

REIA #05 / 2016
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Adelaida González Llavona

Universidad de Castilla la Mancha / Aida.Gllavona@uclm.es

SANAA. Hacia el Espacio Mantra / SANAA. Towards Mantra Space

El grueso de las obras de SANAA proyectadas y/o construidas entrado ya el siglo XXI se caracterizan, entre otros rasgos, por disponer de unos espacios harto atípicos por cuanto en ellos, el espectador, esté donde esté, siempre tiene la sensación de estar en el mismo sitio, contrastando con lo que ocurría en el grueso de proyectos antiguos, modernos y posmodernos conformados en general por la suma de espacios diferenciados. Tras analizarlo e identificar sus características, lo he denotado acuñando para él el nombre 'espacio mantra'. En el interior del Pabellón de Toledo la experiencia se desarrolla según una cadencia secuencial uniforme, repetida, vez tras vez, sin diferencias, sin singularidades; el espectador siempre está en una burbuja de vidrio rodeado de otras burbujas de vidrio; bañado por los reflejos, siempre muy similares, del arbolado circundante; ni siquiera distingue con claridad las distintas vistas y orientaciones. Otras dos obras paradigmáticas de SANAA tienen 'espacio mantra': la Casa Flor y el Centro Rolex. El artículo ahonda en los distintos mecanismos y estrategias proyectuales formales que hacen posible el espacio mantra, desde sus inicios en el proyecto de apartamentos en Gifu, a su progresivo desarrollo posterior y las analogías y variaciones en los consolidados y ya citados espacios mantra de SANAA.

The bulk of SANAA's works designed and/or constructed well into the twenty-first century is characterized, among others, for having rather atypical spaces because in them, the viewer, wherever he is, always has the feeling of being in the same place, in contrast to what happens in the bulk of ancient, modern and postmodern projects generally formed by the sum of different spaces. After analyzing and identifying its characteristics, I've coined for it the name 'mantra space'. Inside the Toledo Pavilion, the experience takes place with a standard sequential cadence, repeated again and again; no differences, no singularities; the viewer is always within a glass bubble surrounded by other glass bubbles; bathed in the always very similar reflections of the surrounding trees, not even clearly distinguishing the different views and orientations. Two other SANAA's paradigmatic works have Mantra Space: the Flower House and the Rolex Center. The article delves into the distinct formal mechanisms and design strategies making Mantra Space possible: from the first indications in the Gifu apartment project, to their progressive development and the analogies and variations in the consolidated aforementioned SANAA's projects.

SANAA / Sejima / Espacio Mantra / Pabellón de Toledo / Casa Flor / Centro Rolex /// SANAA / Sejima / Mantra space / Toledo Glass Pavilion / Flower House / Rolex Center

Fecha de envío: 15/10/2015 | Fecha de aceptación: 09/11/2015

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

El grueso de las obras de SANAA (equipo formado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa) proyectadas y/o construidas entrado ya el siglo XXI se caracterizan, entre otros aspectos, por disponer de unos espacios harto atípicos, o inusuales, por cuanto en ellos, el espectador, esté donde esté, tiene siempre la sensación de estar en el mismo sitio.

El paradigma del Pabellón de Toledo

El Pabellón de Vidrio de Toledo (2001-06) situado en un parque contiguo al Museo de Arte de Toledo, en Ohio, que tiene por misión exponer objetos de arte vítreo y mostrar su proceso de fabricación, es un ejemplo paradigmático. La planta muestra un pabellón paralelepípedo con esquinas redondeadas cuyo interior se organiza como agrupación de 23 estancias de vidrio transparente, con forma de burbuja. Evocarían pompas de vidrio que por la fuerza del soplado hubiera ido dilatando hasta justo antes de colisionar entre sí; y entonces, en ese preciso instante, se hubieran solidificado. En su interior, el espectador esté donde esté siempre está en una burbuja de vidrio, rodeado de, o enredado entre, otras burbujas de vidrio, bañadas por los reflejos del paisaje arbolado circundante. Siempre está en una burbuja de vidrio: cuando está en las salas de museo de arte vítreo, y en las salas que muestran los procesos de fabricación, y en la cafetería, o en el salón de actos (burbuja que cuando es necesario cierra su perímetro mediante cortinas correderas), o en los patios o en los pasillos de circulación. Sí, en el Pabellón de Toledo hay espacios que podemos considerar de circulación, pero pasan desapercibidos porque son, como todos los demás, burbujas de vidrio. En el Pabellón de Toledo el recorrido espacial se desarrolla en una cadencia secuencial de experiencias uniformes repetidas, vez tras vez, sin casi diferencias, sin singularidades. (Fig. 1)

Aun sin tener la ocasión de percibir la experiencia espacial directa in situ, al lector le basta con intentar identificar la correspondencia entre las fotografías del interior de este pabellón con los espacios en planta, para confirmar la confusión que supone. Sabemos que cualquier imagen se corresponde con una burbuja, pero ¿con cuál?

