

ARQUITECTURA REFLEXIVA

“Creo que ahora casi la mitad de nuestra vida cotidiana está ocupada por la sociedad de la información; y aunque esta sociedad de la información es invisible, creo que la arquitectura debe tener algún tipo de relación con ella. [...] Al pensar en la sociedad de la información parece existir una relación con la idea de dimensión, o con el efecto que la masa o el volumen causa en nosotros. Pero también tiene relación con la capacidad reflectora del vidrio, entendida como algo opuesto a su cualidad transparente”¹

Esta cita de Kazuyo Sejima constata cómo la informática y el paso de la información de la esfera analógica a la digital han marcado los últimos decenios y promete seguir haciéndolo. La respuesta a esta nueva situación por parte de la arquitectura es muy problemática al estar marcada por procesos inmateriales que oponen una creciente resistencia a su comprensión y tratamiento con los instrumentos disciplinares tradicionales. Sejima, junto a su socio Ryue Nishizawa, Jun Aoki o Toyo Ito entre otros, forma parte de una corriente que podríamos denominar *inmaterialidad japonesa*. Han sido estos arquitectos los que han reflejado con mayor delicadeza, naturalidad y belleza estos nuevos paradigmas.



Sanaa y Derek Lam, *Flagship Store*; Jun Aoki, *Louis Vuitton Nagoya*, *Omotesando* y exposición *Fiber*; Toyo Ito, *Palacio de Congresos de Córdoba*

Si estos arquitectos han despertado un interés tan unánime en occidente es, seguramente, por el contraste con una arquitectura occidental que, en relación a este contexto, parece desorientada. En general, la arquitectura occidental ha intentado representar, con mejor o peor fortuna, aspectos muy parciales del ahora: edificios de formas *fluidas*, edificios que pueden cambiar de aspecto mediante *gadgets* de todo tipo, edificios que imitan una nube de forma literal. Ha sido corriente también convertir el edificio en la cristalización de procesos y procedimientos, cuanto más complicados mejor, que reflejen la complejidad del mundo actual y otorguen una legitimidad que se intuye perdida.

Seguramente la cultura oriental está mejor preparada para lidiar con estos temas: la ligereza, lo efímero y la valoración de la ausencia y del vacío son aspectos tradicionales del arte japonés. Sin embargo las características tradicionales de la sensibilidad japonesa no bastan para explicar por completo la obra de estos arquitectos que intuimos tan certera. De hecho, arquitectos como Shin Takamatsu o los metabolistas no sólo no participan de esta corriente sino que se sitúan en sus antípodas e incluso la obra de Kazuo Shinohara, el maestro de Ito, no encaja fácilmente dentro de esta corriente. En mi opinión, lo que de verdad distingue a la *inmaterialidad japonesa* es un cambio profundo en la elección de aquello que todavía merece la pena representar e, incluso, la renuncia a que la arquitectura represente, de hecho, algo.

La arquitectura occidental ha aspirado siempre a representar ideas o conceptos aunque el modo en el que lo ha hecho ha basculado desde enfoques más figurativos a otros más abstractos. En este sentido y como ha señalado Wittkower, uno de los cambios fundamentales que introduce Alberti en su redefinición de la disciplina es el hecho de que dicha función representativa se vuelve más sofisticada. Mientras la catedral gótica establece una relación muy directa, casi literal, con aquello que representa a través de su planta y su contenido iconográfico, la iglesia de planta central albertiana funciona como un sutil mecanismo simbólico que representa la perfección de la creación y establece, con la mediación de la geometría y la proporción, relaciones entre el macrocosmos y el microcosmos, entre lo divino y lo humano.

