observa en el esquema definitivo de la vivienda, que el edificio ganaría singularidad autónoma frente a las primeras y más evidentes propuestas, las cuales estarían polarizadas de forma bidireccional (Fig. 14 izqda.), condicionadas por la situación entre la alternativa de dos lindes a parcelas contiguas, opuestas a dos límites de parcela achaflanados hacia el espacio urbano.

Se puede comprobar aquí el método de trabajo de Kazuyo que ya se había apuntado en la introducción a este análisis: un método que permite trabajar mediante la observación de múltiples maquetas, sobre las que se van proponiendo sucesivas modificaciones que llevan a encontrar el verdadero concepto que genera el proyecto. Concepto que, más que una abstracción o idealidad muy recurrente en la tradición occidental, se trata de una idea de base perceptiva muy fuerte, que desvela el modo en el que ha sido trabajado: observación sutil (en el fondo, un

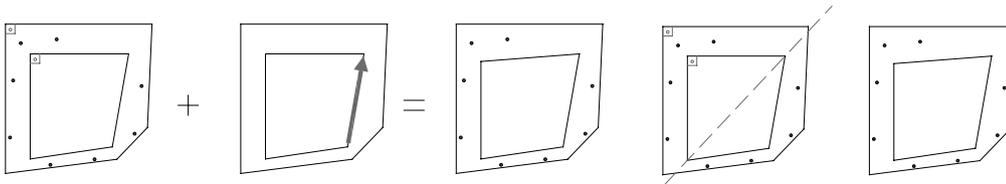


Fig. 13. Posible origen de la inclinación en la fachada sureste

Fig. 14. Figura con fachadas ortogonales y límites reales

trabajo perceptivo) de la construcción de prototipos o maquetas para cada decisión.

Casa en un Huerto de Ciruelos y Frank Lloyd Wright

K. Sejima: *“Decidimos minimizar el volumen construido y centrarlo en el solar para preservar los árboles del perímetro. 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.”*

Se puede ver cuán distantes son las distribuciones espaciales de la organización de la Casa que Kazuyo describe, del espacio fluido Wrightiano. En la arquitectura del maestro americano, cada parte mantiene su independencia volumétrica pero pierde su autonomía al comunicarse en una continuidad espacial con otras estancias a través de la ruptura de las esquinas. En el caso de la Casa en un Huerto de Ciruelos, cada estancia es una en sí, un espacio autónomo, y la comunicación con otros espacios se realiza a través de huecos, perforaciones, consiguiendo una comunicación visual, pero no espacial, entre estancias. En ningún momento se perfora o se rompe la

esquina en las estancias de la Casa en un Huerto de Ciruelos. Cada hueco permanece rodeado del marco blanco que forma la pared.

Pero quizá se pueda encontrar en su construcción, y en las teorías Wrightianas acerca de los materiales, un concepto que se relaciona con la forma de comprender la estructura que en el análisis de la Casa en un Huerto de Ciruelos se viene comentado. Se trata de la comprensión orgánica de la construcción y el ensamblaje de la misma. Una construcción en la que elementos horizontales y verticales, pilares y vigas de la construcción tradicional adintelada, pierden la constitución diferenciada que venía definiéndolos para convertirse en elementos entrecruzados formando 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.

Un concepto de construcción continúa desde el que se pudiera pensar que se apunta hacia la ruptura de la diferenciación entre estructura y cerramiento. Es bastante gráfica a ese respecto la imagen de Wright utilizando sus propias manos, contraponiendo estas dos comprensiones de la construcción de la forma (Fig. 15).

La comprensión que llega a tener Wright de las posibilidades de los nuevos materiales, y en concreto del acero, puede recordar a la manera en que éste llega a buscar una identidad total entre la forma y su construcción en la Casa en un Huerto de Ciruelos.

Construcción en la que se establece una continuidad entre elementos horizontales y verticales, a través del propio material, por una parte. Pero no se trata únicamente de la utilización del mismo material para los paramentos verticales y los horizontales, ni siquiera de la posibilidad de continuidad que la técnica de la soldadura podría permitir en la unión de diferentes paneles, sino que es a través de la propia concepción de la estructura donde se llega a no diferenciar los elementos como sustentantes y sustentados. No se sabe si un elemento soporta o es soportado, sino que son elementos que se soportan, o mejor, se arriostan y colaboran mutuamente entre sí.

