



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Espacios de reconciliación: estrategias de relación
entre la arquitectura y el jardín en la obra de
Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa.

Reconciliation spaces: design strategies in the
relationship between architecture and garden
studied through the work of Kazuyo Sejima y Ryue
Nishizawa.

Autor/es

Pablo Bayego Benedí

Director/es

Jaime Díaz Morlán

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2019

ESPACIOS DE RECONCILIACIÓN

Estrategias de relación entre la arquitectura y el jardín en la obra de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa

RECONCILIATION SPACES

Design strategies in the relationship between architecture and garden studied through the work of Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa

Trabajo de fin de grado de:

Pablo Bayego Benedí

Director: Jaime Díaz Morlán

Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza 2019

RESUMEN

La atracción hacia la naturaleza ha acompañado al ser humano a lo largo de la historia, quedando patentes muestras de ello en las diferentes expresiones artísticas. Entre ellas, los jardines, que representan el vínculo más cercano entre las personas y el mundo natural y, además, evidencian el tipo de relación que se establece entre ambos. La tradición occidental ha manifestado diversas corrientes de pensamiento que han posicionado a sus sociedades diferentes actitudes hacia el mundo, y con ello la naturaleza, cuyo testimonio podemos observar en la arquitectura y los jardines de cada época.

Sin embargo, desde Oriente nos llega una cultura japonesa revelando soluciones que parecen sugerir que está ocurriendo algo más que el mero deleite visual. Una climatología, una geografía y una historia distintas originan una cultura con una actitud y una sensibilidad más cercana a la naturaleza que deslumbran a Occidente.

El crecimiento frenético de la humanidad ha quebrado el equilibrio con el medio. La globalización contemporánea cada vez diluye más las diferencias entre las regiones a la vez que se crean convergencias de pensamiento entre puntos alejados del planeta. Kazuyo

Sejima y Ryue Nishizawa exponen una síntesis de la tradición y principios japoneses, la modernidad occidental y una propuesta arquitectónica singular para la sociedad actual. La relación entre los espacios, el tratamiento del entorno y su investigación sobre el límite entre el exterior y el interior merecen un estudio detenido para extraer algunas claves para la reconciliación de la arquitectura, los usuarios y la naturaleza.

ABSTRACT

The attraction to nature has been part of the human being throughout history and there are evident examples of it in different artistic expressions. Among them, the gardens, which represent the closest connection between people and the natural world and also evince the type of relationship established between them. Western tradition has exhibited various streams of thought that have led to different attitudes towards the world and nature that we can observe in the architecture and gardens of each period.

However, Japanese culture from the East reveals solutions that seem to suggest there is more to it than a mere visual delight. A different climatology, geography, and history are the reason for a culture with an architectural attitude and sensitivity close to nature which dazzles the West.

The frantic growth of humanity has broken down the balance with the environment. Contemporary globalization is increasingly diluting the differences among regions while new convergences of thought are created in between far-apart places of the planet. Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa present a synthesis of the Japanese tradition and principles, occidental modernity and a unique architectural proposal for today's society. The relationship between the spaces, the treatment of the environment, and their research

on the boundary between exterior and interior, call for a careful study to extract key concepts for the reconciliation of architecture, users, and nature.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6	ANÁLISIS DE LA OBRA DE SANAA	34
Motivación	7	Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa	35
Objeto de estudio	7	Estrategias de relación con el jardín	37
Objetivos	8	La arquitectura enfrentada al horizonte	42
Metodología	8	La torre de cristal	44
LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL JARDÍN EN LA HISTORIA	10	El jardín suspendido	47
En Occidente	11	El paisaje enmarcado	50
Los pueblos primitivos	11	Arquitectura que busca el paisaje	53
La civilización romana	12	La caja cerrada	55
La Edad Media	10	La casa patio	58
El Renacimiento	13	Arquitectura diluida en el paisaje	66
El Barroco	14	La araña como ensamblaje en el jardín	70
El siglo XVIII	15	El jardín como espacio intersticial	74
El siglo XIX	15	La arquitectura como parque	82
El Movimiento Moderno	16	RESULTADOS DEL ANÁLISIS	92
En Japón	19	Nociones de orden	93
El sintoísmo	19	Movimientos y dinámicas del mundo natural	94
El jardín japonés	21	La frontera entre el entorno natural y el artificial	95
La casa tradicional japonesa	25	La geometría y la forma	97
La vivienda urbana tradicional	28	Estrategias de relación con el jardín combinadas	97
El Metabolismo	29	El jardín, espacio de conciliación	100
La vida líquida	30	BIBLIOGRAFÍA	104
		ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	106

01

INTRODUCCIÓN

- .motivación
- .objeto de estudio
- .objetivos
- .metodología

02

LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL JARDÍN EN LA HISTORIA

- EN OCCIDENTE
- .los pueblos primitivos
 - .la civilización romana
 - .la Edad Media
 - .el Renacimiento
 - .el Barroco
 - .el siglo XVIII
 - .el siglo XIX
 - .el Movimiento Moderno

- EN JAPÓN
- .el sintoísmo
 - .el jardín japonés
 - .la casa tradicional japonesa
 - .la vivienda urbana tradicional
 - .el Metabolismo
 - .la vida líquida

03

ANÁLISIS DE LA OBRA DE SANAA

.Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa

ESTRATEGIAS DE RELACIÓN CON EL JARDÍN

- .la arquitectura enfrentada al horizonte
- .la torre de cristal
- .el jardín suspendido
- .el paisaje enmarcado
- .arquitectura que busca el paisaje
- .la caja cerrada
- .la casa patio
- .arquitectura diluida en el paisaje
- .la ameba como ensamblaje en el jardín
- .el jardín como espacio intersticial
- .la arquitectura como parque

04

RESULTADOS DEL ANÁLISIS

- .nociones de orden
- .movimientos y dinámicas del mundo natural
- .la frontera entre el entorno natural y el artificial
- .la geometría y la forma
- .estrategias de relación con el jardín combinadas
- .el abandono para dar lugar al desarrollo de la vida
- .el jardín, espacio de conciliación

Motivación

Existe un momento común en la trayectoria de los estudiantes de arquitectura en el que se produce un desapego entre el mundo del que procede y el espacio académico de la Arquitectura. Uno comienza a estudiar a los maestros del siglo XX y empieza a comprender los procesos proyectuales a través de la abstracción, la depuración del lenguaje, la limpieza de la ornamentación, el uso de la geometría en los juegos formales, la composición o el perfeccionamiento de la técnica. Aparecen encima de la mesa nuevas referencias, procesos distintos y resultados dispares que, las personas ajenas a este universo, no entienden y de hecho, sienten cierta contrariedad. Se experimenta un desafecto entre el mundo y la arquitectura contemporánea. Ante esta situación es posible que cada uno tome una actitud y una vía. La mía es buscar la reconciliación a través del jardín.