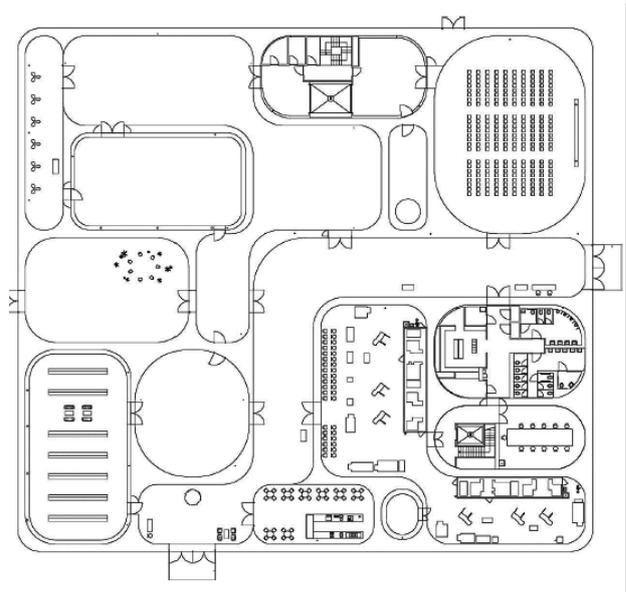
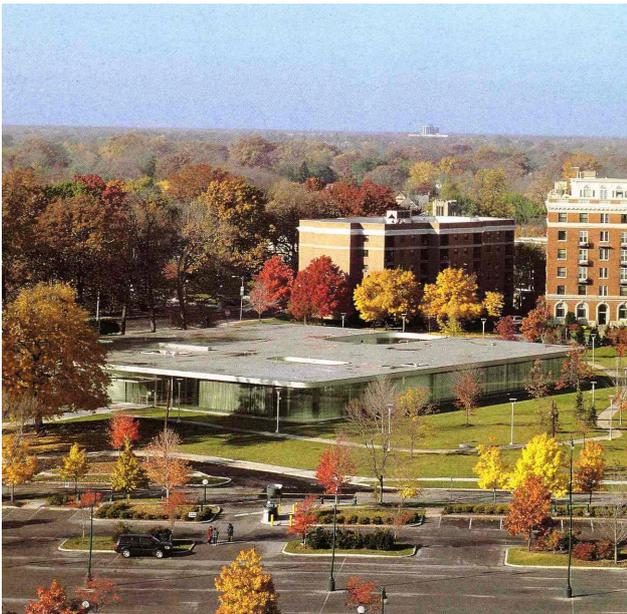


Figura 1. SANAA. Pabellón de Toledo, 2001-06.

Por su monotonía y cadencia, a ese espacio iterativo en el que el espectador siempre tiene la sensación de estar en el mismo sitio lo he denotado acuñando para él el nombre ‘espacio mantra’¹.

Atipicidad del espacio mantra

El espacio mantra es una clase de espacio ‘contra natura’ y atípico porque el proyecto de arquitectura es por lo general un aglutinador de funciones diversas organizadas en espacios que tienden a significarse diferenciando sus formas, características y relaciones.

De hecho, los edificios están hechos, en general, de espacios y elementos diferentes. La arquitectura antigua diferenciaba las fachadas principales de las secundarias, los espacios privilegiados que miraban al exterior de los secundarios que volcaban a patios interiores, los salones de los corredores y galerías. El funcionalismo y la composición por partes de principios del S.XX, al hacer de ‘la forma sigue a la función’ su bandera, enfatizaron esas diferencias provocando, entre otros, que los espacios de acceso y servidores se diferenciaron ostensiblemente de los principales y servidos, algo que más tarde acentuaría L. I. Kahn. La modernidad

1. “Los mantras son sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación” (RAE).
Breves, con significados específicos, repetidos, vez tras vez, con entonación profunda para inducir estados de conciencia específicos... no una ni dos veces sino tantas como sean necesarias para alcanzar un nuevo y mejor nivel de experiencia. El propio nombre de SANAA, repetido, conforma la serie SANAASANAASANAASANA en la que alternativamente se puede leer ASANA, ASANA, ASANA. “En el ámbito del yoga, se denomina āsana [...] a cada una de las distintas ‘posturas’ que tienen como objetivo actuar sobre el cuerpo y la mente. Según sus practicantes, las ‘sanas actúan por resonancia desde determinados centros energéticos situados principalmente a lo largo de la columna vertebral. [...] Las claves de su práctica son la lentitud de movimientos (a la hora de hacer y deshacer de la āsana), la fase estática (o de mantenimiento de la misma), la respiración lenta, consciente y dirigida, y la atención mental en estado de alerta y receptivo a lo que está sucediendo”. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Asana>).

que convirtió al espacio en su sustancia y justificación² sobre todo la del tardío Le Corbusier y Aalto, se deleitó además en enfatizar las diferencias provocadas por los contrastes entre los espacios comprimidos y los expandidos, los grandes y los pequeños, los altos y los bajos, los luminosos y oscuros, los que miran al exterior y los que vuelcan al interior. La posmodernidad que rechazó la máxima de “la forma sigue a la función” no por ello renegó de las diferencias entre espacios dentro del mismo proyecto, al contrario: recordemos la observación de L. I. Kahn “la arquitectura debe tener tanto espacios malos como buenos”³ que tanto sirvió a Venturi para exponer su apología de la complejidad y contradicción en arquitectura. En líneas generales, el proyecto de arquitectura entendido como suma de diferencias estaba presente desde los orígenes y tanto en el pensamiento arquitectónico de la modernidad como en el de la posmodernidad. Por supuesto hay excepciones, la arquitectura miesiana huyó de los contrastes y de las diferencias, apuntaba hacia el espacio indiferenciado rozando el espacio mantra. Volveremos más adelante sobre el espacio mantra de Mies.

También los primeros edificios de Sejima aglutinaban espacios diferentes, en la que podríamos considerar su etapa arraigada en preceptos modernos y posmodernos. En su primer proyecto, la Casa Platform I (1987-88) una elevada, alta y luminosa caja de vidrio alberga el espacio de estar y contrasta con el semienterrado, bajito y oscuro pabellón de hormigón que aloja los espacios secundarios y dormitorios (Fig. 2). En la corbuseriana Casa Y (1993-94) los espacios privados de la planta baja, entre muros curvos y quebrados y comunicados con los patios, contrastan con el libre, diáfano y elevado estar comedor de la planta primera y ambos con el dormitorio volado de invitados; sus elementos condicionan los espacios que los alojan: la forma ovalada del despacho de planta baja contrasta con el paralelepípedo negro volado que alberga el aseo, y la forma quebrada de una de las escaleras exteriores con la ortogonalidad de la otra y con la circularidad de la de caracol interior. Cada espacio y cada elemento se muestra singular, único, distinto (Fig.3). El proceso proyectual formal de estos proyectos estaba fundamentado en cómo reunir en una unidad una suma de contrastes y diferencias.

