

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Esteban Herrero Cantalapiedra

Doctor arquitecto
eherrero96@gmail.com

Los fabricantes de imágenes / The Image Makers

Una de las cuestiones que surgen en el terreno de la arquitectura en la década de los años 60 es cómo afrontar los encargos provenientes de los países en vías de desarrollo, sin que parezca un catálogo de productos de exportación.

El artículo repasa esta problemática tomando como hilo conductor las reflexiones de Alison y Peter Smithson en su artículo “La función de la arquitectura en las culturas en cambio”, entendiendo el papel culturalmente comprometido de estos arquitectos.

Para ello se utilizan tres posibles casos:

- Por un lado, Alison y Peter Smithson, como arquitectos occidentales, que residen en su país y que sueñan con las formas exóticas.
- En segundo lugar un arquitecto como Bruno Taut, embebido de la cultura de un país oriental, Japón, en el que se establece una temporada larga.
- En tercer lugar, Kiyonori Kikutake, el arquitecto nacido y que ejerce en el país lejano, Japón de nuevo.

Aunque estos arquitectos trabajan independientemente entre sí, hay influencias entre ellos con las que amarrar un discurso unificado. La reflexión planteada por el escritor japonés Junichiro Tanizaki en los años treinta acerca de la pérdida de la identidad cultural, permite poner la cuestión sobre la mesa.

One of the main questions that arose in the field of architecture in the 60's was how to face the charges coming from developing countries without looking like an exportation products catalogue. The article goes over this problematic situation using the thoughts of Alison and Peter Smithson in their article “The function of architecture in the upcoming cultures”, understanding the culturally compromised role from these architects.

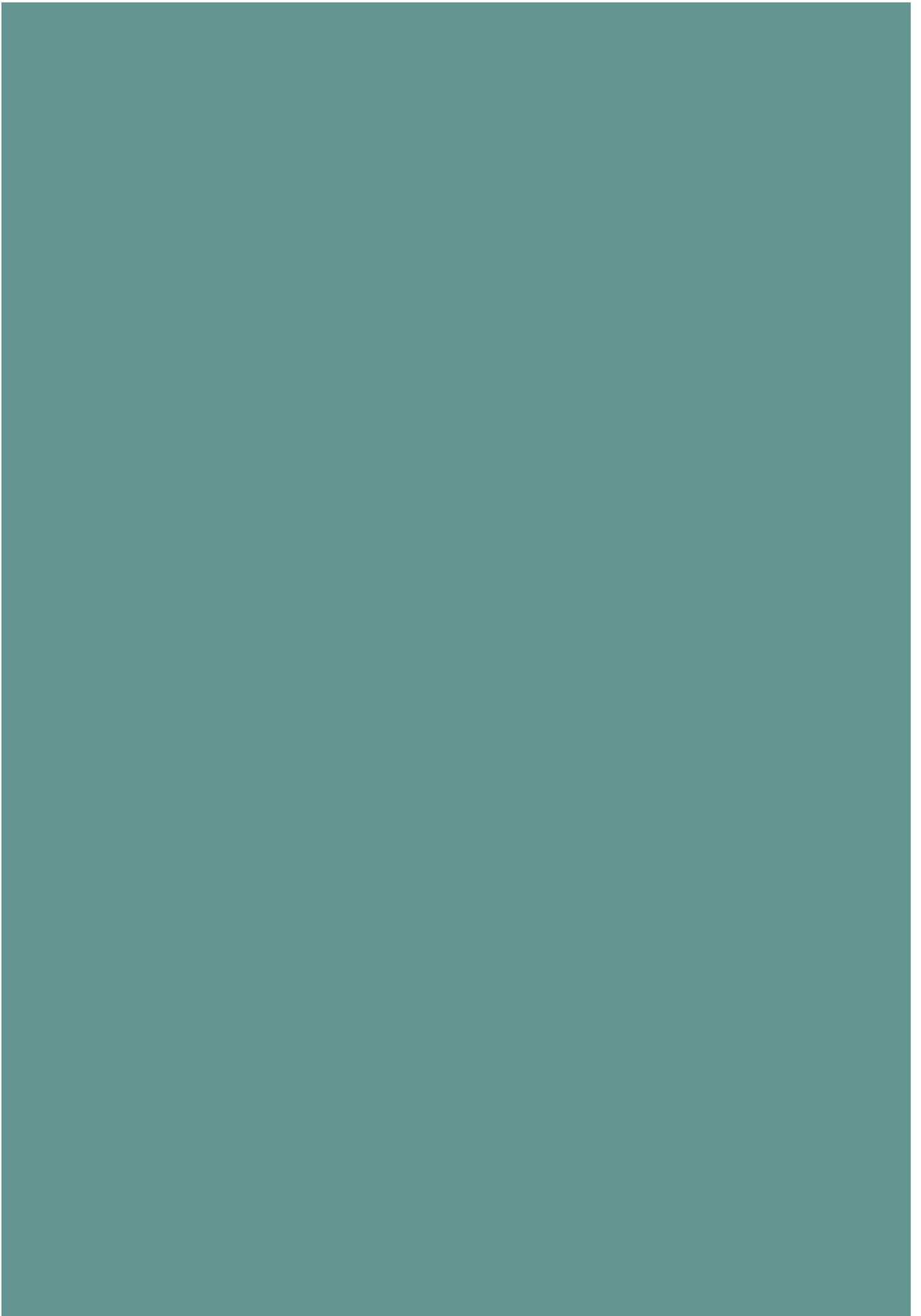
To do so there will be three possible cases used:

- On the one hand, Alison and Peter Smithson, as western architects, that live in their country and dream with exotic figures.
- On the other, an architect such as Bruno Taut, deeply involved in the culture of an oriental country, Japan, where he spent a long time.
- Lastly, Kiyonori Kikutake, the kind of architect born and working in the far country, once again Japan.

Though these architects work independently one from each other, there are certain influences between them. The thoughts from the Japanese writer Junichiro Tanizaki in the 1930's about the loss of cultural identity allows the initial question back.

Alison Smithson, Peter Smithson, Bruno Taut, Kiyonori Kikutake, Brasilia, Izumo

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 16/11/2017



1. Cultura potencial

La cuestión planteada por Junichiro Tanizaki en su ensayo “El Elogio de la Sombra” ejerce sobre sus lectores de este lado del mundo la atracción irresistible de intentar sondear la profundidad de un gigantesco pozo. Trata el ensayo sobre el hipotético desarrollo de la expresión cultural y artística de la cultura japonesa en la modernidad de no haberse visto relevada en gran medida por la llegada masiva de las pautas técnicas y artísticas occidentales. Tanizaki no pretende entrar en especulaciones, simplemente se impone la tarea de ir desmontando una por una las ventajas derivadas del “proceder a la occidental” hasta hacerlas parecer ridículas frente al enorme potencial que emana del interior de su propia cultura. El elogio de la sombra no sólo hace referencia a las *espesas tinieblas* (por utilizar sus palabras) que sumen el interior de la vivienda japonesa en la penumbra permanente, protegida por sus enormes aleros y corredores exteriores¹, es también, como he apuntado antes, un acicate para occidente, para ver cómo ha de plantearse la cuestión de proceder en culturas diferentes. Me lo planteo habitualmente, nos dice Tanizaki: “si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían deferentes de lo que son?”². “Si nuestro pensamiento y nuestra cultura no habrían imitado tan servilmente a Occidente y ¿quién sabe? probablemente nos habríamos encaminado hacia un mundo completamente original.”³ “De haberse constituido en Japón la medicina moderna, se habrían imaginado instalaciones e instrumentos más en consonancia con la casa japonesa.”⁴