Existe otro momento en mi trayectoria de estudiante de arquitectura en el que me cercioro de un elemento recurrente en mis proyectos y referencias que es el jardín y el tratamiento del límite entre exterior e interior. Las razones por las que aparecen y la manera de entenderlos y tratarlos seguramente respondan a cuestiones muy personales, pero allí aparece para mí un lugar de encuentro entre los dos mundos. El jardín conecta enérgicamente con las personas y parece tener un idioma que todos entendemos y es capaz

de cautivar y suscitar la sensibilidad de los seres humanos.

El estudio se centra en el ámbito japonés debido a que existe una intuición previa al trabajo. Una noción de la presencia en la cultura japonesa de una manera histórica de relacionarse con el medio más cercana que la europea. La elección del estudio de arquitectura SANAA busca concretar las estrategias proyectuales para el vínculo con el jardín y la naturaleza en una obra delimitada a la par que extensa, publicada y de referencia para el mundo. De esta manera, aprovechando esta oportunidad para investigar acerca de la naturaleza (del jardín), explorar nuevos territorios y profundizar a través de la lectura y el análisis. Un trabajo que resulte útil y enriquecedor para engrosar la biblioteca de referencias y alumbrar un camino a la hora de proyectar.

Objeto de estudio

En primer lugar, se realiza un análisis de la historia del jardín en Occidente a partir de una serie de manuales básicos que abordan el tema para extraer un pequeño contexto y diferentes actitudes a lo largo de la historia.

En segundo lugar, se lleva a cabo una investigación sobre el Japón tradicional y su relación con la naturaleza. Para ello, se eligen como puntos clave la religión sintoísta, como elemento generador de cultura;

el jardín japonés, para entender su tratamiento de la naturaleza; y la casa tradicional japonesa, para observar el “código genético” de su arquitectura y cómo se relaciona con el medio.

Y en tercer lugar, se centra la investigación en el estudio de arquitectura japonesa contemporánea compuesto por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa; SANAA. Puesto que se trata de unos arquitectos que no producen obra escrita, el objeto de estudio es su obra publicada desde el comienzo de su trabajo hasta el último número accesible en la biblioteca. Se estudian todos los proyectos, sin discriminar diferencias tipológicas de escala o de uso, si bien se pone especial énfasis en aquellos edificios que condensan mayor carácter e interés académico.

Objetivos

El propósito de intentar abarcar gran parte de la obra de SANAA responde al deseo de extraer la mayor información posible de estrategias y actitudes ante el jardín y el límite entre exterior e interior. Ver cómo, ante diferentes condiciones de emplazamiento y programa, resuelven la relación con el entorno y estudiar si existe en el jardín una atmósfera de reconciliación entre la arquitectura, los habitantes y la naturaleza.

Por otro lado, la diferencia cultural e histórica hace posible la comparación entre dos civilizaciones que han interpretado el mundo de manera distinta y las

respuestas y actitudes de ambas ante la naturaleza. El objetivo de dicha comparación es conocer otras visiones y poder incorporar aquellos aspectos que puedan resultar enriquecedores para nuestro modo de construir.

En definitiva, llenar la mochila de nuevos métodos proyectuales y procesos creativos para conocer y poseer más recursos a la hora de tratar ese contacto entre la arquitectura y la naturaleza; tan delicado como emocionante.

Metodología

Para ello, se utiliza el análisis a través de la documentación gráfica proporcionada por las diversas publicaciones, complementada por textos extraídos de dichas ediciones, libros básicos sobre arquitectura y jardín, así como estudios exhaustivos llevados a cabo por otros autores sobre la obra de SANAA.

El método para la redacción del análisis es la elaboración de un texto fluido y único. De esta manera, además de reflejar el espíritu del estudio en el que fueron llegando y apareciendo los temas sin un orden preestablecido, se pone de manifiesto la dificultad de clasificar y organizar la obra de forma categórica. Aunque existe un hilo conductor y un orden en la exposición de los temas, la idea es presentar una historia de forma amena, más coloquial que científica.

En primer lugar se realiza una breve investigación previa sobre la cuestión del jardín en la arquitectura a lo largo de la historia llegando hasta las actitudes de varios arquitectos de la modernidad y su mirada entornada en Japón. Después se lleva a cabo una exploración de la relación con la naturaleza en la cultura japonesa a través de un pequeño análisis del sintoísmo, la casa tradicional japonesa y el jardín japonés.

Una vez generado ese marco contextual, se analiza la obra de SANAA. Debido a la escasa producción escrita por parte de sus integrantes, se aprovechan las investigaciones ya realizadas por otros autores a través de entrevistas, divulgaciones, tesis doctorales y publicaciones. También se examinan los documentos gráficos proporcionados por dichas publicaciones, como plantas, secciones, fotografías y croquis para la comprensión de las obras. Además, se empleará el dibujo propio como herramienta conveniente para esquematizar las estrategias de relación y así poder agruparlas y entenderlas.

Una vez realizado ese estudio, se organizan las obras en familias de estrategias de relación con el jardín, describiendo las características y los procesos que han llevado a esos resultados para, finalmente, generar una serie de reflexiones propias.

01 INTRODUCCIÓN

- .motivación
- .objeto de estudio
- .objetivos
- .metodología

02 LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL JARDÍN EN LA HISTORIA

EN OCCIDENTE

- .los pueblos primitivos
- .la civilización romana
- .la Edad Media
- .el Renacimiento
- .el Barroco
- .el siglo XVIII
- .el siglo XIX
- .el Movimiento Moderno

EN JAPÓN

- .el sintoísmo
- .el jardín japonés
- .la casa tradicional japonesa
- .la vivienda urbana tradicional
- .el Metabolismo
- .la vida líquida

03 ANÁLISIS DE LA OBRA DE SANAA

Kazuyo Sejima y Ryue
Nishizawa

ESTRATEGIAS DE RELACIÓN CON EL JARDÍN

- .la arquitectura enfrentada al horizonte
- .la torre de cristal
- .el jardín suspendido
- .el paisaje enmarcado
- .arquitectura que busca el paisaje
- .la caja cerrada
- .la casa patio
- .arquitectura diluida en el paisaje
- .la ameba como ensamblaje en el jardín
- .el jardín como espacio intersticial
- .la arquitectura como parque

04 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

- .nociones de orden
- .movimientos y dinámicas del mundo natural
- .la frontera entre el entorno natural y el artificial
- .la geometría y la forma
- .estrategias de relación con el jardín combinadas
- .el abandono para dar lugar al desarrollo de la vida
- .el jardín, espacio de conciliación

La naturaleza siempre ha despertado en el ser humano emoción y asombro que ha quedado reflejado en las diferentes artes. El jardín representa el deseo de generar un vínculo con el medio a la vez que supone una expresión artística para disfrute de los sentidos que las distintas civilizaciones y pueblos han reflejado a lo largo de la historia. De la misma manera que el clima, cada cultura ha influido e impregnado al jardín de un carácter particular así como de un significado propio. **En Occidente**, tradicionalmente, el jardín depende de la arquitectura, la cual lo impregna de su composición, su geometría y su estilo. Los elementos naturales son tratados como un material de construcción más, reafirmando una cuestión fundamental que es tomar posesión de la naturaleza.¹

Para conocer el origen de la conexión entre la naturaleza y la arquitectura, dado que nace en ella, podemos retrotraernos hasta las primeras viviendas construidas por **los pueblos primitivos**. Las casas de aquellas primeras comunidades nómadas poseen un carácter efímero debido a que la caza y la recolección es el único medio de subsistencia. Las casas se construyen como meros refugios transitorios con materiales del entorno inmediato.