Se podría señalar que en la Casa en un Huerto de Ciruelos se encuentra una materialización de la continuidad constructiva más allá de las propias ideas que Wright escribiera. Pero esta continuidad del material, lejos de utilizarse para potenciar la idea de continuidad espacial que el maestro norteamericano proyectara entre estancias de diferente uso, se va a utilizar para independizar cada estancia en una identidad espacial autónoma.

El material en este caso va a servir para independizar y configurar los límites a la vez que, debido a su extrema delgadez, para relacionar y aproximar las estancias entre sí.

Casa en un Huerto de Ciruelos y Louis Kahn

La comprensión de los espacios de la Casa en un Huerto de Ciruelos como espacios autónomos lleva a considerar la relación de esta obra con las de Louis Kahn y el texto "*The room*", en el que éste hace referencia a la habitación, o a la estancia, como espacio autónomo con identidad



Fig. 15. Wright mostrando dos formas de construcción

definida desde la identificación de una función concreta.

En la Casa en un Huerto de Ciruelos, cada elemento es autónomo. No existe la jerarquía del movimiento moderno: todos los elementos en relación al todo. En este caso hay un todo y hay un cada uno. ¿Es quizás esta característica, junto con la identificación distribución-estructura, una vuelta a las organizaciones antiguas propias de distribuciones palaciegas, un reeditar aquello que precisamente la modernidad había negado?

En la Casa en un Huerto de Ciruelos encontramos, por una parte, la comprensión *kahniana* del proyecto a partir de la agregación de espacios constituidos de manera autónoma desde la identificación de cada uno a una función (-institución). Al mismo tiempo, la configuración de cada espacio desde la estructura sin necesidad de recurrir a compartimentaciones. La total identificación espacio estructura y la negación de la diferenciación estructura-cerramiento.

Pero Kahn articula todos y cada uno de los elementos del espacio mediante la junta y la estructura, y construye edificios eminentemente

articulados, comprendidos en muchos de sus proyectos como una estructura en crecimiento. En el caso de la Casa en un Huerto de Ciruelos también la estructura configura cada espacio, lo diferencia. Pero el carácter moderno, neutro, la proximidad de su construcción a la lingüística moderna, la propia continuidad del acero como estructura orgánica indiferenciada, junto con el espesor reducido del mismo, conduce a la inevitable asociación de la casa con ciertas cualidades abstractas, y en definitiva, con la continuidad espacial que el movimiento moderno, y en concreto Mies, promulgaba.

Casa en un Huerto de Ciruelos y Mies Van Der Rohe

A pesar de que se han comprendido los nuevos conceptos que la Casa en un Huerto de Ciruelos aporta desde las diferencias o similitudes con Kahn, Wright o Le Corbusier, la referencia permanente a Mies Van Der Rohe ha sido inevitable. El asunto referente a la identificación estructura-cerramiento en la Casa en un Huerto de Ciruelos y la relación que ésta pudiera llegar a tener con la obra Miesiana ha sido insistente, a la vez que patente en todo el recorrido que se viene haciendo.

Es loable el hecho de que Mies, en la última etapa de su vida, consiguiera una total coherencia entre la arquitectura que representaba, el espacio que pretendía, y la construcción del mismo. Identificación que fundamentalmente se da entre la isotropía del espacio y la bidireccionalidad de la estructura. Pero en la obra Miesiana el cerramiento llega a lo sumo a integrarse en la estructura y el espacio. Integración que, si la comparamos con la obra de Kazuyo,

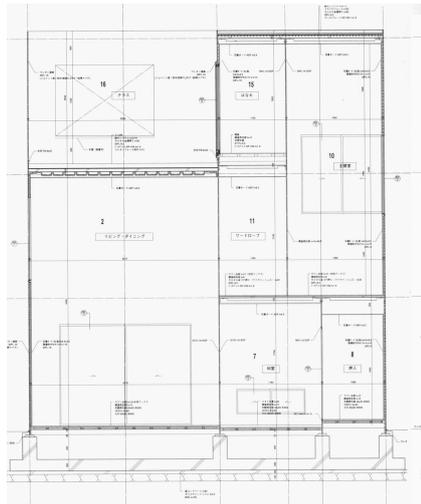


Fig. 16. Sección de la vivienda

queda lejos de la identificación total y absoluta que se da entre el espacio-estructura-(e incluso)-cerramiento en la Casa en un Huerto de Ciruelos.