-
- 1 “Nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos...Pero nosotros, no contentos con ello, proyectamos un amplio alero en el exterior, de esas estancias donde los rayos de sol entran ya con mucha dificultad, construimos una galería cubierta para alejar aún más la luz solar. Y, por último, en el interior de la habitación, los shoji no dejan entrar más que un reflejo tamizado de la luz que proyecta el jardín.” Tanizaki, Junichiro “El Elogio de la Sombra”, pp. 44 y 45
 - 2 Tanizaki, Junichiro “El Elogio de la Sombra”, p. 21
 - 3 *Ibíd.* p. 24
 - 4 *Ibíd.* p. 32

En los años sesenta, se planteó el problema de cómo enfocar la actividad profesional y bajo qué parámetros estilísticos desarrollar los proyectos demandados a los arquitectos occidentales por parte de los países en vías de desarrollo. La preocupación que mostraba Tanizaki en los años treinta para Japón, podía extrapolarse a otros lugares que no eran precavidos precisamente ante el desembarco técnico y cultural occidental, como tampoco lo había sido Japón a finales del s. XIX. La responsabilidad iba a ser una cuestión que cada arquitecto tenía que fijar de forma individual. El objetivo del artículo firmado por Alison y Peter Smithson en 1960 “La función de la arquitectura en las culturas del cambio” iba encaminado precisamente en esa dirección y fue escrito antes de que fueran reclamados como arquitectos y consultores fuera de la frontera británica. La cuestión, como dicen, se hace depender de la responsabilidad individual: el arquitecto de primera línea perteneciente a una cultura vital extranjera, un Le Corbusier por ejemplo, va a generar una actividad recíproca dentro de la cultura local que va a implementar el desarrollo de ésta, antes que su estancamiento. Esto es un hecho, tal como advertía Tanizaki. Y es un riesgo al que es difícil sustraerse e incluso en Chandigarh los Smithson tuvieron que acusar a los edificios de Le Corbusier de leerse todavía como “Europa 1950”.⁵

La tecnología actual de origen occidental puede solventar carestías y deficiencias, y como tal va a ser demandada por los ciudadanos, reconocen tanto Tanizaki como los Smithson, pero es al mismo tiempo el principal factor de corrosión del tejido cultural autóctono. “Técnicamente una caja de vidrio y una cueva de hormigón pueden producir las mismas condiciones de confort, si puede financiarse el equipo mecánico adecuado. Todo depende de los objetivos.”⁶ Un ejemplo de sobras conocido por ellos, las viviendas en Casablanca de ATBAT de 1953 podía ofrecer una respuesta coherente a la demanda de confort sin menoscabo de la tradición local, ya que, “tratan de ser africanos” sin ser “una académica reafirmación de las formas tradicionales africanas”, además “no ignoran la existencia de la tecnología dinámica y la estética europea del pasado inmediato (Le Corbusier años 20)”, pero, y esto es lo fundamental, “sin embargo no la copian.” Recordemos: a la vivienda del bloque Semiramis de Casablanca se entraba por un patio descubierto en cuya pared posterior se instalaba la encimera de la cocina. Todo era normal, incluso agradablemente decorado con colores puros. La única particularidad era que estas viviendas no sólo estaban a nivel de terreno sino que también se ofrecían hasta en cuatro plantas por encima. Era un bloque de viviendas occidental readaptado a las condiciones locales pero hasta un punto que lo haría impracticable devuelto a Europa. [Fig. 1]

Un segundo problema de la colonización cultural estribaba para los Smithson en el significado que ciertas formas dejaban deslizar inconscientemente, aunque vinieran directamente proyectadas por los arquitectos de países en desarrollo. Así, tras reconocer los logros de países como Méjico, Venezuela o Brasil, la tentación por reivindicarse ante

5 Smithson, Alison y Peter “The function of architecture in cultures - in - change”, en *Architectural Design* Abril 1960, p. 149

6 *Ibíd.* p.150

Fig. 1 Edificio Semiramis. "Another modern: the post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods"



Occidente a través de una exhuberancia visual sin precedentes en la modernidad o tras una imagen futurista⁷ escondía en el fondo el peligro de estar concebidos como monumentos aislados erigidos a la manera del viejo estilo de la cultura barroca. Por tanto, no hacían otra cosa que cimentar, con más fuerza si cabe por el propio desafío que estaban planteando, su dependencia de origen con la raíz europea de los siglos XVII y XVIII.

Así las cosas, el único planteamiento que le permite al arquitecto occidental con conciencia cultural desenvolverse con el mínimo daño posible en una cultura ajena es, podríamos decir, su propia imaginación. Cerrar los ojos e imaginar los paisajes y las ciudades tocados por la fascinación de las leyendas traídas a lo largo de la historia de estos países remotos. Salvo los aspectos climáticos, cualquier otro acercamiento racional sólo conllevaría el traslado del bagaje cultural del arquitecto de un lugar a otro, con el riesgo de resultar una especie invasora y destruir el potencial de esa cultura. Con su imaginación, el arquitecto occidental se tenía que convertir en un fabricante de imágenes. Años antes de que los Smithson se vieran envueltos en el reto de dar con la forma de una embajada en Brasilia, aclararon ya que “en tales situaciones lo único que los arquitectos pueden hacer es constituirse en un grupo de creadores de imágenes que traten de afrontar los problemas del presente”⁸

2. Agentes exógenos del Brutalismo

Cinco años antes se había lanzado el manifiesto del Brutalismo⁹ por Alison y Peter Smithson contra una cultura arquitectónica en vías de anquilosamiento. Se reclamaba en este manifiesto una vuelta a los valores fundacionales del Movimiento Moderno para desatascar la situación.

7 Tres imágenes acompañadas por el rótulo Tentación ilustran lo que denunciaban en el texto: el Palacio de la Alvorada de Niemeyer en Brasilia, la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de Méjico de Juan O’Gorman y el Centro Simón Bolívar de Caracas. *Ibíd.* p.150

8 *Ibíd.* p.150

9 Architectural Design Enero de 1955, Editorial

Hasta ahí, no hay objeción alguna. Sin embargo contra todo pronóstico, en lugar de retomar las raíces mediterráneas de la arquitectura de los años veinte, que tan buenos frutos estéticos habían dado en la arquitectura de Le Corbusier, casi la mitad del manifiesto se dedica a ensalzar la cultura japonesa. Los críticos más cercanos al movimiento brutalista como Reyner Banham o más alejados como Colin Rowe no alcanzaron a ver la necesidad de invocar al Japón por parte de los Smithson. El propio Banham despachó la cuestión en seguida con un tajante “sus referencias a las construcciones japonesas o populares son las más confusas y desorientadas.”¹⁰ Otros, ya con la perspectiva del tiempo como Kenneth Frampton, serenamente dieron a entender que se trataba de una obviedad y no había motivo para dudar de ello: “...aunque su restringida retórica estructural (de proyectos como la Catedral de Coventry, las viviendas Golden Lane o la Universidad de Sheffield) parece vista retrospectivamente, haber sido de persuasión japonesa...”¹¹