¹ Farello, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.10

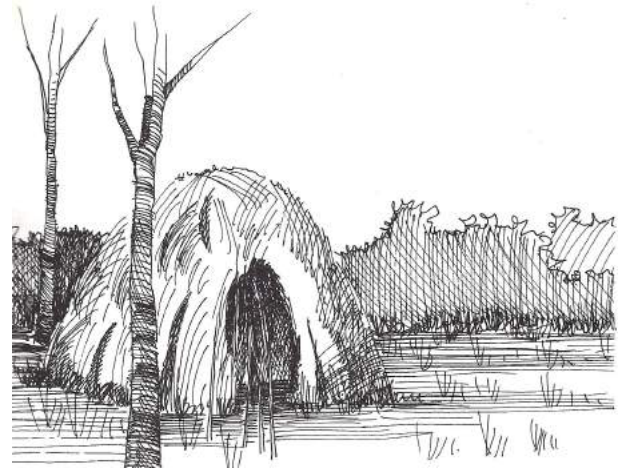


Figura 1. Skerm bosquimano.

“Las gentes vivían en equilibrio ecológico con el medio ambiente, afectándolo de la misma manera que hacían los grandes animales”²
(Schoenauer, 1984)

² Schoenauer, N. (1984). *6.000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., p.16.

Conforme las diferentes comunidades evolucionan hacia el sedentarismo, los modelos de asentamientos se ven profundamente transformados. Ahora la vivienda se construye para perdurar en el tiempo y adquiere formas de cierta complejidad mediante agrupaciones de cabañas, algunas para dar habitación y otras para almacenaje y animales, todas interrelacionadas a través de un patio. Este espacio descubierto comienza a convertirse en el núcleo de la casa, donde los habitantes pueden relacionarse, cocinar, trabajar funcionando como un taller, y además, también sirve como corral para los animales.³

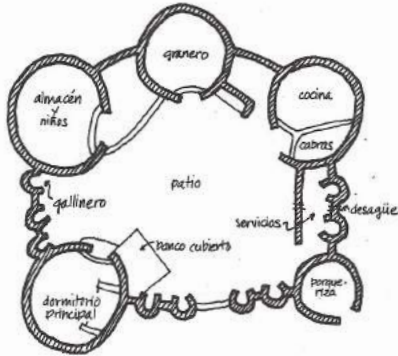


Figura 2. Vivienda patio awuna.

A medida que las sociedades agrícolas avanzan, las viviendas se establecen de manera permanente y duradera, formando crecientes poblados semiurbanos por adición de las edificaciones, antecedentes de las ciudades y las casas urbanas. Las primeras civilizaciones nacen de aquellas comunidades que son capaces de prosperar más allá de la mera subsistencia y de defenderse de otras tribus.⁴ Se trata de Mesopotamia, Pakistán e India, Egipto y China. Todas ellas convergen en una tipología de vivienda urbana derivada de las casas rurales de aquellas comunidades agrícolas: la casa patio. Cada una de estas civilizaciones desarrolla y perfecciona la construcción de sus edificaciones atendiendo a sus características culturales. Sin embargo, nos centraremos en la sociedad a la que más se han remitido los maestros del Movimiento Moderno.

La civilización romana representa el inicio de una función del jardín más allá del *hortus* –pequeño espacio vallado, situado en la parte posterior de la casa, destinado al cultivo de plantas comestibles y, por tanto, carente de cualquier intención ornamental–. La casa atrio romana, derivada de la casa griega

³ Schoenauer, N. (1984). *6.000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., p.81.

⁴ *Ibid.*, p.116.

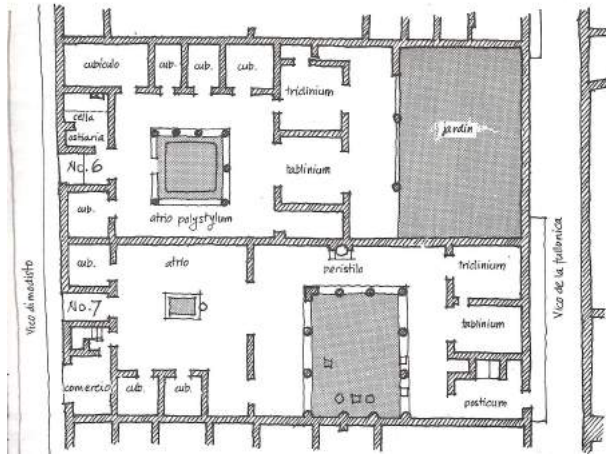
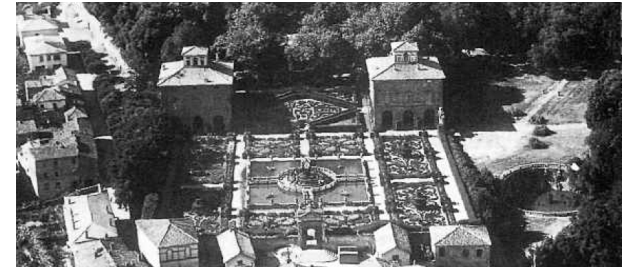
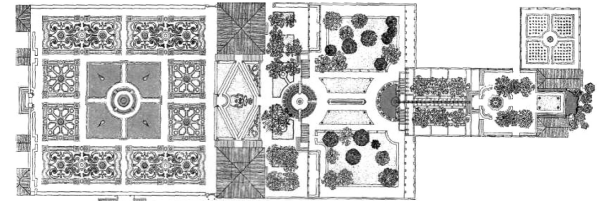


Figura 3. Pompeya: casas 6 y 7.

con peristilo, consta de un jardín en forma de *impluvium* utilizado como espacio exterior protegido de la casa. Es el corazón de la vivienda dado que todas las habitaciones vuelcan al patio y no a la calle. Además, provee de luz, aire y agua, y propicia un microclima más favorable. La *domus* romana presenta en alguna de sus variantes una duplicación del patio, planteando uno en forma de atrio como espacio principal y público donde vuelcan las habitaciones, y otro en forma de *hortus* como pequeño jardín privado.