Inflexión y evolución hacia espacios mantra: Gifu y después Gifu

El proyecto de apartamentos en Gifu (1994-98) supuso un punto de inflexión en la trayectoria de Sejima por cuanto las diferencias entre espacios merman y ceden paso a lo contrario, al proyecto como suma de

2. “La arquitectura ‘moderna’ convirtió el espacio en su sustancia y justificación”. “En el espacio, la arquitectura alcanzaba su apogeo y era capaz de ofrecer todo lo que la caracterizaba como un medio de expresión autónomo, idea que defendió de forma particularmente brillante Bruno Zevi”. En MONEO, Rafael. *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007. p. 44. ISBN: 978-84-87619-08-3. Sobre este tema ver también: GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009. 857 p. ISBN: 978-84-291-2117-9 (original de 1941); YNZENGA, Bernardo. *La materia del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko, 2013. 237 p. ISBN: 978-987-584-524-4
3. Cita de LOUIS I. KAHN en VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. 12ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2014. p. 39. ISBN: 978-84-252-1602-2. (Primera vez editado en 1966 por el Museum of Modern Art de Nueva York).

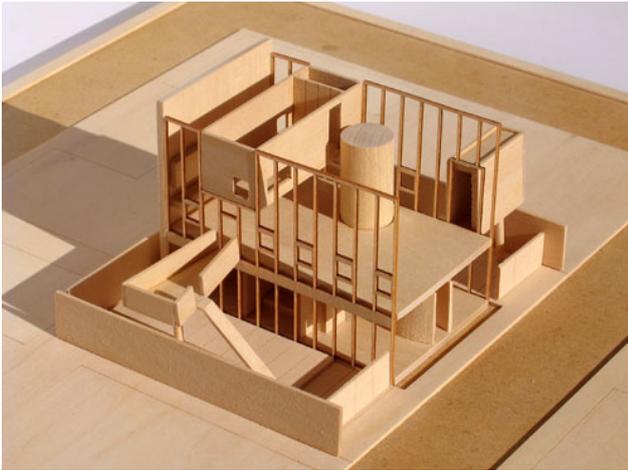
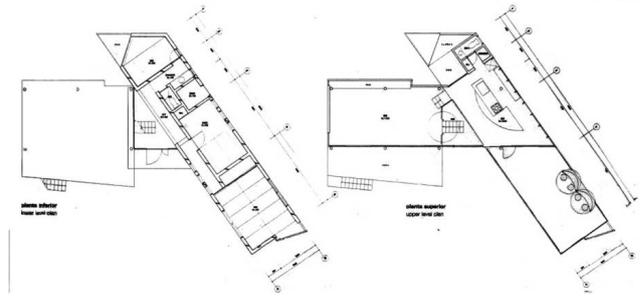


Figura 2. Sejima. Casa Platform I, 1987-88.

Figura 3. Sejima. Casa Y, 1993-94.

espacios repetitivos, *leitmotiv* hacia el que tenderá su obra posterior y que culminará en el espacio mantra.

Sejima propone en Gifu unas viviendas en las que todos los espacios (estar, cocina, dormitorios y terraza) tienen la misma forma volumétrica (paralelepédica) incluso el mismo tamaño, desafiando el axioma moderno “la forma sigue a la función”. Aunque las diferencias entre unos espacios y otros empiezan a diluirse todavía no hay un espacio mantra propiamente dicho porque, entre otros, hay una clara diferencia entre los espacios servidos y servidores. Los corredores longitudinales que dan acceso a las viviendas desde el exterior y las galerías acristaladas también longitudinales que comunican los espacios en el interior de cada una de las viviendas se diferencian y contrastan claramente con los espacios paralelepédicos (Fig. 4).

Después de Gifu y a medida que la trayectoria proyectual de Sejima avanza, ahora ya con Ryue Nishizawa, las diferencias espaciales dentro de cada edificio son progresivamente sustituidas por la repetición y la monotonía espacial:

En el proyecto de De Kunstlinie (1998-2006) todas las unidades espaciales tienen la misma lógica formal paralelepédica, aunque con distintos tamaños, pero ahora, a diferencia de Gifu, los espacios de circulación también se someten a esa forma imperante. Veamos. De Kunstlinie tiene tres pasillos de circulación que comunican las salas: dos que a partir del hall de acceso al norte recorren longitudinalmente el edificio y otro perpendicular a ellos que recorre la mitad oeste. Pero los tres, al estar

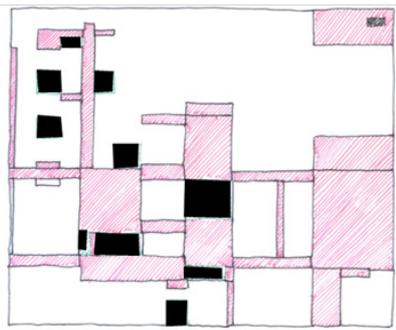
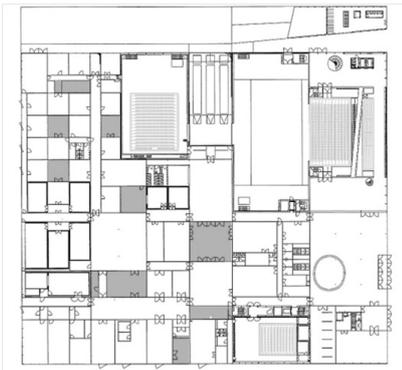
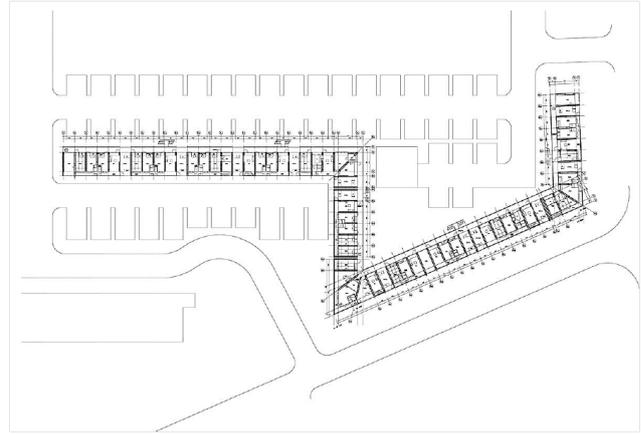


Figura 4. Sejima. Apartamentos en Gifu, 1993-94.