La obra de Mies ha sido objeto de múltiples análisis en busca de la irregularidad, de la excepción de la ley, de la contradicción del arquetipo; veamos en qué puntos y de qué manera se llega a contradecir la "imposible" coherencia absoluta de la Casa en un Huerto de Ciruelos.

La construcción da pistas para ello, y posiblemente sea en los falsos techos donde se encuentra una de las claves de la casa. La pretendida continuidad, la pretendida indiferencia de planos verticales y planos horizontales, se consigue mediante la utilización de un falso techo que, si bien constructivamente es muy diferente, en la imagen de las fotografías de la casa desde el interior, presenta una total continuidad con los paramentos verticales. La imagen *tennity* que la casa tiene, cualidad que Frank Lloyd Wright destacaba del acero, expresada mediante la idea coherente de máxima continuidad, requiere de un falso techo que oculte refuerzos, cartelas, tornillería o soldaduras.

Tal y como se ha indicado, el trabajo y la sollicitación estructural de cada una de las láminas es de arriostamiento

mutuo a modo de diafragma frente al alabeo. Pero por otra parte, las láminas de acero horizontales difícilmente llegarán a trabajar como las verticales, debido fundamentalmente a la acción de la gravedad. En la apreciación de los planos (Fig. 16 y 17), se observa que las planchas horizontales de acero tienen un refuerzo inferior que dota de inercia al elemento.

Dependiendo de la orientación de la sección, puede parecer que el refuerzo está realizado por el plegado de una chapa, de manera semejante a las chapas grecadas utilizadas en forjados colaborantes. Tras una imagen aparente de continuidad e isotropía, imagen de blanca neutralidad y no jerarquización, el falso techo oculta por tanto una orientación básicamente unidireccional y diferenciada según la orientación más corta del espacio a forjar para cubrir. El falso techo oculta por tanto una serie de nervaduras que, en caso de ser mostradas, diferenciarían conceptualmente los paramentos horizontales de los verticales.

Otro de los aspectos es la diferencia entre cerramiento exterior y distribuciones. A pesar de la máxima esbeltez lograda en el primero, debido a exigencias ambientales y de aislamiento, ha sido inevitable un espesor mayor que en el logrado en las distribuciones interiores. En éstas, el espesor se constituye únicamente mediante el mínimo requerido para la plancha de acero, 16mm. El trasdosado al interior de los paramentos exteriores, en cambio, se realiza mediante placas de cartón yeso, similares a las que se colocan en falsos techos. Desde el interior de la vivienda se puede apreciar por tanto el diferente tacto, textura y sensación que tendrá el habitante al tocar los diferentes paramentos, sean exteriores o de distribución interior.

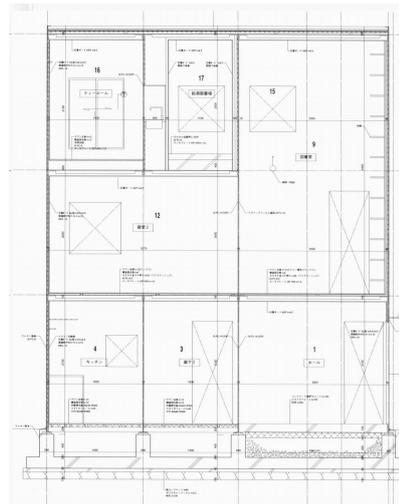


Fig. 17. Sección de la vivienda

Curiosamente sentirá frío al tocar los paramentos interiores, debido a la conductividad térmica del acero. Más calor en cambio al tocar los paramentos en contacto con el exterior, precisamente los que tradicionalmente solemos encontrar más fríos. De nuevo encontramos una negación de la continuidad isotrópica de la construcción de paramentos que en las fotos aparentemente se construyen como iguales.