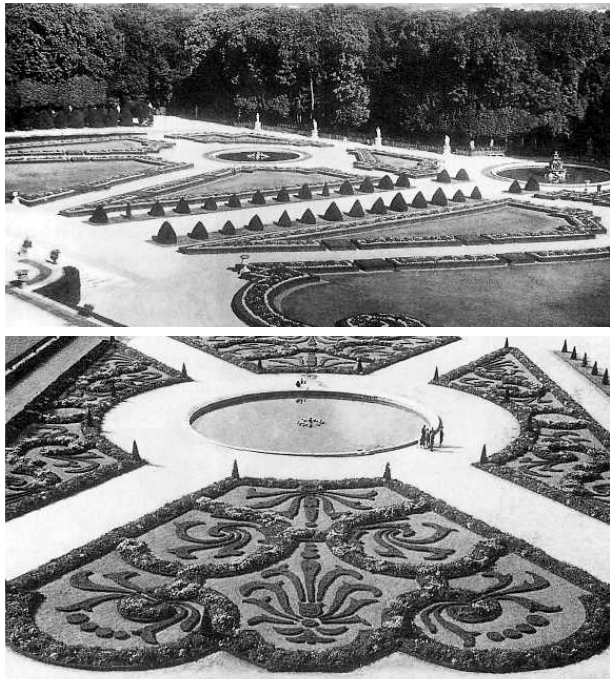
A lo largo de **la Edad Media** el jardín continúa conservando un valor simbólico y utilitario a través de nuevas tipologías edificatorias como los monasterios y sus claustros, y es en **el Renacimiento** donde el jardín se consagra ya como género edificatorio.⁵ Su organización y reglas se resuelven como los edificios en planta. Refleja el racionalismo de la época y el dominio del hombre sobre el mundo sensible, sin lugar para la espontaneidad o los cambios. Es un espacio



Figuras 4 y 5. Villa Lante en Bagnaia.

⁵ Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.7

de la casa al aire libre y por tanto sometido a normas arquitectónicas. Cualquier elemento natural es susceptible de ser modificado y ya en **el Barroco** el jardín posee una concepción puramente arquitectónica hasta pretender absorber también el territorio y el paisaje.⁶



Figuras 6 y 7. Versalles, la terraza del palacio.

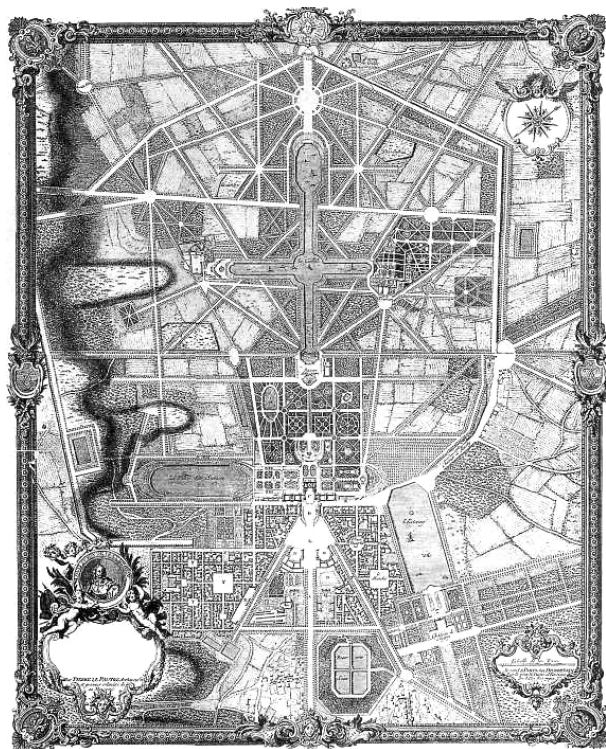


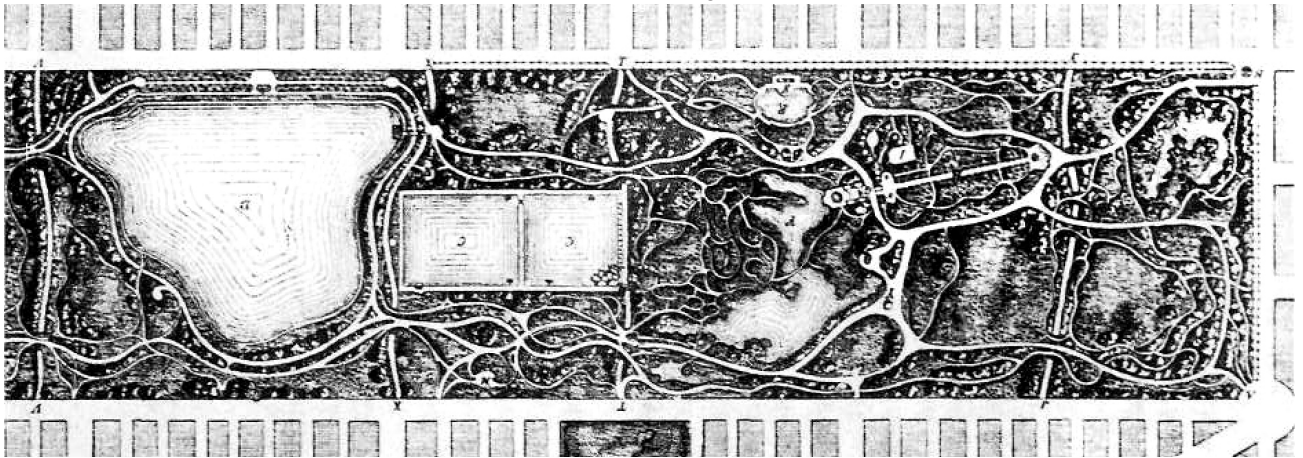
Figura 8. Versalles, planimetría general de palacio y jardines.

⁶ Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.7

No es hasta **el siglo XVIII** cuando aparece una nueva visión del mundo natural que aleja el jardín del modelo arquitectónico producido siglos atrás. El jardín paisajista presenta una búsqueda de variedad compositiva en la que los elementos deben de aparecer casi como si hubieran sido dispuestos por la naturaleza misma.⁷ Los edificios ayudan a crear escenas pintorescas que se descubren a través de los paseos y senderos trazados bajo criterios orgánicos. Esta tendencia conduce en **el siglo XIX** a la creación de los grandes parques públicos naturalistas al servicio de los habitantes de las ciudades.



Figura 9. Jardín de Stourhead.



⁷ Farello, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.209

Figura 10. Planta parcial del *Central Park* de Nueva York.

Con el movimiento Arts & Crafts, el jardín pasa a ser considerado como un espacio exterior integrante de la casa y no un simple escenario decorativo.