El caso sin embargo ha ido pasando como de puntillas durante todo este tiempo. En su reciente Tesis Doctoral¹², María José Climent Mondéjar fija una serie de puntos donde es posible hallar esta deuda con lo japonés. Transcribo los seis puntos, si bien hay que tener en consideración que la deuda con lo japonés es compartida con la deuda con Mies van der Rohe:

- a) “Unidad compositiva en lo que se refiere a las distintas partes que componen el proyecto, formando un ritmo claro y reconocible
- b) Dinamismo en la relación entre las distintas formas, texturas y colores
- c) Relación de escala de las distintas piezas respecto a la escala de todo el conjunto y de éste con el lugar
- d) Proporción relativa de los elementos que componen los cerramientos que se relaciona rigurosamente con la trama estructural a la vez que con las dimensiones de los espacios definidos en planta y en sección
- e) Simetría y equilibrio de masas que deja intuir una manifiesta jerarquía
- f) Síntesis de colores y texturas, todo se resuelve recurriendo al número mínimo de materiales diferentes que se encargan de transmitir las características esenciales de cada superficie (acero, vidrio y ladrillo en el caso de Mies / Smithson y madera, papel y vegetación en el caso de la arquitectura tradicional japonesa)”¹³ [Figs.2 y 3]

Pero permítasenos añadir alguna cosa más. Entresaco de la Tesis Doctoral de Ana Rodríguez García la siguiente cita de Le Corbusier: “La arquitectura que yo propongo es fundamentalmente latina, porque en su interior

10 Banham, Reyner “El Brutalismo en la Arquitectura”, pp. 46 y 47

11 Frampton, Kenneth “Historia crítica de la arquitectura moderna” p. 268. Los tres proyectos citados de los Smithson son anteriores al manifiesto brutalista y por tanto para Frampton quedarían recogidos bajo la influencia japonesa según se desprende en el manifiesto.

12 Climent Mondéjar, M^a José “Escuela en Hunstanton de A+P Smithson: el Nuevo Brutalismo en Inglaterra”, Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, 2016

13 *Ibid.* pp. 112 y 113

Fig.2 Edificio en el Palacio Imperial. Kioto.
El autor del texto



Fig.3 Escuela en Hunstanton.
El autor del texto



contiene relaciones matemáticas...¹⁴ Hay que tener en cuenta, por tanto, no sólo aquello que más pudiera atraer a los Smithson de la arquitectura tradicional japonesa, sino aquello de lo que quieren alejarse. Y en este sentido la arquitectura “latina” no entra dentro del concepto brutalista, no porque sus volúmenes no fueran nítidos ni guardasen relación unas partes con otras, ni porque su arquitectura fuera monocromática, sino porque el juego geométrico que ampara esta arquitectura, en esos momentos de los años cincuenta, es puesto en crisis por el brutalismo, al hacer aparecer deformaciones y estiramientos e interesarse por la topología y la conectividad como instrumentos de proyecto.

Sin embargo tras este juego de si hay o no referencias japonesas en el brutalismo, en el manifiesto habita, como si dijéramos, un agente tapado, cuya importancia no es irrelevante en la historia de la arquitectura moderna, ni creo, tampoco en la de los Smithson, y que además encaja bien en el contenido del artículo que les estoy ofreciendo.

3. Aquél arquitecto alemán que trabajó en Japón en la década de 1930.

En 2001, una época ya de revisiones y celebraciones de la obra de Alison y Peter Smithson, y algunos años después de la muerte de Alison, Peter Smithson volvió a retomar el tema de la influencia de la arquitectura japonesa sobre el brutalismo, explicando que, efectivamente éste, en su faceta material, era cierto que debía ser interpretado como algo muy parecido a la arquitectura tradicional japonesa. Y confesaba a su entrevistador Karl Unglaub, que la arquitectura tradicional japonesa fue divulgada en Europa gracias a un arquitecto alemán que trabajó en

14 Rodríguez García, Ana “Huellas de lo vernáculo en el Team X” Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, 2016, p. 74, transcripción de parte de un texto de un artículo publicado en la Veu de Catalunya redactado con la firma de Marius Gifreda, con el título “Le Corbusier en Barcelona. El célebre arquitecto comenta la ciutat” 1928



Fig.4 Bruno Taut en el interior de "Pureza de Corazón". "Bruno Taut. 1880-1938"



Fig.5 Taut y Erica Wittich en el porche de "Pureza de Corazón" (Senshintei). "Bruno Taut. 1880-1938"

Japón en la década de 1930.¹⁵ *Unglaubs Unglauben!*¹⁶ Unglaub tuvo que adjuntar una nota a pie de página para aclarar que se trataba de Bruno Taut y su libro "La casa y la vida japonesas".

Nunca fue Bruno Taut un arquitecto desconocido y no me deja de sorprender que los Smithson no se refirieran a él nombrándolo directamente. ¿Por qué emplear ese giro tan largo de "un arquitecto alemán que en los años treinta..."? No era necesario ser conocedor de la lengua alemana para leer el libro. Salió publicado exclusivamente en inglés en 1937 ("Houses and People of Japan"). En el manifiesto brutalista Alison y Peter Smithson ni siquiera lo reconocieron como fuente de consulta para introducir el componente japonés de sus tesis.

Taut dejó escrito el libro entre el 15 de Junio y el 7 de Octubre de 1935, en el transcurso de su gran estancia en Japón que se extendió de 1933 a 1936. Algunos meses después de tener acabado el texto, decidió incorporar un último capítulo que recogía sus impresiones y estudios sobre el Palacio Katsura. A él se debe el haberlo dado a conocer en Occidente.

Taut no logró ejercer como arquitecto en Japón excepto en el diseño de una fachada y la ampliación de una vivienda. Sin embargo el libro acabaría sirviendo de plantilla al manifiesto brutalista. Todo lo que los Smithson alabaron de la arquitectura japonesa en 1955 era el testimonio directo de Bruno Taut. Adjuntó el arquitecto alemán su capacidad analítica a la experiencia de vivir, él y su mujer Erica Wittich, en una casa tradicional japonesa. Taut fue desgranando uno por uno todo el complejo de emociones, sentimientos estéticos y dificultades técnicas que provocaba habitar una casa de campo llamada "Pureza de Corazón". [Figs. 4 y 5] Recogió datos de la altura promedio de los japoneses, su desarrollo de los pies mayor que el de los occidentales, la menor longitud de las piernas, aspectos todos ellos que iban teniendo adecuada respuesta en las dimensiones de las

15 Spellman, Catherine y Unglaub, Karl "Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes", p. 24, nota a pie de página nº 48, p. 25

16 ¡La incredulidad de Unglaub!. Los idiomas contemplan estas similitudes alfabéticas y fonéticas como a la espera de que llegue la ocasión propicia para emparejar dos nombres. Es célebre el caso del actor Max Schreck, Nosferatu (el vampiro) en la película de Murnau. Un gran conocedor de esta película, José Antonio Tribaldos, me contó que no se permitía al reparto mezclarse con Schreck para que el primer impacto producido por su apariencia causara auténtico *Schreck* (susto).