Más allá de estas disquisiciones referentes a la construcción y coherencia, conociendo la fuente de inspiración confesada que ha sido Mies para Kazuyo, interesa comparar los métodos de proyecto y de ideación de ambos y en qué medida utiliza Kazuyo a Mies para su inspiración.

A pesar de que Mies avanzara en su carrera profesional, y de que se pueda entender de modo diferente la concepción de los edificios en el período europeo del americano, es indudable la permanencia de unos elementos invariantes en su obra. A un nivel, la permanencia de una búsqueda, de lo que llegará a constituir uno de los arquetipos más representativos de la arquitectura moderna. A otro, la permanencia de elementos constructivos que constituyen un sistema que le permite generar

diferentes proyectos y respuestas.

En su trabajo sobre la casa-patio, en los escasísimos dibujos en los que aparece más de una vivienda, se puede ver, a lo sumo, la agrupación de unidades siempre diferentes, voluntaria y manifiestamente individualizadas a través de mecanismos topológicos -diferente posición de la casa, diferente proporción de parcela, diferente profundidad y orientación-, o métricos -mayor o menor tamaño de parcela, mayor o menor superficie de casa-, siendo el sistema empleado para materializarlas el único elemento permanente.

Este elemento permanente no puede reducirse a los aspectos puramente técnicos, constructivos, o estructurales: no es sólo el empleo de vidrio y la cubierta plana, ni el uso de muros delimitando recintos y colaborando con estructuras reticulares al sustentamiento de las losas de cubrición. Lo importante será la idea de individualizar un "sistema", esto es, de operar con pocas variables ligadas entre sí para obtener resultados completos y diversos, tanto constructivos como espaciales o estructurales.

En la obra de SANAA se utilizan gran cantidad de elementos que podrían pertenecer al lenguaje Miesiano. Hay

incluso gran cantidad de proyectos en los que se llega a utilizar la tipología Miesiana de pabellón de una sola planta con cubierta plana: Museo N, Park café, casa fin de semana, Lumiere Park Café, residencia Kozankaku.

Pero en la obra de SANAA se encuentra una forma diferente de trabajar. Inspirándose en Mies, se podría señalar opuesta la forma de trabajar de SANAA en relación a él. En el caso de los arquitectos japoneses, se utilizan los arquetipos o prototipos Miesianos para llegar a encontrar nuevos significados espaciales en ellos, nuevas formas de distribución y de organización espacial. Se podría señalar que utilizan el prototipo del pabellón de una sola planta y cubierta plana como trampolín para saltar hacia nuevos hallazgos y definiciones del espacio. De forma diferente a como lo hace Mies, no operan con unos elementos constructivos reconocidos, un sistema en definitiva, que se modifica y adapta al lugar y al proyecto. Más bien utilizan una configuración asumida del proyecto (prototipo pabellón), que en ocasiones ni siquiera preferentemente se adapta al lugar, para desde ahí encontrar nuevos elementos y nuevos sistemas de definición espacial.

JA: *"Creo que este proyecto tiene una gran complejidad espacial."*
(Refiriéndose a la Casa en un Huerto de



Fig. 20. El Museo del vidrio de Toledo en su entorno



Fig. 18. Percepción cercana del Museo del vidrio. Toledo

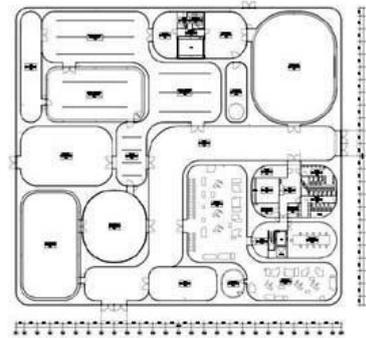


Fig. 19. Museo del vidrio. Planta

Ciruelos). Contrasta con otros proyectos de la oficina en los que parece haber una tendencia a desarrollos en planta, más bidimensionales.