“El jardín extiende la casa hacia la naturaleza. Al mismo tiempo, da a la casa un soporte en la naturaleza, sin el cual parecería algo extraño en ella”⁸ (Muthesius, 1904)

A principios del siglo XX, surge **el Movimiento Moderno**, donde el jardín sirve como complemento de la obra arquitectónica y lugar para la experimentación. De este modo aparecen innumerables tratamientos del mismo por cada uno de los arquitectos de este siglo. En la zona más centroeuropea aparecen los modelos cubistas y abstractos que definen el jardín a través de juegos geométricos y ejercicios gráficos⁹, que vuelven a ligar al jardín a través de la continuación de los modos de la casa de la misma forma que ocurría en el Renacimiento. El racionalismo utiliza la vegetación como recurso que resalta el contraste entre los elementos formalizados y geométricos (los edificios) frente a las formas libres naturales (la natu-

⁸ Muthesius, H. (1979). *The English House*. Nueva York: Rizzoli, p.107.

⁹ Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.121

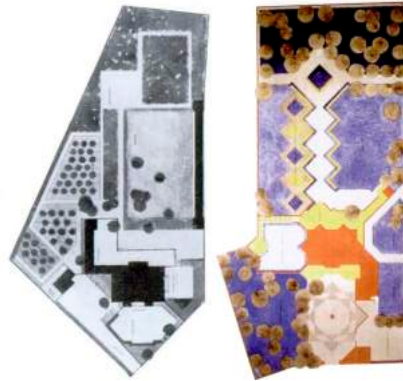


Figura 11. Walter Gropius, planta de la *Casa Otte*.

Figura 12. Walter Gropius, planta de la *Casa Lallendach*.

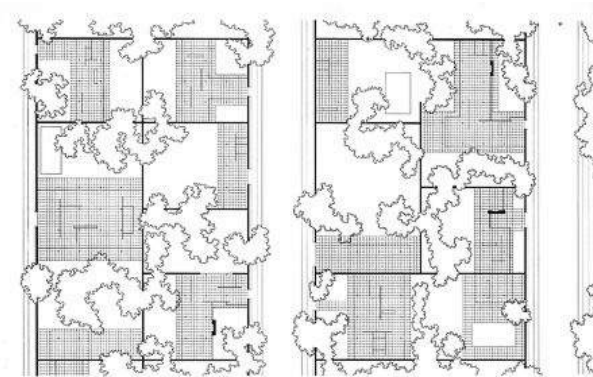


Figura 13. Mies van der Rohe, planta de *Casas con Patio*.

raleza) al igual que nos paisajistas románticos el siglo XVIII.¹⁰ Sin embargo, estas tendencias se ponen en crisis por medio de otras corrientes provenientes de diferentes puntos del mundo occidental que alivian a los jardines de los grafismos de vanguardia.

Desde Norteamérica, Frank Lloyd Wright manifiesta un equilibrio entre el mundo natural y las abstracciones plásticas de la arquitectura, generando una acentuación del paisaje existente a través del encuentro entre lo natural y la arquitectura. Construye un jardín arquitectónico aportado por la casa y un jardín paisajista que envuelve al conjunto.¹¹

Por otro lado, desde los países nórdicos llegan composiciones delicadas a través de formas extraídas de la naturaleza “para expresar el crecimiento y movimiento como metáforas de la vida humana.”¹² De entre el panorama escandinavo destaca Alvar Aalto, capaz de sintetizar la tradición y la modernidad y que, frente a la intercambiabilidad de los proyectos

¹⁰ Farelo, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.317

¹¹ Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.181

¹² Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, p.204.

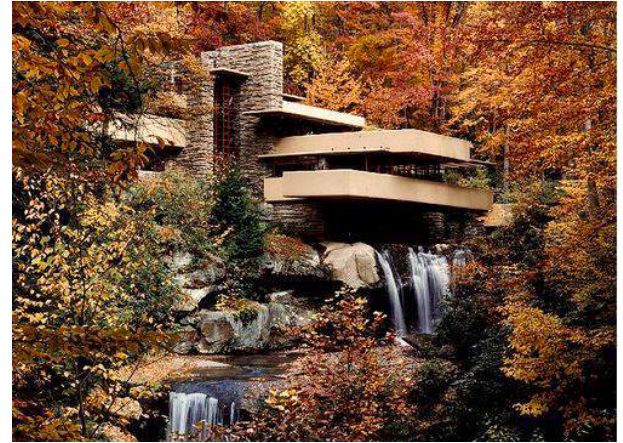


Figura 14. Frank Lloyd Wright, *Casa de la Cascada*.



Figura 15. Alvar Aalto, *Villa Mairea* desde el patio-jardín.

del Movimiento Moderno, proyecta en respuesta al emplazamiento.¹³ Utiliza el patio de manera recurrente como membrana entre el paisaje finlandés y el interior, donde el bosque penetra e invade la casa racionalista, adueñándose de la arquitectura hasta convertirse ésta en una representación y una evocación de ese paisaje. Un patio que es jardín, es plaza y es espacio rural de encuentro entre la población y el campo. Pero como describe Louna Lahti, la reducción de los detalles del jardín a la mínima expresión, la construcción tradicional, el uso de los materiales, la conexión con el paisaje y las proporciones poseen rasgos japoneses. De hecho, las técnicas japonesas han cautivado e influenciado tanto a Aalto como a Wright, así como a numerosos autores occidentales, cuyo ejemplo han seguido a la hora de proyectar arquitectura y modelar y articular los jardines de acuerdo con sus necesidades específicas.

Existen abundantes momentos en la historia occidental en los que los diferentes ámbitos artísticos han quedado deslumbrados por las artes japonesas. Uno de estos testimonios es fácilmente palpable en las memorias escritas por el arquitecto Bruno Taut en su estancia en Japón entre 1933 y 1936 que culminan en el libro “La casa y la vida japonesas”, donde fun-



Figura 16. Alvar Aalto, patio de la *Casa Experimental Muuratsalo*.



Figura 17. Alvar Aalto, interior de la *Villa Mairea*.

¹³ Roth, L.M. (2013). *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, p.534.

damentalmente describe la arquitectura tradicional nipona. Más adelante, volvieron a captar la atención de Occidente a través del movimiento metabolista iniciado en 1960 que, en la actualidad, el arquitecto Rem Koolhaas rescata en su libro “Project Japan: Metabolism talks...”, como si quisiera decirnos que vuelve a estar en boga aquello que los japoneses investigaron entonces así como sus estrategias y actitudes. ¿Cuáles son las razones de esta recurrente admiración desde Occidente? ¿Qué lleva al pueblo nipón a elaborar un arte y una arquitectura tan sutil y delicada? Retrocedamos de nuevo en la historia con la mirada puesta en este archipiélago, fijándonos en tres aspectos que podrían ser clave para comprender su actitud y relación entre la arquitectura y la naturaleza: el sintoísmo, religión principalmente profesada y que forja una cultura determinada; el jardín japonés, para conocer el tratamiento que se hace del medio; y la casa tradicional, para entender la esencia de su arquitectura.