Figura 5. SANAA. De Kunstlinie in Almere, 1998-2006. Planta. De los tres croquis el primero destaca con sombreado los espacios de circulación y los patios; el segundo los espacios de circulación se compartimentan, disfrazándose de salas. El tercero muestra el resultado de la compartimentación: la equivalencia entre espacios servidores (salas) y los espacios de circulación, fundidos en un conjunto homogéneo. Croquis analíticos Aída G. Llavona.

compartimentados –divididos en tramos rectangulares separados por puertas– no se presentan como elementos longitudinales sino que aparecen disfrazados de secuencias de salas paralelepípedicas. Los pasillos no se diferencian claramente de las salas. Sobre el plano de planta es difícil diferenciar los espacios servidos de los servidores (Fig.5).

La primera vez que SANAA planteó igualar la lógica formal entre espacios servidores y servidos mermando así sus diferencias había sido en el edificio multimedia en Oogaki (1995-97) coetáneo de Gifu: un rectángulo en planta dividido en una secuencia de bandas paralelas donde los espacios de circulación y las salas propiamente dichas son lo dicho: bandas. Sin embargo, Oogaki todavía estaba lejos del espacio mantra: por la existencia de una banda perimetral de circulación que se diferencia de las demás al ser eso, perimetral, por la diferencia de altura que provoca la sección curva de la cubierta, y por la lógica formal del conjunto de aseos cuya planta curva se emancipa de la geometría de las bandas reclamando singularidad, diferencia (Fig. 6).

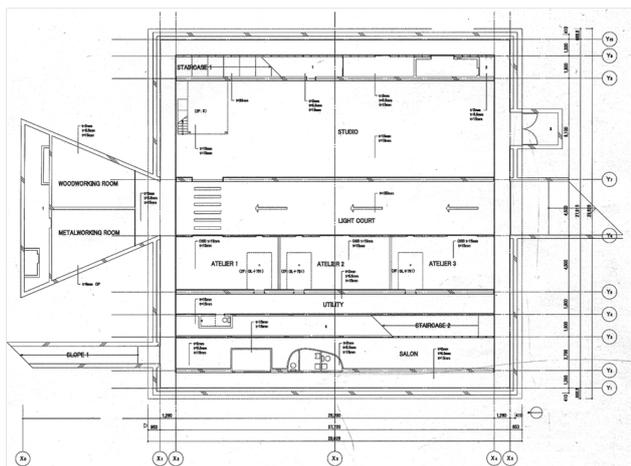


Figura 6. SANAA. Edificio multimedia en Oogaki, 1995-97.

También De Kunstlinie aun suponiendo un adelanto hacia el espacio indiferenciado o mantra, todavía no lo es del todo, debido a la gran diferencia espacial que existe entre las salas que tienen vistas al exterior (hacia el horizonte y el lago) y las que dan a los patios interiores.

Será en el Pabellón de Toledo (2001-06) donde el espacio mantra se consolide por primera vez. Lo que hace que este pabellón tenga un espacio mantra es, para empezar: ser isotrópico (desde la topología⁴), estar conformado por unidades espaciales que responden al patrón definido por una única lógica formal en planta (la burbuja), de la misma altura y de un mismo material (el vidrio) independientemente de la función que alberguen (exponer objetos de arte vítreo, mostrar su proceso de fabricación, ser patio exterior o incluso espacios de comunicación y circulaciones entre estancias).

Además, lo que permite al Pabellón de Toledo tener un espacio mantra es que las vistas hacia el exterior y la incidencia del sol son relativamente similares en la totalidad del espacio interior. Dos condiciones y un material lo hacen posible: tener una dimensión pequeña, estar rodeado de un paisaje arbolado uniforme y estar construido enteramente de vidrio. Así, la imagen uniforme del arbolado circundante (que se tiñe, en otoño, de los intensos colores rojo y amarillo típicos de los bosques americanos de Ohio) se propaga a través de su reflejo en los paramentos de vidrio a lo largo de todo el espacio interior, alcanzando el mismo centro del edificio. Además, los árboles al filtrar y tamizar la incidencia de luz directa disuelven las diferencias entre orientaciones distintas ahondando en la uniformidad del conjunto. En el Pabellón de Toledo se pierde el sentido de la orientación, estar a sur es como estar a norte, a este, a oeste (Fig. 7).

Consolidaciones del espacio mantra

Al Pabellón de Toledo, se suman otros dos edificios de SANAA con espacios mantra plenamente consolidados: La Casa Flor (2006-) y el Centro Rolex (2005-10).

4. La topología es una rama de la matemática desarrollada por Henri Poincaré (1854-1912) que se ocupa de caracterizar las propiedades de los objetos que permanecen inalteradas tras la deformación continua, sin roturas ni plegados.

Figura 7. SANAA. Pabellón de Toledo, 2001-06. Los reflejos de los árboles circundantes llegan hasta el centro del pabellón.

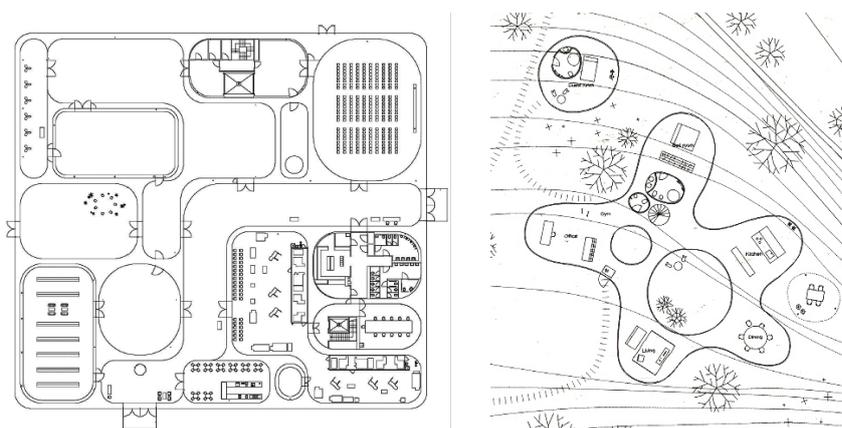


La Casa Flor es una vivienda aislada rodeada de un amplio entorno arbolado conformada mediante una línea envolvente, continua y transparente que, siguiendo un trazado ondulado similar al contorno de una flor, o mejor, de una ameba, tiene cinco prolongaciones a modo de pétalos o pseudópodos que acogen el programa. El centro está ocupado por dos patios de planta circular, de distintos tamaños y cerramientos transparentes cual núcleos de la ameba.