Fig. 6 Palacio Imperial Katsura. Kioto. Joseña Hervás y Heras



habitaciones de las casas, en la disposición de los instrumentos de cocina, en la ubicación del aseo, en el propio movimiento por el interior de la vivienda, etc. Entendió que “para mantener el cuerpo en un equilibrio que lo haga lo menos propenso posible a las enfermedades, no existe mejor remedio que la casa japonesa.”¹⁷ Y llegó a las conclusiones que interesaron al manifiesto brutalista: “De todo ello resulta una relación completamente distinta con la naturaleza y con sus productos, una estética y una técnica completamente diferentes. La madera quiere ser tratada a semejanza del hombre. Su superficie ama la respiración libre, sin revestimiento alguno (...) Básicamente, todo material carece de revestimiento.”¹⁸

Cuando escribió sobre Katsura lo hizo en los siguientes términos: “Por entonces creíamos conocer un poco mejor el Japón. En ese lugar, sin embargo, imperaba una belleza que no se puede comprender: la belleza del gran arte. Esa belleza hacía que a uno se le saltaran las lágrimas. Ante ese enigma se percibe que la bella imagen no es simplemente una imagen, sino que tras ella se oculta una cantidad imponderable de ideas y asociaciones mentales.”¹⁹ [Fig. 6]

Los Smithson debieron pensar que la partida del brutalismo tenía que jugarse en el terreno de la imaginación y la fantasía. No basta con decir que el material se exhibe a sí mismo. Había que fantasear acerca de la experiencia con él: rozar la piel con la textura del material al pasar la mayor parte del tiempo en el suelo, caminar descalzo, dormir casi al raso, orientar los movimientos del cuerpo para no golpearse, ejercitar el cuerpo para descalzarse sin sillas de apoyo... Para Bruno Taut, el sintoísmo “significa la cultura de la imaginación, nada más y nada menos. El sintoísmo vincula la fantasía a lo real y, de este modo, la vuelve fecunda. Genera una estética productiva, que es tanto más productiva por cuanto está vinculada a la naturaleza, es decir, a la realidad.”²⁰ Para los Smithson la apuesta por la cultura japonesa del habitar era sincera; estuvo mantenida latente hasta que encontraron un lugar suficientemente perdido como para llevarla a cabo: Fonthill. [Figs. 7 y 8]

17 Taut, Bruno “La casa y la vida japonesas”, p. 87

18 *Ibíd.* pp. 89 y 91

19 *Ibíd.* p. 275

20 Taut, Bruno “La casa y la vida japonesas”, p. 92

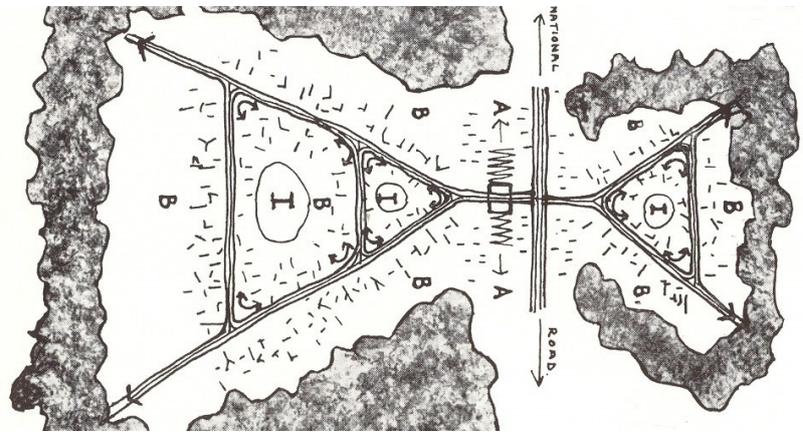
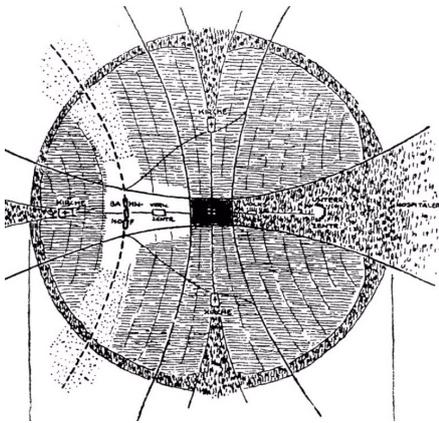


Fig.7 Casa de Te (Shokin-tei). Katsura.
El autor del texto

Fig.8 Upper Lawn. Fonthill. "Upper Lawn.
Solar Pavillion"

Fig.9 La corona de la Ciudad. Planta. Taut,
Bruno "Escritos"

Fig.10 Esquema de crecimiento urbano
presentado al CIAM '59 en Otterlo.
Taut, Bruno "Escritos"

La relación con la tradición doméstica japonesa fue sincera. Pero no sé en qué términos se estableció con Bruno Taut. ¿Se interponía la referencia a la cultura japonesa a modo de velo para mantener tras él un diálogo arquitectónico íntimo con el alemán? Un libro que podía calificarse de fantástico fue "La Corona de la Ciudad" escrito por Taut en 1919. El esquema de las dos vías principales que convergen hacia el corazón de la ciudad para volver a divergir como dos ramas de una hipérbola parece querer resurgir en los dos triángulos convergentes de alguno de los esquemas urbanos que se preparaban para su exposición pública en los CIAM de la segunda mitad de los cincuenta. [Figs. 9 y 10] En el artículo "Dispersión" ("Scatter")²¹ de 1959 confían en "una catedral de la mente"²² cuyo poder simbólico contribuya a fijar el centro absoluto de la ciudad, espetándole a Taut, por debajo del texto, (sin nombrarle), que sin embargo no la edificarían a su manera.

21 Smithson, Alison y Peter "Scatter", en Architectural Design Abril 1959

22 Ibid. p. 150. "En algún lugar debe haber un espacio que no sólo permita el contacto mente con mente, sino que también lo simbolice, una especie de catedral de la mente. Y aunque esta frase parecería suponer un edificio simbólico de la peor clase posible, no es esto lo que pretendemos: en este caso la catedral evoca la idea de una comunidad situada más allá de la religión." Ibid. p. 150

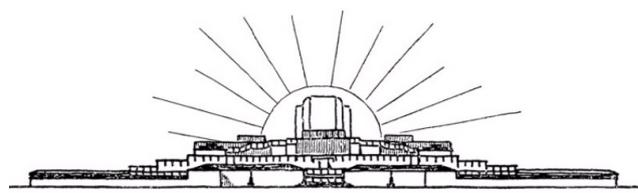
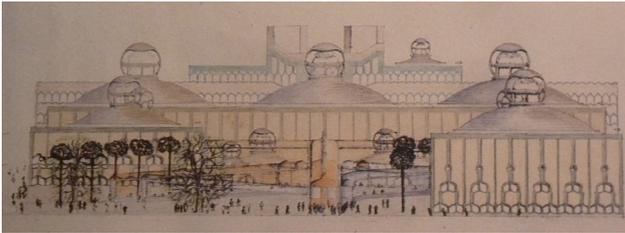
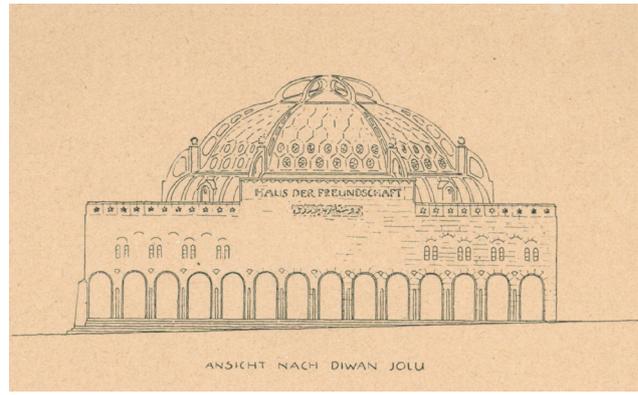
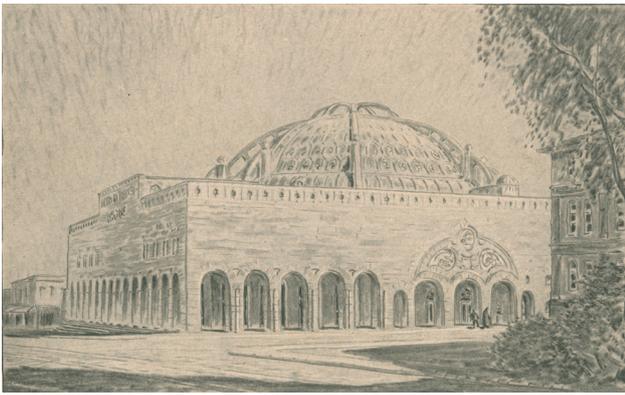