En Japón el clima es tropical y frío a la vez, con lluvias torrenciales y grandes nevadas. Los altos niveles de humedad y lluvia derivan en un paisaje que posee una vegetación muy abundante. Su ubicación mediadora entre el continente asiático y el océano propicia también la generación de fuertes vientos. Estas condiciones, junto a la gran actividad sísmica característica del cinturón de Fuego del Pacífico, originan una respuesta ante el medio por parte de la

población más adaptativa que impositiva, debido a la fuerza de los fenómenos naturales.

El hecho de que los tifones posean la doble naturaleza de ser a la vez estacionales e inesperadamente violentos, connota igualmente una doble naturaleza en la vida misma del hombre. La riqueza de la humedad, a la vez que bendice al hombre con alimentos, lo amenaza con inundaciones y vendavales.¹⁴ (Watsuji, 2006)

La abundancia que propicia el medio y la fertilidad en las cosechas genera un fuerte vínculo de los habitantes con el territorio, que, sumada a la autoridad que detentan los fenómenos devastadores, los pueblos establecen un tipo de creencia religiosa basada en el agradecimiento y la humildad. **El sintoísmo** es considerado uno de los sistemas de creencias más antiguos y sigue siendo uno de los pilares definitivos de la cultura japonesa. En el sintoísmo no aparece la figura de una deidad absoluta que ha creado la totalidad de las cosas. La función creadora del mundo se realiza a través de la cooperación de los *kami*, espíritus nobles y sagrados, que abarcan una gran variedad de entidades: sobrenaturales por un lado como

¹⁴ Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje: Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme, p.170.

espíritus de ancestros, y por otro lado como fenómenos naturales cuyos espíritus sagrados pueden vivir en parajes como cascadas o montañas, e incluso en entes como rocas o árboles que hayan suscitado la fascinación de los habitantes.¹⁵

Consecuentemente, la expresión de la fe no necesita indispensablemente un templo, sino que el santuario puede ser el propio medio, por lo que los fieles tienen la posibilidad de adorar a los dioses a cielo abierto. Los santuarios están relacionados con el espacio natural que los acoge, señalados simbólicamente por los *torii*; puertas que dan fin al mundo terrenal e inician el mundo de los *kami*.¹⁶



Figura 18. *Torii* y linterna de piedra en el recinto de un santuario.

¹⁵ Ono, S. (2017). *Sintoísmo. La vía de los kami*. Gijón: Satori Ediciones, p.22.

¹⁶ *Ibid.*, p.49.

En el sintoísmo, el bienestar de la comunidad es la preocupación principal de los miembros y aquel que lo compromete comete un crimen ante los ojos de los *kami*. Aquél que daña o destruye la morada de un *kami*, es decir, un elemento natural sagrado, también perpetra una infracción. Así pues, queda clara una diferencia cultural entre la tradición japonesa de adoración y resignación por la naturaleza frente a la dominación occidental de la naturaleza.

La población nipona tradicional no trata de enfrentarse a la fuerza devastadora que puede llegar a adoptar la naturaleza en forma de terremotos y tifones, sino que se resigna y amolda, construyendo en la cultu-



Figura 19. *Torii* ante la morada natural de un *kami*.

ra una actitud conjunta ante el medio y que además se materializa en aspectos como la arquitectura. De hecho, al igual que el sintoísmo se adecua a los cambios y fenómenos naturales buscando la armonía y el equilibrio, también fue capaz de adaptarse a las religiones que llegaron a través de China y Corea como el taoísmo, el confucianismo y principalmente el budismo, que trajo consigo una cantidad significativa de aspectos a la cultura intelectual, plástica y arquitectónica.

El sintoísmo ha contribuido considerablemente al mundo artístico de manera indirecta mediante el empleo de imágenes de animales guardianes, el trabajo de los mejores artistas y artesanos en la construcción y decoración de los santuarios, en el diseño de los jardines y en la conservación del mundo natural.¹⁷ (Ono, 2017)



Figura 20. Casa de té.

Así pues, el profundo amor por la naturaleza y el gusto por contemplarla queda reflejado en una manifestación artística, entre otras, que es el arte de los jardines. Se trata de una expresión viva y simbólica de su pasión por la naturaleza, además de ser un elemento íntimo de la vida de cada día.¹⁸

El jardín japonés es un jardín muy simple, donde todo tiene su función y no falta ni sobra nada.¹⁹ No es una representación fiel de la naturaleza; se inspira en ella, pero con una finalidad que es más idealista que realista.²⁰ Se trata de una expresión simbólica del mundo paradisiaco, una interpretación de la naturaleza más que una copia. En esta vista en miniatura de la naturaleza se respetan sus formas y sus movimientos, y cada elemento presente está dotado de un significado, sin nada dejado al azar y buscando una simplicidad con la que lograr el máximo efecto con los mínimos medios.

¹⁷ Ono, S. (2017). *Sintoísmo. La vía de los kami*. Gijón: Satori Ediciones, p.111.

¹⁸ Farello, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.289

¹⁹ Sánchez, M. *JardineríaOn*. Extraído desde <https://www.jardineriaon.com/jardin-japones.html>

²⁰ Farello, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.13



Figura 22. Jardín seco.

[El jardín japonés] No tiene el valor de representar cualquier belleza natural que se puede encontrar en el mundo, real o mítico. Lo considero como una composición abstracta de objetos naturales en el espacio, una composición cuya función es la de incitar a la meditación.²¹ (Nitschke, 2003)

²¹ Nitschke, G. (2003). *El jardín japonés*. Madrid: Taschen.

²² Kawana, K. *El Jardín Japonés. Simbolismo y Principios Estéticos*. Extraído desde https://www.academia.edu/27593321/El_Jardín_Japonés_-_Simbolismo_and_Principios_Esteticos

En el jardín japonés o *niwa* no es necesaria la presencia de un elemento en sí mismo, como por ejemplo el agua, sino que puede estar simbolizada por arena con patrones o gravas grises.²² Koichi Kawana, en el jardín japonés tradicional. Igualmente, las montañas pueden estar representadas por rocas, o las islas pueden interpretarse a través de piedras en un mar de arena. De esta manera, podemos pensar que el proceso de abstracción o la diferencia entre lo natural y lo artificial son conceptos más entendidos y arraigados en la cultura japonesa; están acostumbrados a ellos.

El seto, las hojas y los árboles, y los grupos de rocas y piedras obstaculizan la vista y siempre hay alguna parte del jardín en la penumbra que no se ve. Al volver la vista comprobaremos que el paisaje que acabamos de ver, ya no se ve, y no se adivina el paisaje que veremos más adelante. Aunque deseemos ver de una vez todo el jardín nuestra mirada tiene que doblarse obligada por la curva del camino. No tenemos el privilegio de la mirada. Al revés, ésta se limita, se obstruye y se tuerce.²³ (Mochida, 2002)

²³ Mochida, K. *Teien no Manazashi aruiwa Seisei suru Teien*. Pelican-sha. Extraído desde Terao, E. (2008). *El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*. Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago, p.237-238.