La Casa Flor también es isotrópica, está formada por estancias que responden a un patrón formal (en este caso con forma de pseudópodo), de la misma altura y material (el vidrio), independientemente de la función que alberguen (cuarto de estar, comedor, cocina, dormitorio principal y estudio). La Casa Flor disuelve las diferencias intrínsecas al esquema de estancias alrededor de un patio al aunar el espacio anular y las estancias en un todo continuo, lo que hace desaparecer el corredor como elemento autónomo. Asimismo, las estancias abrazan y envuelven fragmentos de jardín a modo de réplicas del patio interior haciendo que el espectador, esté donde esté y mire hacia donde mire, esté permanentemente rodeado de fragmentos de espacio exterior, disolviendo la acentuada diferencia entre la vista al exterior y la que vuelca al interior que ocurría en la tradicional organización de estancias alrededor de un patio.

Al igual que en el Pabellón de Toledo, la pequeña dimensión del edificio, el estar rodeado de un paisaje arbolado uniforme y el estar construido entero de vidrio hace que la imagen uniforme del paisaje circundante se propague a través de su reflejo en los paramentos de vidrio a lo largo de

Figura 8. SANAA. Espacio mantra en el Pabellón de Toledo, 2001-06, y en la Casa Flor, 2006-, por: su isotropía (desde lo topológico) y porque, independientemente de la función que alberguen, sus estancias responden a una misma lógica formal en planta e igual altura y material (forma de burbuja en Toledo, forma de pseudópodo en la Casa Flor). También porque las vistas hacia el exterior y la incidencia del sol son relativamente similares en la totalidad del espacio interior debido a: la dimensión reducida del edificio, estar rodeado de una masa arbórea homogénea y estar construido enteramente en vidrio.



todo el espacio interior. En la Casa Flor, esa continua percepción del paisaje exterior se acrecienta por la incorporación de patios y fragmentos de jardín. Los árboles, como en Toledo, al filtrar y tamizar la luz directa disuelven las diferencias entre orientaciones (Fig. 8).

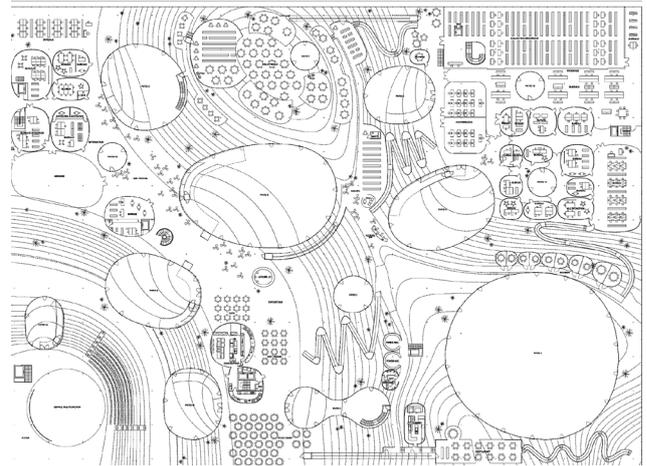
El Centro Rolex (2005-10), prácticamente coetáneo de la pequeña la Casa Flor, es un edificio de gran escala fruto del premio en un concurso internacional. Situado en un extremo del campus de la Escuela Politécnica de Lausana, al que pertenece, alberga biblioteca, archivos, sala de usos múltiples, oficinas, banco, cafetería, restaurante y tienda. A diferencia del Pabellón de Toledo y de la Casa Flor el solar del Centro Rolex tiene frentes muy distintos: al sur, el lago Lemán respaldado por macizos montañosos cuyas cumbres están nevadas buena parte del año a sur; al norte y oeste, el campus universitario; al este, la distante ciudad de Lausana.

A pesar de la anisotropía del solar el edificio se configura mediante un rotundo e isotrópico contenedor de planta rectangular de 166,5 m de largo y 121,5 m de ancho- y una sola planta de altura, que partiría de la figura de un paralelepípedo apoyado en el suelo al que le hubieran ondulado en paralelo las caras superior e inferior, generando un edificio que se eleva en determinadas zonas mientras otras continúan apoyadas en el suelo, manteniendo constante la altura libre interior, un poco menos de 4m. A modo de símil formal valdría la imagen de una alfombra de la



Figura 9. SANAA. Centro Rolex, 2005-10.

Figura 10. SANAA. Espacio mantra en el Centro Rolex, 2005-10 por: su isotropía (desde lo topológico), por su sección constante y por estar siempre está salpicado por los mismos elementos (desde lo topológico) ofrecidos para su uso: recintos, patios, plataformas horizontales, senderos zigzagueantes y grandes cojines.



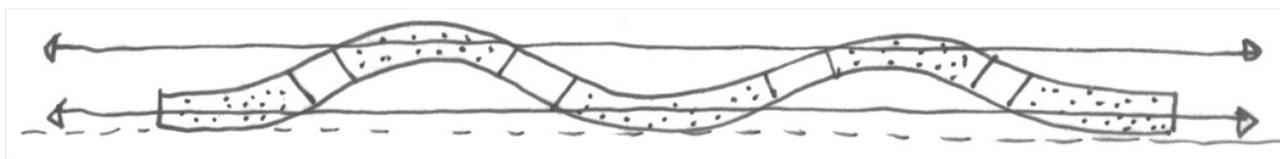
que se hubiera tirado hacia arriba desde tres puntos, plegándola, ondulándola. La cubierta sería la cara superior de la alfombra, el suelo la inferior y el espacio interior el grosor (de canto constante con ambas caras onduladas en paralelo) (Fig. 9).

El perímetro del edificio está formado por cerramientos de vidrio de suelo a techo. Diversos patios, curvos y de distintos tamaños, horadan el volumen y permiten la entrada de luz natural al interior, a través de sus cerramientos también de vidrio. Bajo las ondulaciones elevadas, a cota cero, se genera un espacio exterior abovedado, que recibe iluminación desde el perímetro y los patios.