A lo largo de la historia, la arquitectura occidental ha cambiado el objeto de su representación. Casi siempre se ha tratado del poder, ya sea éste religioso, político o económico. A veces ha querido encarnar la razón o la capacidad de la propia arquitectura para construir un mundo mejor. Pero lo que ha permanecido inmutable y lo que hace que sea posible un análisis semiótico de la arquitectura es la

¹ Kazuyo Sejima. En Alejandro Zaera, *Una conversación*, febrero de 2000. *El Croquis* 99, 2000, p. 14

voluntad de representar, de entender que el edificio es algo significativo que se relaciona, del modo que sea, con un significado y, a través suyo, con un contexto temporal. La profundidad y el sentido del objeto arquitectónico occidental nacen, precisamente, de la distancia que media entre la obra y aquello que simboliza. Si uno de los motivos de la crisis de la arquitectura contemporánea es haber perdido el monopolio de la representación del poder en favor de los medios de comunicación es, justamente, porque ésta función representativa ha sido esencial para la disciplina.

Además de inaugurar formalmente una larga tradición idealista, la definición albertiana del templo ideal como objeto aislado y cerrado, forma platónica acabada y perfecta, ha encarnado durante siglos el arquetipo de edificio occidental. Por supuesto, dicho modelo ha sido puesto en discusión y modificado con frecuencia, pero algo que se ha mantenido hasta nuestros días es el carácter de recinto, de objeto cerrado, del edificio. En este sentido, si tenemos en cuenta la dialéctica figura-fondo teorizada por la Gestalt en la que la figura es el objeto limitado, articulado y aprehensible mientras que el fondo se entiende como extensión ilimitada, desarticulada y con cualidad de sustancia, el objeto arquitectónico clásico ha tenido siempre vocación de figura. Una figura cuya inteligibilidad surge a lo largo de los límites que la separan de su afuera. Es precisamente esta concepción del edificio la que ha otorgado una carga provocadora a los proyectos que la han puesto en duda como la *No-stop City* del grupo Archizoom que entiende el edificio como fondo y trastoca la distinción interior-exterior.



Tabla de Urbino, Ciudad ideal atribuido a Piero della Francesca, entorno a 1500; Archizoom, No-stop City 1969-70

Aunque, obviamente, existen excepciones, podemos considerar la mayoría de la producción occidental como heredera, aún, de Alberti, en lo que respecta a su voluntad de representar ideas mediante edificios entendidos como objetos delimitados y cuya profundidad y sentido dependen de su relación con aquello que representa. Este marco conceptual implica además un rechazo radical de la indeterminación y una concepción estática tanto del objeto como de aquello que representa. En mi opinión, la dificultad con la que la arquitectura occidental intenta relacionarse con unos paradigmas contemporáneos que son, lisa y llanamente, irrepresentables, es consecuencia de este canon profundamente enraizado.

*“Es muy difícil hablar en términos de una teoría específica que genera cada proyecto. Porque cada proyecto presenta situaciones diferentes y específicas: el programa, el cliente, la atmósfera. [...] De todos modos, puedo afirmar que un tema que nos interesa especialmente es la atmósfera: investigar sobre cómo producir atmósfera y como ésta se experimenta”*²

Lo que Nishizawa expresa con estas palabras es una actitud opuesta a los cánones occidentales, se refiere, decididamente, a otra cosa. Para empezar una atmósfera no significa ni representa nada o, por lo menos, nada en concreto. Además, su naturaleza indeterminada, y desarticulada, la convierten, potencialmente, en fondo.

Un ejemplo paradigmático para entender cómo funcionan las atmósferas de SANAA es su proyecto de ampliación para el IVAM en Valencia. Atendiendo a la información de la que disponemos podemos prever la enorme riqueza que poseerá el edificio construido. Gracias a los efectos de moiré y a los previsible reflejos, transparencias y opacidades de la chapa, se crea una atmósfera que cambiará con el entorno en función de la luz, las nubes o la intensidad o temperatura de los vientos y que reaccionará instantáneamente y de manera vibrante al más mínimo movimiento del espectador.