Figura 23. *Koke-dera* (templo del musgo)

Otro principio que rige los jardines y está relacionado con la concepción japonesa de la naturaleza es el movimiento. Los visitantes experimentamos e interpretamos el jardín a través de la actividad corporal, del paseo. Pero también, el elemento de *tiempo* es un componente importante en el desarrollo del jardín a través de su naturaleza efímera. Percibimos el cambio estacional en las plantas y los árboles, así como los niveles de agua pueden crecer y disminuir. El concepto occidental de “un jardín al momento” es rechazado en Japón, como también rebatirá Gilles Clément en “El jardín en movimiento”.

El jardín es un *shero*, un juego sin fin que tiene una pluralidad de lecturas e interpretaciones y carece de un solo significado. Aunque vayamos avanzando, resulta que no vamos a ninguna parte. La vida es un vagar por los caminos, “caminar por caminar”.²⁴ (Terao, 2008)

Esta profunda dedicación al jardín y amor por la naturaleza queda consecuentemente reflejada en la arquitectura, desde la cual poder disfrutar de la contemplación de ese entorno. A diferencia de lo que hemos visto que ocurre en la vivienda occidental, la

casa tradicional japonesa no prevalece sobre el jardín. Adopta una configuración articulada que tiende a armonizarse con el jardín, enmarcando vistas o acentuando su relación. Incluso, para la construcción en un lugar es necesario obtener el “permiso” de los *kami* por medio de ceremonias.

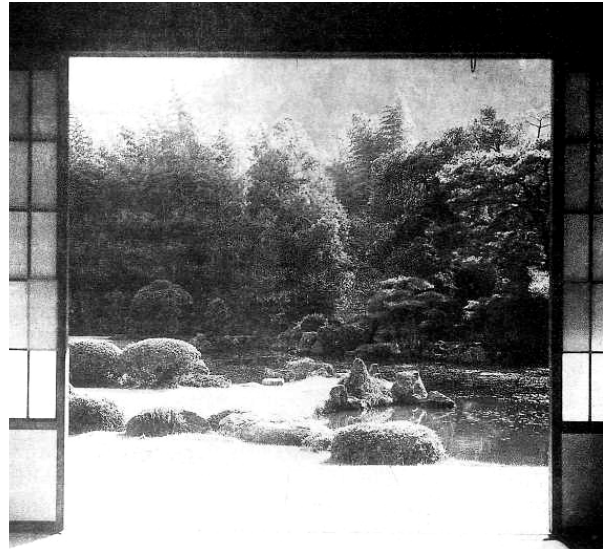


Figura 24. Templo de *Tenryu-ji*.

²⁴ Terao, E. (2008). *El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*. Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago, p.237-238.

La casa tradicional japonesa es básicamente un espacio horizontal vinculado con el jardín exterior. Posee una silueta baja, sin querer sobresalir y construida con materiales livianos y con sistemas que permiten el montaje y desmontaje fácil para la posible reconstrucción tras un tifón o un terremoto. Contemplamos y apreciamos la naturaleza desde una posición agazapada, pero en relación directa.²⁵ La casa se compone de manera sencilla. Una retícula de pilares de madera expandible en cualquier dirección eleva del suelo una plataforma, para evitar la humedad del terreno, definiendo un espacio único e isótropo.



Figura 25. *Residencia Watanabe.*

²⁵ Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje: Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme, p.198.

Mientras que, por lo general, en Occidente el límite entre el exterior y el interior está definido mediante un sólo paramento, en Japón la relación con el entorno natural está basada en lo gradual. Son diversos los mecanismos que configuran una conexión más delicada y progresiva con el jardín que consuman una continuidad más lograda de la arquitectura en el lugar.



Figura 26. Interior de la *Villa imperial de Katsura.*

A lo largo del perímetro se dispone una galería de entablado de madera llamada *engawa* que posee varias funciones. Además de servir de acceso a la vivienda, sirve como regulador de luz evitando la radiación directa del sol y otorgando una penumbra uniforme a la casa. Espacialmente funciona como umbral del hogar, un colchón entre el interior y el exterior que difumina los límites entre la vivienda y el jardín. Un espacio que es exterior desde el que podemos observar la naturaleza, y a la vez interior puesto que nos protege de la lluvia al estar cubierto.



Figura 27 y 28. *Engawa*.

²⁶ Navarro, H. (2017). *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos. Análisis de espacios intermedios en climas tropicales y templados*. Madrid, p.312.

Adyacente a la *engawa* se encuentra el *sayanoma*, otro espacio amortiguador que, además de servir de acceso y extensión de otros espacios de la casa, puede regular la temperatura de la vivienda: si permanece abierto, ventila y protege del sol; pero si se cierra, actúa como invernadero y brinda de calor a las estancias contiguas.²⁶



Figura 29. *Sayanoma* en *Residencia Sasagawa*.

En el interior, el gran espacio continuo de la casa puede subdividirse y cerrarse mediante paneles móviles llamados *shoji* que favorecen la ventilación natural. Formados por un bastidor de madera y forrados de papel de arroz, más que cerrar la casa, matizan la luz gracias a sus propiedades translúcidas, ayudando a conseguir una luz homogénea y difusa. La privacidad no se obtiene a través del cierre, sino por el número de *shojis* a atravesar.²⁷

El suelo de la vivienda queda cubierto por esterillas acolchadas de tejidos naturales llamadas *tatami* que funcionan como metáfora de la unión de la casa con el paisaje. Cuando nos sentemos sobre los *tatamis* experimentaremos una sensación parecida a la de la hierba, de tal modo que se intensifica la continuidad también sensorial con el jardín pasando del césped exterior a la madera de la *engawa* y finalmente a las esterillas.²⁸

²⁷ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.60.

²⁸ *Ibid.*, p.62.

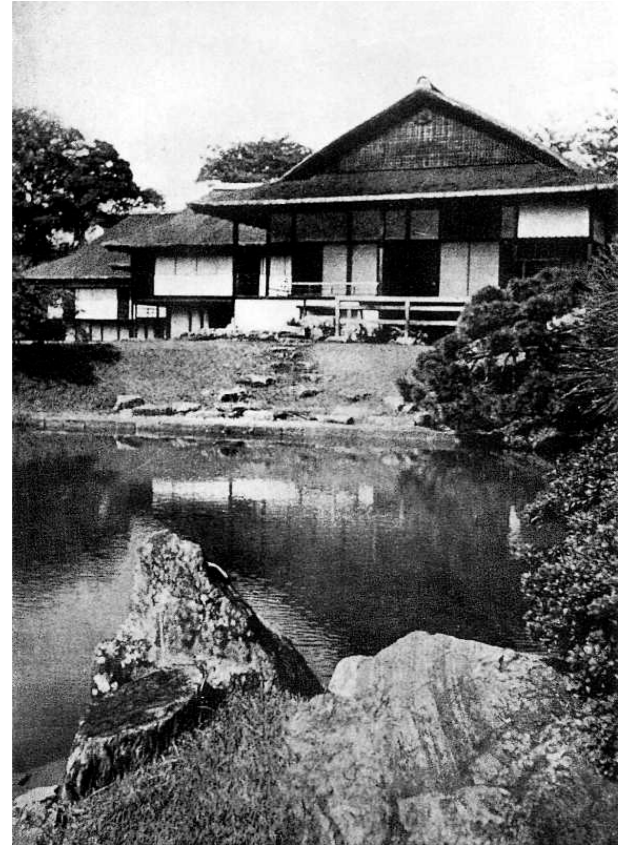


Figura 29. Villa imperial de Katsura desde el lago.