El Centro Rolex también hace de la repetición su *leitmotiv* y tiene un espacio mantra. También es isotrópico (desde la topología), sus patios y recintos cerrados responden a una misma lógica geométrica (cercana al círculo), tienen la misma altura y se construyen con materiales ligeros blancos o transparentes. Pero a diferencia del Pabellón de Toledo, y al igual que la Casa Flor el espacio principal no está en el interior de los recintos, sino el espacio vacío continuo y diáfano que se genera entre los recintos, patios y el perímetro del contenedor. Y ahí, en ese vacío, la repetición está en que a lo largo de toda su extensión el espacio tiene sección constante, es ondulado y siempre está salpicado por los mismos elementos: además de los patios y recintos, unas plataformas horizontales, unos senderos zigzagueantes y los grandes cojines. Cada uno de ellos pertenece a una *familia* con su propia lógica formal que permite deformaciones y variaciones geométricas desde la topología; salpicados y diseminados a lo largo de la extensión del suelo resuelven cuestiones prácticas, ofreciéndose al visitante, para su uso. El espectador tiene la impresión de estar siempre en el mismo sitio porque los elementos que salpican cada uno de los lugares de la planta son muy similares (Fig. 10).

A diferencia del Pabellón de Toledo y de la Casa Flor, el Centro Rolex cuenta con dos condiciones de partida que a priori parecerían impedir el espacio mantra: una gran dimensión y estar rodeado de paisajes y vistas sumamente heterogéneas. Además, al no estar rodeado del filtro que suponía la masa arbórea, las diferencias de incidencia de luz generadas por las distintas orientaciones son flagrantes.

Figura 11. SANAA: Centro Rolex, 2005-10, vista interior y alzado que muestra la simultaneidad de vistas y orientaciones producida por la ondulación de sección producida por la ondulación de sección constante y la perforación de patios que posibilitan el espacio mantra, croquis analíticos Aida G. Llavona.



Sin embargo, el espacio interior del Centro Rolex elude las diferencias que conllevarían su gran dimensión y la heterogeneidad de vistas. Lo hace a través de la ondulación de su sección constante y de los muchos patios acristalados que perforan el espacio interior. Con ellos consigue que, en general, el espacio interior del Rolex disponga simultaneidad de vistas y orientaciones hacia los cuatro frentes. Ello se produce porque desde las colinas la vista puede cruzar el vacío de los patios y percibir el horizonte. Desde los valles, junto a la parte inferior de los patios, que siempre llegan a nivel del suelo, la vista se desliza por debajo de las partes elevadas y continúa hacia el paisaje más allá del perímetro del edificio.

Quizá el momento más emotivo se produce en la biblioteca, que está en una colina junto a la fachada norte con vistas al campus universitario, pero simultáneamente, y sobre la ladera que le da acceso, recibe del sur, el sol y sus vistas: el lago y las montañas (Fig. 11).

La experiencia espacial que sucede en el Rolex es el desplazamiento ondulante de una situación topológica que se repite, siempre la misma. A medida que recorres el edificio no dejas de subir y bajar, y si estás parado, sube y baja tu mirada que se dirige alrededor. Puedes entrar en los recintos cerrados, que se disponen aislados o agrupados; puedes salir al exterior a través de los patios (todos tienen un segmento tangente a cota cero); puedes caminar a través o seguir senderos zigzagueantes que reducen la pendiente aparente; puedes parar en las plataformas-mirador o descansar sobre alguno de los grandes cojines que como rocas ergonómicas

amoldadas al cuerpo salpican el paisaje. Lo importante es que las zonas altas, las bajas, las intermedias, los recintos, los patios, los senderos, los miradores, las rocas, no son únicos ó singulares sino que se repiten por todas partes haciendo que la experiencia del espacio transite por lo que parece igual, por lo mismo, una y otra vez.

La vista de las montañas y del lago aparece y desaparece constantemente, así como las vistas de Lausana o del campus universitario. La luz directa del sol aparece y desaparece en lo que parece seguir, también, un ritmo oscilante. Es un espacio interior homogéneo y des-jerarquizado donde la vista del lago Lemán está en pie de igualdad con las de los patios interiores, donde el sur tiene el mismo valor que el norte, lo alto que lo bajo, lo que está arriba que lo que está debajo, lo que está dentro que lo que está fuera, diluyendo los conceptos de exterior, interior, principal y secundario.

Esa repetición de elementos y situaciones que conducen al espacio mantra en el Centro Rolex tiene un símil ilustrativo en una obra literaria: la pequeña novela “Seda”, escrita en 1996 por Alessandro Baricco⁵. “Seda” logra sumergir al lector y mantenerlo durante toda la lectura (que ha de ser ininterrumpida, como la experiencia del espacio mantra) imbuido en la misma atmósfera: la atmósfera tradicional japonesa, impregnada de sensibilidad y sutileza, cuya máxima intensidad está contenida en un gesto casi imperceptible, en el oír del silencio, en lo que aparentemente es nada, como la seda. La novela narra la historia de un comerciante francés, Hervé, que a finales del XIX viaja repetidamente al entonces remoto Japón.

La estrategia narrativa de “Seda” está basada en la repetición cadente y rítmica: se repite el viaje de Hervé y se repite la descripción de su periplo: siempre igual, una y otra vez, con las mismas palabras, o mejor, casi con las mismas palabras. Siempre atraviesa los mismos países, lugares, ríos, montañas y mares, tan solo el lago Baikal varía de nombre de viaje en viaje: primero lo llama mar y luego el último, el demonio o el santo.

Hay también una larga serie de familias de elementos que se repiten una y otra vez salpicados a lo largo de toda la narración, si bien ligeramente modificados, incluso transmutados, según el lugar en que se encuentran. Solo citaré dos, a modo de ejemplo: la seda, que aparece constantemente en forma de gusanos y de tejidos, y los pájaros, que aparecen en jaulas inmensas y exóticas en Japón, en estampidas imprevistas que asaltan los caminos durante el viaje, y en Francia no aparecen los pájaros sino sus huellas transmutadas en el negro de la caligrafía japonesa sobre el blanco del papel de una carta. La cuestión es que la repetición, silenciosa y cadente, una y otra vez, de los mismos elementos, o los mismos con pequeñas variaciones, -como en el Rolex- hace que tanto si el protagonista está entre los vecinos de su pueblecito francés, en el exótico Japón o en el transcurso del viaje, el lector siempre tiene la impresión de estar sumergido en una misma atmósfera.