Fig11 "Casa de la Amistad". Dibujo de presentación. Taut, Bruno "Escritos"

Fig12 "Casa de la Amistad". Alzado. Taut, Bruno "Escritos"

Fig13. Concurso Biblioteca Pahlavi. Alzado general. Taut, Bruno "Escritos"

Fig14. La Corona de la Ciudad. Alzado Norte. Taut, Bruno "Escritos"

Fig15. Concurso Biblioteca Pahlavi. Maqueta. "The Charged Void"



En "Arquitectura Alpina" y en "la Corona de la Ciudad", Taut estaba actuando como un fabricante de imágenes. De su fantasía arquitectónica surgió en 1916 para el concurso de "La Casa de la Amistad en Constantinopla" un proyecto de edificio masivo al exterior dominado por una enorme cúpula rematada por una especie de tracería fantástica que descendía en forma de nervaduras por la cúpula. Muy semejante era un dispositivo móvil para un lucernario en lo alto de las cúpulas de la Biblioteca Pahlavi. Un motivo igual de fantástico que el de Taut, igual de orientalizador, usado como imagen por los Smithsonian cuando concursan en países en vías de desarrollo, como éste caso, en el Irán de 1978. Lo único que el arquitecto puede hacer cuando se enfrenta a otras culturas es ser un fabricante de imágenes que trate de afrontar los problemas del presente. Pero la deuda con Taut no termina. Aparte de otros elementos con poder de imagen como los huecos, inspirados en los nervios de las ventanas de la cúpula del proyecto de Constantinopla, o el parecido tratamiento de la masa, con la parte superior ciega y los huecos abajo, todo el sistema de circulación de la biblioteca, que es ascendente, busca crear ese motivo final de la gran corona de la ciudad. El camino atravesando los primeros edificios bajos para ir alzándose hasta alcanzar el último, significativamente diferente (en este caso rematado por cuatro torres), reproduce la complejidad de la secuencia del acceso desde el este a la corona de la ciudad en el proyecto de Taut. [Figs. 11, 12, 13, 14 y 15]

El arquitecto cuando es solicitado para responder a un entorno y cultura que le son ajenos en absoluto, dispone de un instrumental racional transmitido por la educación de arquitecto que le es inoperante. Aparece

Fig.16 Alison Smithson en la residencia del parque del Palacio Imperial. Kioto. "TheSpace Between"

Fig. 17 Kiyonori Kikutake frente al edificio administrativo del santuario de Izumo. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"



entonces, sí, como ese creador de imágenes, libres y de ensueño. Y, ni una cosa ni la otra, las entiendo a modo de crítica a un formalismo trasnochado, sino intentando establecer un diálogo con el discurso de los Smithson.

En el prólogo a la edición española de "la Corona de la Ciudad", Iñaki Ábalos retenía el concepto de una "gimnasia de la fantasía"²³, a la vez que invitaba a los amantes de la arquitectura a darse un "banquete de fantasía, entregarse a esta celebración de la nada como quien inicia la experiencia de un viaje lisérgico."²⁴

Me llamó la atención aquel título de un libro sobre los Smithson, "La arquitectura no esta hecha con el cerebro". Es posible, pero si la arquitectura occidental da para pensar y pretende en el espectador un esfuerzo de comprensión, la arquitectura oriental expone todo a la vista y rehuye cualquier equívoco porque se centra en emocionar.

4. Hormigones teñidos de color rojo óxido

Por fin, en 1960, los Smithson viajan a Japón, invitados a participar en el World Design Conference celebrado en Tokio entre los días 11 y 16 de Mayo. Algunas fotos publicadas dan testimonio de sus viajes a Kyoto y al santuario de Ise. Entre los asistentes a las conferencias estaba Kiyonori Kikutake, cuya "Casa del Cielo" de 1958 ya había causado el asombro general.

Kiyonori Kikutake y Alison Smithson eran de la misma edad, (se llevaban tres meses) y tenían en común que no eran arquitectos aislados, sino que su obra habría de enjuiciarse bajo los parámetros de los movimientos en los que estaban insertos: el metabolista y el brutalista. [Figs. 16 y 17]

Dos proyectos que desarrollaron en los años 60 podían convertirse en la oportunidad definitiva de evaluar aquellas consignas acerca de la imagen como estímulo para las culturas locales.

23 Ábalos, Iñaki "Bruno Taut. Escritos expresionistas", p. 9

24 *Ibíd.* p. 10

Por un lado, los Smithson recibieron en 1964 el encargo de levantar la embajada británica en Brasilia. Por otro lado, Kikutake se encargó del edificio administrativo del santuario sintoísta más importantes de Japón, el Santuario de Izumo.

Ninguno de los edificios puede visitarse. Como es sabido, el proyecto de la embajada británica naufragó tras largos años de revisiones en 1968. El de Izumo ha sido demolido no hará un año. Por tanto, los revisaré en igualdad de condiciones.

Para los Smithson, la ocasión era la oportunidad ansiada para fabricar una imagen que pudiera generar una respuesta positiva en el medio brasileño. Esa era la función de la arquitectura, como hemos visto, en los países en desarrollo. A Kikutake, como arquitecto japonés, su trabajo en un entorno simbólico tradicional, se le analizaría por el alcance real que una tradición cultural podía desplegar con los nuevos avances técnicos.

La ocasión, por tanto, traspasaba el área de influencia de sus propios autores, para alcanzar cotas mayores de interés que afectaba al tipo de arquitectura que se podía proponer para un inmediato futuro. Y ambos respondieron con dos ejercicios sobresalientes y muchos puntos en común.

En ambos casos se trata de estructuras lineales con una fuerte presencia de los elementos de protección climáticos. La imagen de la embajada descansa fundamentalmente en el trazado de su cubierta. En el caso de Izumo en las estructuras inclinadas que tamizan la luz y que le confieren su característica forma en A.

Los Smithson se propusieron tres metas con el proyecto.

- a) Por un lado, en sintonía con el artículo mencionado, ser escuchados, esto es, crear un edificio demostrativo en una localización donde se daban cita Le Corbusier, con la embajada francesa, Scharoun con la embajada alemana, y Niemeyer y Costa alrededor de todos ellos con la ciudad de Brasilia.
- b) En segundo lugar, presentar una nueva formulación social. Ya se ha expuesto la crítica que lanzaron en ese artículo al tipo monumental empleado por los brasileños en los edificios oficiales y en la propia ordenación de la ciudad. Por tanto, la consideración de la jerarquía barroca debía ser substituida por otro tipo de organización.
- c) En tercer lugar conseguir una protección climática adecuada, en busca de un edificio autosuficiente.