² Ryue Nishizawa. En Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda, *Campos de juego líquidos*, 2004. El Croquis 121/122, 2004, p. 24

El secreto de cómo un proyecto tan simple puede generar tanta complejidad reside en su carácter reflexivo: el edificio es un condensador de fenómenos que atrapa, filtra y refleja el mundo cambiante que rodea el museo. Dicho de otro modo: la potencia de esta propuesta, a la vez enorme y delicada, no se esconde en su piel sino en todo lo pasajero presente en el lugar y que la piel precipita y hace visible. Se trata de una actitud reflexiva casi al modo de algunas artes marciales que utilizan el mínimo esfuerzo posible para redirigir la fuerza del otro. Si pudiéramos congelar el paso del tiempo y fijar un estado estático del afuera y del espectador, este edificio perdería todo su sentido. Es interesante comparar esta actitud con el siguiente texto de Herzog & De Meuron:

"Buscamos materiales que sean de una belleza tan impresionante como las flores de los cerezos de Japón, o tan condensados y compactos como las formaciones rocosas de los Alpes, o tan enigmáticos e inescrutables como las superficies de los océanos. Buscamos materiales que sean tan inteligentes, tan virtuosos y tan complejos como los fenómenos naturales"

Si la idea que se desprende del texto de H&dM es la de una arquitectura que, mediante la cuidada elección o diseño de materiales que parecen naturales, emana sensaciones, en el caso de la inmaterialidad japonesa, es el entorno, el afuera, el que enriquece unos materiales neutros diseñados para intensificar sus efectos. Tal vez, cuando Sejima intuye que la información y su intangibilidad tienen relación con la capacidad reflectora del vidrio, se refiere a que su sentido se halla en algo pasajero que es exterior a ella y que la información refleja.



Esta concepción establece, a través de un juego cruzado de reflejos, un paralelismo entre el nuevo mundo fluido y voluble de lo informático y la vieja esfera de lo fluido y lo cambiante: la naturaleza y el mismo hombre. La profundidad de esta arquitectura no depende de su relación con un significado al que renuncia. Se trata de una profundidad de otro tipo: al convertirse en espejo del afuera, se busca transferir el carácter cambiante de la naturaleza a la arquitectura y dotarla de la inevitable carga lírica que tiene el devenir. La poética del paso del tiempo es especialmente importante en Japón debido a la influencia del taoísmo, hasta el punto que en los *haiku* clásicos

es preceptivo incluir referencias que aludan al paso de las estaciones que coloquen al lector en la predisposición emotiva deseada. Una arquitectura que enmarca la naturaleza y lo pasajero, como hacen las tradicionales puertas Torii en el paisaje, se transforma, también, en un lugar de introspección, un espejo de sentimientos.

*"El arabesco con su repetición rítmica tiene una finalidad artística muy distinta a la del arte figurativo, hasta es contraria a él, ya que no quiere encadenar la mirada ni arrebatársela a un mundo imaginado, sino, por el contrario, librarla de todas las ataduras del pensamiento y de la imaginación, como lo hace la contemplación del correr de las aguas, de trigales movidos por el aire, de la caída de copos de nieve, de las llamas ascendentes del fuego. Tal contemplación no produce ninguna idea determinada, sino un estado existencial que es al mismo tiempo tranquilidad y vibración íntima. [...] melodía infinita y matemáticas divinas o bien embriaguez y sobriedad espirituales a la vez, para emplear las expresiones de los místicos musulmanes"*³

Lo que la cultura japonesa puede enseñarnos es el enorme potencial que encierra tomarse la nueva esfera de lo digital con una naturalidad, que, en lugar de asombrarse ante ella, la deja hacer y permite que aparezcan la mutabilidad y el cambio que le son inherentes. En este sentido los arquitectos japoneses parecen seguir así los pasos de sus homólogos islámicos que, ya en el siglo VIII, ante el dilema de tener que representar una divinidad irrepresentable, invisible, infinita y omnipotente optaron por disolver la arquitectura en atmósferas contemplativas. Puede que tenga sentido renunciar a que la arquitectura represente ideas y pase a encarnar sensaciones y emociones. De este modo quizás aparezcan edificios que expresen el fascinante y vertiginoso carácter del mundo en el que vivimos. Edificios reflexivos que sean puro fondo o sustancia del afuera y, a la vez, un nuevo mirador emocional hacia nosotros mismos.

³ Titus Burckhardt, *La civilización Hispano-Árabe*, Alianza Editorial, Madrid, 1999