5. Alessandro Baricco, escritor italiano (Turín, 1958-).BARICCO, ALESSANDRO. *Seda*. España: Anagrama, 1997. 125 p. ISBN: 978-84-339-7659-8. (Original: *Seta*. Ed. Rizzoli, 1996).

El espacio mantra que mira al exterior

En los tres edificios de SANAA que hemos identificado como contenedores de espacios mantra, el Pabellón de Toledo, la Casa Flor y el Centro Rolex, el paisaje circundante es perceptible desde prácticamente todo el interior. Ello es debido, como hemos visto, al vidrio de suelo a techo que conforma paramentos de fachada y divisiones interiores así como a los malabarismos curvos del Centro Rolex. Esto no es necesariamente condición vinculante del espacio mantra en general (un espacio mantra podría estar configurado como edificio aislado de su entorno, iluminado por ejemplo exclusivamente con luz cenital) pero sí lo es a los espacios mantra de SANAA: la apropiación visual del paisaje circundante adquiere, de hecho, un papel protagonista.

La relación que SANAA establece entre la arquitectura y el paisaje está estrechamente vinculada a la arquitectura tradicional japonesa, donde la contemplación de la naturaleza adquiere especial relevancia (como en la cultura japonesa en general, de raíz religiosa sintoísta). La arquitectura tradicional japonesa querría configurarse exclusivamente con dos elementos, suelo y techo, y eludir la necesidad de paramentos verticales para permitir la fluidez horizontal perceptiva de la naturaleza del entorno. SANAA lo consigue al interponer solo vidrios de suelo a techo entre el espacio arquitectónico interior y la naturaleza, y entre las estancias interiores. Su voluntad de lograr la omnipresente percepción de la naturaleza exterior es de carácter contemplativo, asociado a ‘lo japonés’.

En el concepto de ‘contemplación’ hay una nítida separación entre el sujeto que contempla y el objeto de contemplación: la arquitectura japonesa no pretende fundirse, mezclarse o camuflarse con la naturaleza exterior, sino admirarla ‘desde una cierta distancia’. Como explica el filósofo Watsuuro Tetsugi⁶, el japonés admira la naturaleza exterior pero la contempla con cierto respeto, que incluso puede llegar al temor y resignación. Al fin y al cabo, la exuberante y a veces imprevisible naturaleza oriental es el origen de la vida y de los cultivos pero también de tifones, huracanes y terremotos. De hecho y por ello, según Tetsugi, la casa japonesa tradicional no se fundía con la naturaleza, se separaba y era de silueta baja, tímida, agazapada; se arrimaba al terreno, como el que no quiere hacerse notar, como el que no quiere sobresalir, y se construía con sistemas y materiales livianos porque ‘puestos a que se te caiga la casa encima mejor que pese poco’ y porque permitían el montaje y desmontaje en caso de necesidad de reconstrucción posterior.

SANAA desde la contemporaneidad reinterpreta lo tradicional japonés y permite con el uso generalizado del vidrio la desmaterialización de los paramentos verticales y la contemplación de la naturaleza desde casi todo el espacio interior pero, y simultáneamente, establece una clarísima línea divisoria entre ese espacio interior (desde el que se contempla el exterior)

6. Tetsuro Watsuugi, filósofo (Japón, 1889-1960). Ver WATSUJI, TETSURO. *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Ed. Sígueme, 2006. 258 p. ISBN: 978-843-011-621-8. (Original de 1935).

y la naturaleza exterior: traza con firmeza los contornos de sus edificios, perfectamente paralelos entre sí, de suelo a techo, definiendo rotundas y claras volumetrías (paralepipédica con esquinas redondeadas en el Pabellón de Toledo, con forma de ameba en la Casa Flor y de alfombra plegada y perímetro rectangular del Centro Rolex). Edificios que también se arriman al terreno, como el que no quiere sobresalir... y construyen con una ligereza extrema, casi aparentemente susceptible de ser derrumbada por un mínimo golpe de viento. Todo lo anterior es extrapolable a gran parte de la obra de SANAA, más allá de los tres edificios analizados.

Ahora bien, el vidrio que emplea SANAA en cerramientos y divisiones interiores es parcialmente, y a veces totalmente curvo (Casa Flor) en lugar de plano, lo que sugiere una percepción borrosa y desdibujada de la naturaleza exterior, frente a la claridad y transparencia que ofrece el vidrio plano. Las superficies de vidrio curvo sustituyen lo nítido por lo borroso. Ello nos traslada no tanto a la arquitectura tradicional japonesa como al imaginario antropológico del paisaje y clima oriental, en este caso japonés: lugar de humedad y de calor, y por ello de bruma, que condiciona la percepción alterada de la naturaleza y del paisaje en el que los contornos se desdibujan en contraste con la perfilada arista y precisión de la nítida forma mediterránea⁷.

Llegado este punto conviene matizar el modo de relación con el entorno y la apropiación visual del paisaje circundante en los tres espacios mantra analizados.

Los tres eluden la mínima nota discordante interior, el mínimo contraste que pudiera acaparar la atención, la intensidad está fuera, en el paisaje, hacia el que de manera instintiva y a través de los paramentos de vidrio, se desplaza la atención. Para ello los tres renuncian a la retórica y a la complejidad espacial y adquieren una cualidad definitiva que asevera su neutralidad: la sección constante (Fig. 12).

Pero el Centro Rolex se despega levantándose ocasionalmente del terreno, presentándose casi como un ‘artefacto’ desde el que observar el lejano paisaje circundante mientras que la Casa Flor se adapta al terreno siguiendo sus curvas de nivel y escalonando ligeramente su suelo⁸. La casa Flor no es un artefacto desde el que apropiarse visualmente del exterior sino que se apropia físicamente de un fragmento de ese exterior. El interior continúa lo que pasa al exterior. El Pabellón de Toledo está en una situación intermedia: se ‘posa’ sobre el claro de un parque. Con mayor o menor condición de “artefacto desde el que observar el entorno” los tres delimitan firmemente sus contornos y volumetrías.