La primera y tercera premisas se resolvieron mediante el desplazamiento lateral de los forjados con el fin de que arrojasen sombra sobre los inferiores. Dos placas de hormigón plegadas resolvían la cubierta permitiendo la ventilación por debajo del último forjado. Demostrativamente el proyecto se analizaba desde la sección transversal. Y el resultado a la vista dio un alzado transversal de fuerte inspiración oriental. Japón, ya no sólo como propuesta antropológica de una habitar natural, al modo defendido en el manifiesto brutalista, sino como un gran exportador de imágenes. Téngase en cuenta que en la memoria

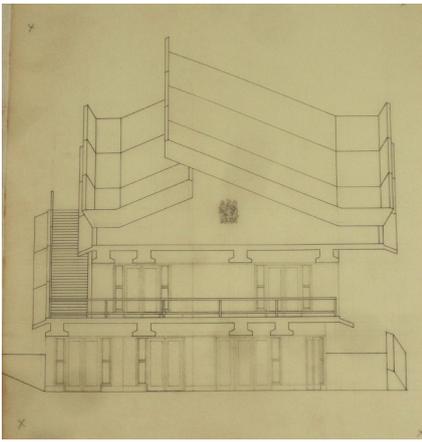


Fig.18 Embajada británica en Brasilia.
Sección. Archivo Alison and Peter Smithson,
Loeb Library

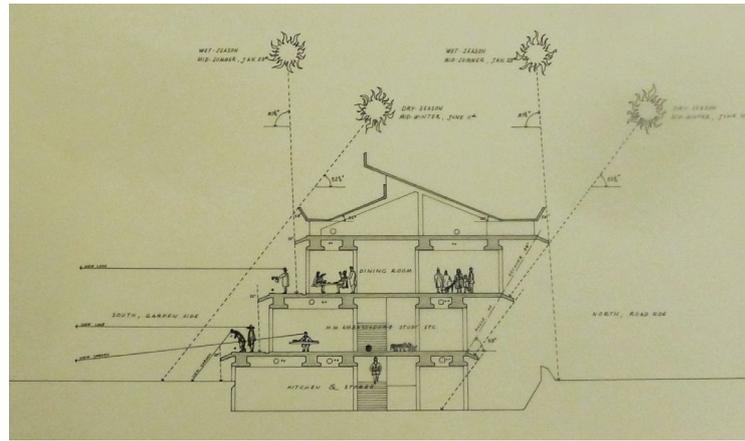


Fig. 19 Embajada británica en Brasilia.
Alzado. Archivo Alison and Peter Smithson,
Loeb Library

se ofrecía lo siguiente: “El edificio surgió precisamente de esta respuesta (adaptar un edificio que nos permitiera al mismo tiempo jugar con el clima y mitigar los peores efectos de la climatología sobre los usuarios). Como respuesta demostrable, vino en cierto modo a dar solución a las preguntas planteadas en las Conferencias Árabes en relación con el modo de encontrar un *style arabe* (...) Y tal respuesta era contemplada como un estímulo bien definido para que los países pobres encontraran su propio estilo, alternativo a la característica caja de cristal en el desierto norteamericano como único formato de prestigio...” La imagen japonesa parecía por tanto ser exportable a cualquier rincón del planeta, dado que la hipertrofia de las cubiertas de la arquitectura tradicional japonesa se veía como el símbolo adecuado para presentar una imagen alternativa en países cálidos y húmedos a la caja de cristal climatizada. [Fig. 18 y 19]

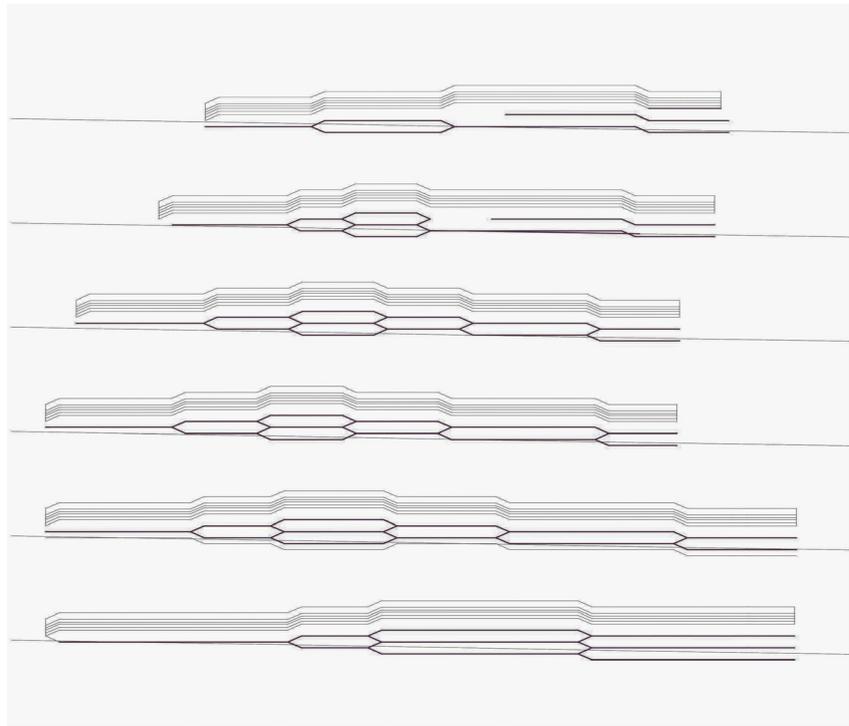
La segunda premisa se resolvía en la sección longitudinal. Al proponer una estructura lineal, la solución geométrica para evitar servidumbres de paso o el desarrollo de interminables corredores consistía en crear un juego de niveles intermedios por medio de escaleras de media planta, localizadas en núcleos técnicos junto con zonas de servicio. El planteamiento era francamente original y arriesgado a la vez. Y dio como fachada longitudinal un edificio deformado que iba arrastrando en su deformación a la propia cubierta, que lejos de interrumpirse conectaba todo en una única pieza, evitando una lectura de iteración de bloques independientes. Este era un tema antiguo ya para los Smithson que se planteó por primera vez en 1953 en Sheffield, aunque allí optaron por solo enunciarlo sin resolverlo geoméricamente. Sin embargo, la relación entre el jardín, que iba banqueándose al compás del edificio, y éste, no podía sustraerse de evocar ciertas disposiciones barrocas, donde el edificio actúa de pantalla del jardín. En el caso de Brasilia la posición del edificio escorado hacia uno de los linderos venía justificada por tratarse de una parcela de borde, de manera las vistas que se abrían sobre el entorno del lago podían potenciarse interponiendo el jardín y una pequeña galería a modo de divertimento que enlazaba dos zonas de recreo, el pabellón de tenis y la casa de verano, que no eran otra cosa que ensanchamientos de la propia *loggia*. [Fig. 20]

El edificio administrativo del Santuario de Izumo compartía con el edificio de la embajada británica una finalidad demostrativa. En este caso, la



Fig. 20 Embajada británica en Brasilia.
Axonométrica a color. Archivo Alison and
Peter Smithson, Loeb Library

Fig. 21 Embajada británica en Brasilia.
Secciones esquemáticas mostrando la
evolución del proyecto.
De arriba a abajo: Versión 1967 (longitud:
151 m.) Versión 1966 (longitud: 162,75 m.)
Versión 1966 (longitud: 176,75 m.) Versión
1965 (longitud: 185 m.) Versión 1964
(longitud: 220 m.) Versión 1964 (longitud:
219,50 m.). El autor del texto



preocupación no sólo afectaba a cómo conjugar una construcción nueva en un entorno monumental, sino fundamentalmente a cómo armonizar un material no utilizado en este tipo de recintos como era el hormigón. En 1953 un incendio en el santuario había consumido el vestíbulo de adoración y el antiguo edificio administrativo. El primero de ellos había sido reconstruido con el material propio de estos lugares, que era la madera. Terminado en 1959, es el momento en que comienza a estudiarse el proyecto del edificio administrativo. La decisión tomada sobre éste, dado su carácter estrictamente funcional, es que fuese construido con un material resistente al fuego.