Jl: *“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 2” y se convierte en 3 dimensiones.”*

Si atendemos a los edificios tipo Pabellón de Mies, veremos que tienen una cuidada elaboración de las proporciones, altura, ritmos, cantos de forjados, escala. Los edificios Miesianos, dentro de la máxima abstracción, mantienen una cuidada idea clásica de configuración y de la proporción.

Incluso en la etapa Europea en la que se da una fluidez interior-exterior, el edificio permanece en su concepción fundamental como objeto.

Como ejemplo concreto podemos comparar este hecho con el Museo en Toledo. Éste responde más bien a una idea de configuración espacial más que a la consideración como edificio u objeto. Una configuración de edificio en planta baja que permite ensayar nuevas organizaciones espaciales, en este caso con la experimentación mediante las dobles distribuciones de vidrio y el curvado de las mismas. La altura total del

edificio, las proporciones entre largo, alto y ancho, hacen ver que ha importando más el estudio de las distribuciones y la nueva configuración espacial, que el hecho del edificio en sí.

En lo que respecta a la integración, es interesante el concepto de continuidad del parque y jardín a través de los múltiples reflejos en el vidrio (Fig. 18 y 19). No obstante, en la percepción lejana del mismo (Fig. 20), teniendo en cuenta (o incluso sin necesidad de ello) la relación con los edificios anexos, se puede observar que el hecho de la integración en lo que respecta a la forma, proporción, escala... no ha sido lo que ha primado.

Todo ello hace patente el hecho de que se ha trabajado a partir de las cualidades perceptivas, de reflejos del edificio a escala más cercana y la configuración del mismo desde esa idea. Viene a reforzar las tesis anteriormente mencionadas de la importancia de la percepción y la constitución de conceptos basados en el trabajo perceptivo a diferencia de concepciones idealistas arquetípicas como puede ser la obra Miesiana.

La aproximación de SANAA al proyecto del pabellón Barcelonés del maestro da cuenta de ello. La intervención se disuelve en un puro reflejo, pierde totalmente su materialidad cedida a la idea de

generar un nuevo espacio. Parece que la intervención únicamente quisiera actuar en la percepción que tenemos del mismo. No sabemos si con la intención de crear un nuevo espacio, o simplemente se trata de homenajear, recordando a Mies, en la multiplicación de los reflejos con los que él construyó el pabellón Barcelona. Sin interferir en el espacio pretenden recrearlo en una nueva manifestación espacial.

Casa en un Huerto de Ciruelos y Ryue Nishizawa

La referencia buscada con los arquitectos maestros de la modernidad lleva a analizar una autoreferencia mutua, la de Kazuyo-Ryue.

Una de las constantes que aparecen en todas las viviendas desarrolladas por Ryue o por Kazuyo-Ryue, es la identidad espacial autónoma de cada estancia. Algo así como lo que podría ser una negación de la continuidad y fluidez espacial desarrollada en el movimiento moderno en una vuelta a la concepción celular unitaria de cada función como lo exigían las estructuras mediante muros de carga en los

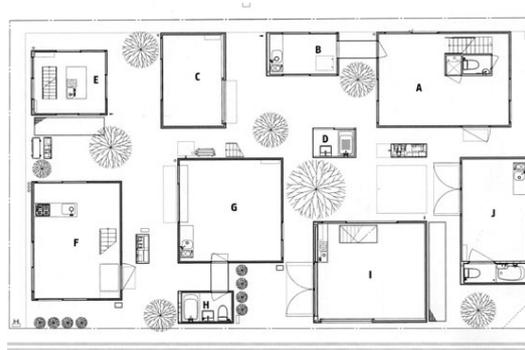


Fig. 21. Planta de la casa Moriwayama

antiguos palacios y en la arquitectura tradicional. Ver los proyectos de la casa: Garden & House, maqueta de la Casa en China, de la casa A, etc...