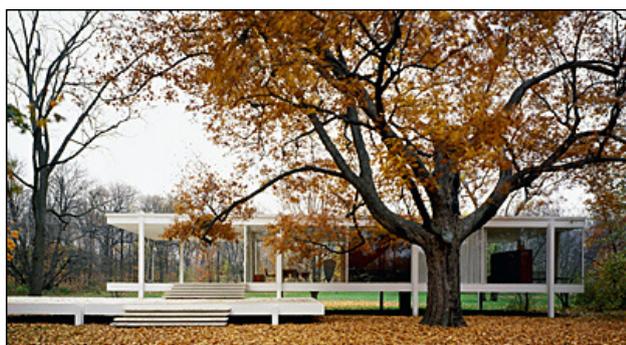
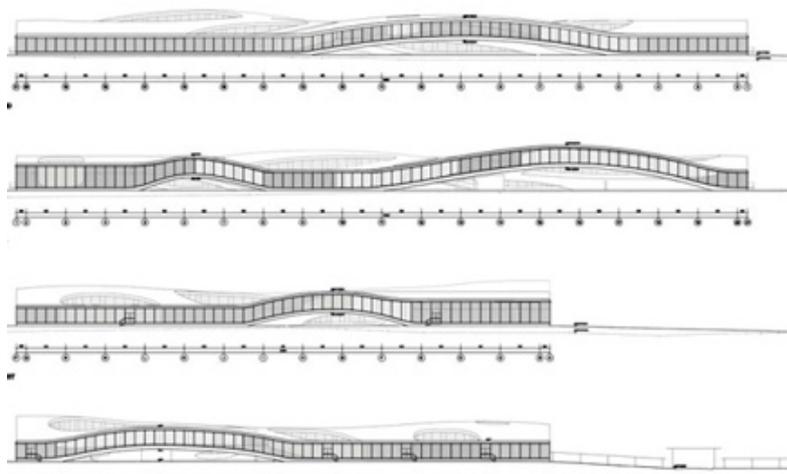
Si extendemos a ejemplos pre-contemporáneos occidentales la búsqueda de manifestaciones del espacio mantra que hagan de la apropiación visual del paisaje circundante su sentido, podríamos fijar la mirada en la muy conocida Casa Farnsworth de Mies Van der Rohe. Su espacio interior

7. WATSUJI, TETSURO, 2006 (original de 1935)

8. Esto hace que la sección de la Casa Flor no sea estrictamente constante, pero el escalonamiento es tan ligero que no impide el espacio mantra.

Figura 12. SANAA. Centro Rolex, 2005-10. La sección constante permite el espacio mantra.

Figura 13. Mies van der Rohe. Casa Farnsworth, 1951. Espacio mantra. Artefacto desde el que atrapar visualmente el paisaje circundante. Centro Rolex, vista del espacio exterior abovedado que se genera debajo y está iluminado por el perímetro y los patios.



horizontal tiene sección constante y está falto de contrastes, de diferencias, jerarquías, de notas discordantes. Su pequeña dimensión, el estar rodeada de un bosque uniforme y tener paramentos de vidrio de suelo a techo hacen que la percepción del paisaje circundante se extienda a todo el interior. El filtro de los árboles provoca que la incidencia del sol sea relativamente homogénea en todo el interior y que por lo tanto no haya diferencias notables entre orientaciones. Dentro de la Casa Farnsworth, estar situado en un sitio u otro apenas varía la experiencia espacial. Es un espacio mantra (Fig. 13).

Los protagonistas son los arcos que tiene alrededor. La Casa Farnsworth se separa del suelo, es, como el Centro Rolex, un artefacto arquitectónico desde el que atrapar, observándola, la naturaleza exterior que le rodea⁹.

La diferencia entre la Casa Farnsworth y el Centro Rolex es similar a la que se experimentaría al percibir de dos maneras distintas un mismo paisaje enmarcado: contemplarlo quietos o desplazándonos horizontalmente; o mirarlo mientras nos movemos rítmicamente con movimiento vertical oscilante. Dos modos de ver. Desde el camarote de un barco en calma o desde uno que por viento u oleaje oscilara rítmicamente, de abajo, al medio, arriba, del mar, a la tierra, al cielo, del cielo, a la tierra, al mar Y así sucesivamente. Una y otra vez.

9. Tanto el Centro Rolex como la Casa Farnsworth están elevados sobre el terreno, lo que acentúa su condición de artefacto autónomo. Pero en el Rolex ese vacío que lo separa del suelo es perceptible y se suma al paisaje circundante mientras que en la Casa Farnsworth no es perceptible desde el interior.

Bibliografía

AA.VV, El Croquis nº 77(I): Kazuyo Sejima 1988-1996, Ed. El Croquis, El Escorial, Madrid, 1996.

AA. VV, El Croquis nº 99: Kazuyo Sejima/Ryue Nishizawa 1995-2000, Ed. El Croquis, El Escorial, Madrid, 2000.

AA.VV, El Croquis nº 121-122: SANAA. Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa 1998-2004, Ed. El Croquis, El Escorial, Madrid, 2004.

AA.VV, El Croquis nº 139: SANAA Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa 2004-2008, Ed. El Croquis, El Escorial, Madrid, 2008.

AA.VV, El Croquis nº 155: SANAA 2008-2011, Ed. El Croquis, El Escorial, Madrid, 2011.

BARICCO, ALESSANDRO. *Seda*. España: Anagrama, 1997. 125 p. ISBN: 978-84-339-7659-8. (Original: *Seta*. Ed. Rizzoli. 1996).

GIEDION, SIGFRIED. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009. 857 p. ISBN: 978-84-291-2117-9. (Original de 1941).

MONEO, RAFAEL. "Otra Modernidad" en *Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007. 52 p. ISBN: 978-84-87619-08-3.

VENTURI, ROBERT. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 2ª ed. 12ª tirada. Barcelona: Gustavo Gili, SA. 2014. 234 p. ISBN: 978-84-252-1602-2. (Primera vez editado en 1966 por el Museum of Modern Art de Nueva York)

WATSUJI, TETSURO. *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*. Ed. Sígueme, 2006. 258 p. ISBN: 978-843-011-621-8. (Original de 1935).

YNZENGA, BERNARDO. *La materia del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko, 2013. 237 p. ISBN: 978-987-584-524-4.