El planteamiento de Kikutake, tras unos estudios para utilizar un tipo de vidrio coloreado, es afrontar la construcción con grandes estructuras pretensadas.

Si se compara con el edificio de Brasilia se observa que la solución es similar en ambos casos. Unos cajones de hormigón armado dispuestos en los extremos del bloque en Izumo encierran los soportes de dos vigas de grandes luces. Además de expresar adecuadamente su función de soporte, estos cajones integran las escaleras, con lo que el efecto global es de una apabullante claridad en la lectura estructural y funcional del edificio. En Brasilia, sin embargo, el primer proyecto no se resolvía por medio de cajones de hormigón sino por medio de una estructura principal de soportes de hormigón cada 9.50 m. y una secundaria cada 4.50 m. que respondía a la posición de las escaleras. Es a partir de la segunda versión cuando se modificó la estructura por medio de cajones sin pilares intermedios, salvo en las grandes luces y en el voladizo final, donde se interpusieron pantallas de 25 cm. de ancho. Comparando las dimensiones de las luces de las vigas, en Izumo Kikutake empleó luces cercanas a los 36m. con una longitud total de la vigas de 47,44 m. Las mayores luces proyectadas para la embajada no superaban los 24m.

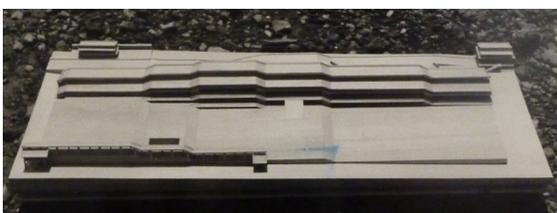
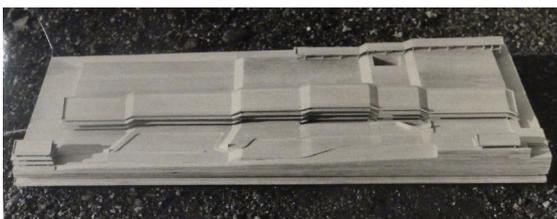
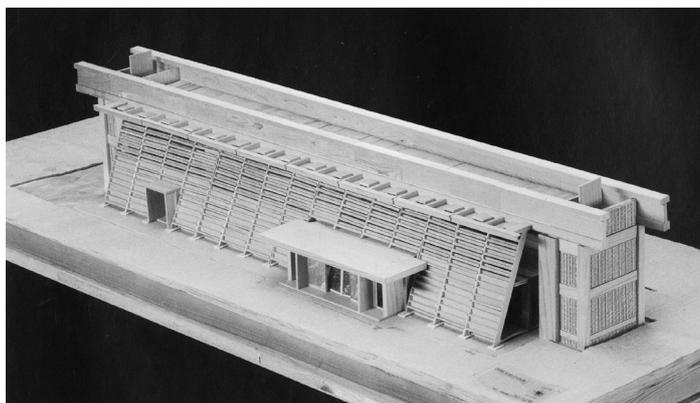
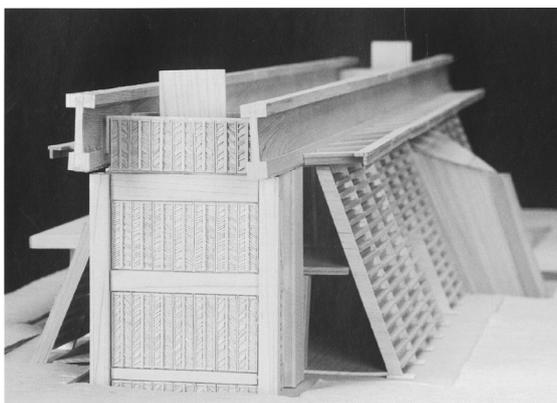


Fig. 22 Edificio Administrativo Izumo. Maqueta. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"

Fig. 23 Edificio Administrativo Izumo. Maqueta. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"

Fig. 24 Embajada británica en Brasilia. Maqueta. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Fig. 25 Embajada británica en Brasilia. Maqueta. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Fig. 26 Edificio Administrativo Izumo. Maqueta. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"

Fig. 27 Embajada británica en Brasilia. Maqueta. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Las entradas a los edificios siguen en ambos casos el mismo criterio, una abertura situada asimétricamente en unos de los lados largos. En Brasilia se contempló en una de las versiones cubrir la entrada de forma similar a como se resolvió en Izumo. [Figs. 22, 23, 24, 25, 26 y 27]

La manera como se tienden las celosías laterales de piezas prefabricadas de hormigón del edificio de Izumo respondía al repertorio tradicional de la casa urbana japonesa, por lo menos en el área de Kyoto. Bruno Taut recogió información sobre estas vallas protectoras que se colocaban oblicuamente avanzando sobre la acera e indica que consistían en defensas que protegían las casas de las ciudades ante las incursiones de la nobleza feudal. Actualmente algunas calles estrechas de Kyoto muestran unas estructuras similares en la unión del zócalo de la casa con la acera. Parecen servir para evitar que los coches puedan acercarse a las casas y dañarlas y normalmente albergan un espacio útil de almacenaje. Como decía Bruno Taut, se trata de decisiones que cada propietario tomaba por su cuenta, por lo que no tienen un carácter normativo. Estructuras ligeras de malla electrosoldadas cubierta por plantas son actualmente empleadas para la protección de las fachadas frente al sol directo o la lluvia y probablemente estén tan arraigadas en Japón como las descritas por Bruno Taut y las empleadas por Kikutake. [Figs. 28, 29 y 30]

Otro motivo con el que el arquitecto japonés moldeaba a su gusto la gran tradición era, según mi opinión, el recurso a la forma en A. En