La autonomía de cada espacio constitutivo de la vivienda se ha llevado hasta el extremo en la Casa-Moriwayama (Fig. 21). En ella se da una fuerza centrífuga que ha hecho estallar la casa, desmembrando cada estancia arrojándola contra los límites de la parcela. En la Casa en un Huerto de Ciruelos se da al contrario, una fuerza centrípeta tan fuerte, que en el choque que las diferentes estancias realizan unas contra otras, llegan a comprimir los cerramientos que las separan hasta reducirlos a escasos 16 mm d chapa de acero. Si una vivienda utiliza el espesor máximo (cerramientos y exteriores no



Fig. 22. Exteriores casa Kamakura

Fig. 23. Interiores de la casa Kamakura

climatizados) la otra recurre al espesor mínimo posible entre estancias.

Curiosamente, entre los proyectos precursores de la Casa en un Huerto de Ciruelos, se puede apreciar una vivienda, la casa en Kamakura (Fig. 22 y 23), construida previamente, en los años 1999-2001, con cierta identidad formal a esta serie de casas: cubierta plana, huecos rectangulares, espesor reducido en los cerramientos, color blanco haciendo referencia a la modernidad arquitectónica, etc... constructivamente también se encuentra relación, ya que se utilizará un entramado ligero de madera precursor de la estructura de la Casa en un Huerto de Ciruelos.

Teniendo extrema similitud en lo formal, el concepto espacial desarrollado en esta vivienda será bien distinto de la Casa en un Huerto de Ciruelos y las últimas viviendas que los estudios de Kazuyo y Ryue vienen desarrollando. En este caso, se trata de la superposición de dos plantas libres, no compartimentadas, salvo el volumen del aseo en la planta superior, comunicadas directamente a través de una escalera. Concepción espacial totalmente heredada de propuestas del movimiento moderno y su desarrollo durante el siglo XX.

Conclusión

Estos aspectos confirman la tesis de este trabajo: el estudio de Kazuyo y Ryue ha comenzado desde principios próximos a la modernidad arquitectónica y su desarrollo durante el siglo XX. En las casas de SANAA encontramos elementos espaciales, organizativos de la modernidad, además de otros relacionados con la forma y el lenguaje. A partir de ahí, a través de un trabajo con dichos principios, a base de maquetas y múltiples propuestas, en una autoreferencialidad mutua entre los diferentes trabajos de Kazuyo y Ryue, se va desarrollando una serie de concepciones espaciales.

Concepciones que van más allá de las fuentes originales de la modernidad que hicieron nacer los propios elementos que estos arquitectos utilizan como punto de partida.

Se puede concluir señalando que la Casa en un Huerto de Ciruelos no sólo por su compacidad y coherencia física, sino a un nivel conceptual también, presenta un hito dentro del desarrollo de la arquitectura que se ha realizado los últimos años.

Eneko Besa es arquitecto y estudiante de doctorado del departamento de Proyectos de la ETSAM

BIBLIOGRAFÍA

EXPOSICIÓN SANAA/
Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa.
Proyectos recientes. Soto, Álvaro.
Maroto, Javier. Catálogo Fundación
COAM, Madrid 2002.

SANAA. Sejima
Nishizawa 1983-2004. Revista El
Croquis. Madrid 2007.

SANAA. Kazuyo
Sejima, Ryue Nishizawa. 2004-
2008. Revista El Croquis. Nº 139.
Madrid 2008.

SEJIMA, Kazuyo.
NISHIZAWA, Ryue. Casas. Kazuyo
Sejima + Ryue Nishizawa. SANAA.
Exposición en el MUSAC comisa-
riaza por Agustín Pérez Rubio.
Editores: Actar, Musac. Barcelona-
León 2007.

SEJIMA, Kazuyo.
Nishizawa, Ryue. SANAA. Kazuyo
Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA
Works 1995-2003 Toto, Tokio
2003.

"LÓGICA DIFUSA".
Almazán, Jorge. Conversación de
Jorge con Junya Ishigami, colabo-
rador en Sanaa. Publicado en la
revista Pasajes. Arquitectura y crí-
tica. nº 57

web "ON/OFF arte/
arquitectura/diseño" que a su vez
cita las fuente de la entrevista a:
Cristina Carrillo de Albornoz para
XLsemanal
Agustín Pérez Rubio para el
Musac.

web: <http://www.lavozdesanjusto.com.ar/>