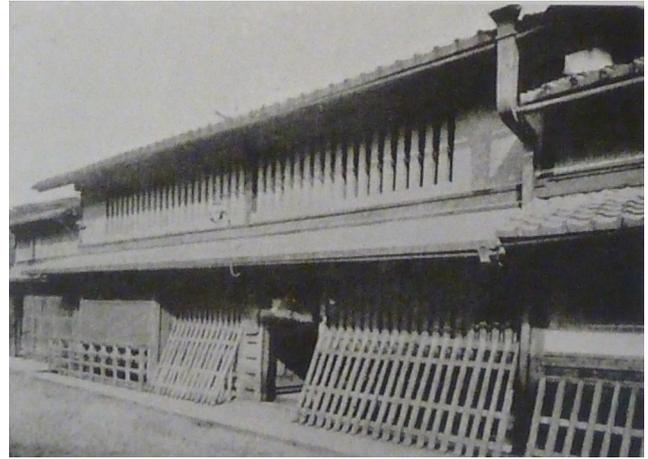


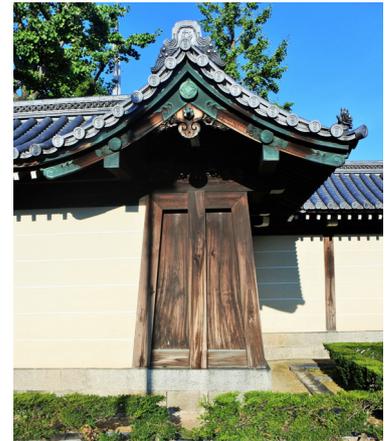
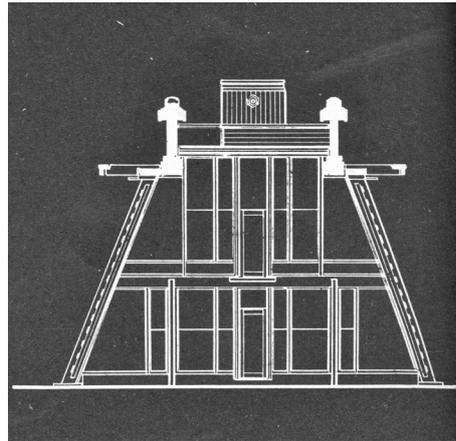
Fig.28 Elementos de protección. Kioto.
El autor del texto

Fig.29 Elementos de protección. Escuela infantil Taito Kuritso Kiyoshima en Ueno (Tokio). El autor del texto

Fig. 30 Elementos de protección. Del libro de Bruno Taut: "La casa y la vida japonesas"

Fig.31 Edificio Administrativo Izumo. Sección. *The Japan Architect*, noviembre 1963

Fig.32 Muro. Santuario Highashi Hongonji. Kioto. El autor del texto



Kyoto, los muros que encierran algunos templos importantes o incluso los que envuelven el complejo del Palacio Imperial tienen una sección en A, que en los extremos se corta en lugar de acoplarse y doblar la esquina en continuidad. De esta manera se puede observar esta forma en A. En todos los casos se cierra el corte con madera con las vigas de la techumbre sobrevolando la esquina. Da la impresión, aunque no lo he podido constatar, que todo el muro perimetral pudiera estar hueco y permitir que sea recorrido por el interior en toda su longitud. Exteriormente la estructura de madera se deja a la vista en los cantos de los soportes lo cual van creando un ritmo estructural uniforme que refuerza la impresión de que las partes ciegas son simples placas que conforman el muro

Así pues, la estructura en A y la propia celosía, lejos de ser una imposición formal parecen revivir toda una serie de mecanismos que bajo un nuevo criterio indican la pervivencia de una forma a través del tiempo.

Pero la decisión que los arquitectos de ambos proyectos compartieron fue la idea de teñirlos de rojo óxido, como si quisieran demostrar que estaban preparando una nueva generación de edificios reconocibles por el color rojo de su piel. Obviamente para cada edificio, las circunstancias que movían a sus arquitectos eran diferentes. Para Kikutake el color buscaba potenciar el efecto de envejecimiento del hormigón por medio de la acción del agua de lluvia según fuera lavando la masa de arena saturada de hierro. En Brasilia los arquitectos habían notado

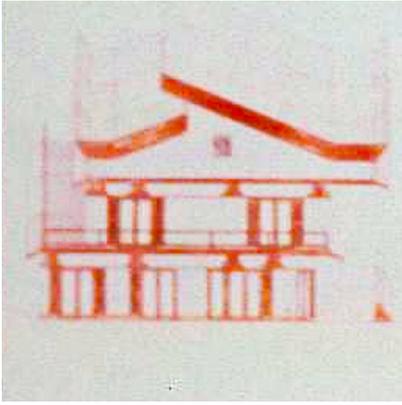


Fig. 33 Panel Informativo de los problemas constructivos del edificio administrativo de Izumo por los que tuvo que ser demolido. Izumo Taisha. Joseña Hervás y Heras

Fig. 34 Embajada británica en Brasilia. Alzado a color. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library



que la lluvia venía cargada de finas partículas de tierra roja, que teñían siempre de rojo los edificios. En un futuro, el edificio rojo de por sí, medio cubierto por la acumulación de finos sedimentos de tierra roja, podía hacer pasar su perfil por una desgastada cadena montañosa que se alzaba tras un jardín asimismo teñido de rojo. En Izumo se esperaba que con el tiempo el agua que se vertía desde las celosías fuera labrando sus propios surcos por los que discurriría hasta su desagüe en un pequeño estanque.

Que todos los edificios aquí tratados no puedan ser visitados más que en papel indica que las imágenes, más que pertenecer a una realidad que los hubiera dejado arruinarse, pertenecen al mundo intocable de la fantasía. [Fig. 33 y 34]

Bibliografía

- Avermaete, Tom "Another modern: the post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods" Nai Publishers, Rotterdam, 2005
- Banham, Reyner "Brutalismus in der Architektur" Edición alemana, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1966
- Climent Mondéjar, M^a. José „Escuela en Hunstanton de A+P Smithson: el Nuevo Brutalismo" Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2016
- Frampton, Kenneth „Historia crítica de la arquitectura moderna" Ediciones G. Gili, S.A., México D.F., 1983
- Heuss, Theodor "Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Ein Wettbewerb deutscher Architekten" Verlag von F. Bruckmann, München, 1918
- Kikutake, Kiyonori "Visiones y obras de Kiyonori Kikutake" Cuadernos Summa-Nueva Visión, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968
- Kikutake, Kiyonori "Office Building for the Izumo Shrine" The Japan Architect, noviembre 1963
- Lin, Zhongjie „Kenzo Tange and the Metabolist Movement. Urban Utopias of Modern Japan" Routledge, Nueva York, 2010
- Nerdinger, Winfried, Speidel, Manfred, Hartmann, Kristina y Schirren, Matthias „Bruno Taut. 1880-1938" Electa, Milán, 2001
- Rodríguez García, Ana "Huellas de lo vernáculo en el Team X" Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2016
- Smithson Alison, Smithson Peter „Editorial" (en colaboración con Theo Crosby) Architectural Design, enero 1955
- Smithson Alison, Smithson Peter "An alternative to the Garden City Idea" Architectural Design, julio 1956
- Smithson Alison, Smithson Peter "Scatter" Architectural Design, abril 1959
- Smithson Alison, Smithson Peter "The function of architecture in culture-in-change" Architectural Design, abril 1960
- Smithson Alison, Smithson Peter "British Embassy. Brasilia" Memoria, 29 de mayo de 1973, Loeb Library, Harvard School of Design
- Smithson Alison, Smithson Peter „The Charged Void: Architecture" The Monacelli Press, Inc., Nueva York 2001
- Smithson Alison, Smithson Peter „The Space Between" Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 2017
- Smithson Alison, Smithson Peter „The Shift" Academy Editions, Londres, 1982
- Smithson Alison, Smithson Peter "Upper Lawn. Solar Pavillion" Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1986
- Spellman, Catherine y Unglaub, Karl "Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes" Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2004
- Tadashi Oshima, Ken "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea" Lars Müller Publishers, Zurich, 2016
- Taut, Bruno "La casa y la vida japonesas" Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, 2007
- Taut, Bruno "Escritos" Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial, Madrid, 1997
- Tanizaki, Junichiro "El elogio de la sombra" Ediciones Siruela 6^a edición, Madrid 1997