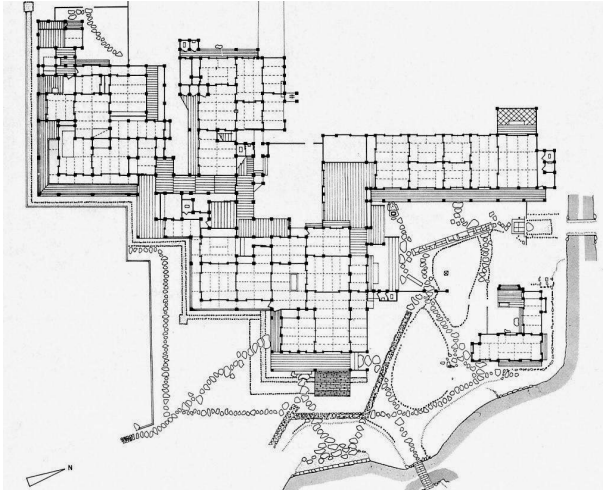


Figura 29. Planta de la *Villa imperial de Katsura*.

Gracias a la flexibilidad y la sencillez que aportan estos sistemas se puede conseguir un espacio único e isótropo en el cual lo que define el uso del espacio es el mobiliario, y todas las estancias pueden mantener una relación directa con el jardín como necesidad cultural y espiritual de estar en contacto con la naturaleza. No hay centros ni jerarquías, ni espacios servidores y servidos.²⁹

²⁹ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.61.

La vivienda urbana tradicional japonesa, influenciada por la cultura china, pertenece también a la tipología de casa patio como en Occidente. Sin embargo, la organización de la misma se resuelve a través de un complejo habitacional formado por varios edificios que rodean el patio central resguardado del exterior, de tal forma que cada familia constituye una pequeña comunidad cuyos miembros se reparten en los bloques siguiendo un orden jerárquico familiar.³⁰ Este modo de habitar, junto con el de la vivienda campestre tradicional, muestra una manera de habitar en forma de comunidad, cuyo grado máximo de intimidad reside en la familia y no en el individuo. Existe un gran sentido de colectividad, de ser social. Y si bien esta cultura tradicional perduró durante los siglos de manera más o menos uniforme a través de la transmisión entre generaciones del sintoísmo, la creación de jardines y la construcción, a partir de mediados del siglo XIX el mundo occidental comienza a influir notablemente en Japón.

³⁰ Schoenauer, N. (1984). *6.000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., p.206.

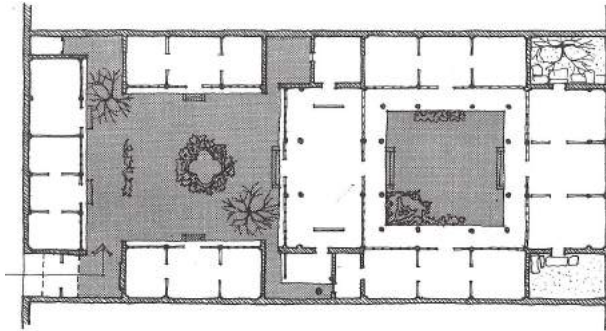


Figura 30. Casa de dos patios.

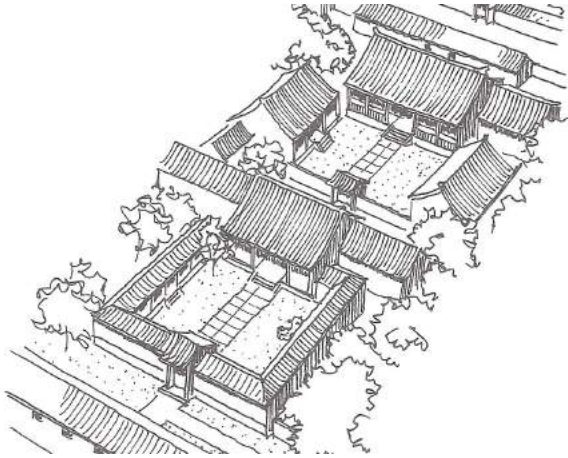


Figura 31. Casa patio ajardinado.

En oriente, el patrimonio histórico puede desaparecer, pero los principios estéticos pasan de generación en generación y forman parte de una herencia común o código genético que se actualiza en cada reedificación. Cada instante se encuentra a igual distancia del pasado, del presente y del futuro.³¹ (Mozas, 2012)

Durante el siglo XX los arquitectos japoneses más destacados aprenden del Movimiento Moderno, especialmente de los postulados de Le Corbusier. Pero tras la crisis de la vivienda moderna racional, en Japón comienza a emerger un movimiento urbano, arquitectónico, artístico y filosófico: el **Metabolismo**. Esta corriente, cuyo manifiesto se publica en 1960, plantea que los edificios y las ciudades deberían entenderse como seres vivos y, por tanto, crecer orgánicamente, según las necesidades de los habitantes.³² La continuidad entre la cultura de relación con la naturaleza se produce ahora a través de la tecno-

³¹ Mozas, J. (2011). *Rashomon. La triple verdad de la arquitectura*. Vitoria-Gasteiz: A+T publishers. Extraído desde Castro, A. (2012). *Arroximaciones a la definición de la arquitectura líquida en las estrategias proyectuales de arquitectos japoneses contemporáneos*. Barcelona, p.27.

³² Navarro, H. (2017). *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos. Análisis de espacios intermedios en climas tropicales y templados*. Madrid, p.339.

logía y busca evolucionar por medio de los principios del Metabolismo: la arquitectura debe ser flexible, capaz de regenerarse y adaptarse a los fenómenos devastadores como terremotos y tifones; sincera, sin recubrimientos ni artificios; receptiva, al igual que el sintoísmo asimila otras culturas; y capaz de interrelacionarse como un organismo vivo y metabólico.³³

A pesar de que las de ideas son de un fuerte carácter utópico y la mayoría de los proyectos no llegan a realizarse, el Metabolismo supone una fuerte influencia para las siguientes generaciones así como para ir trazando una serie de métodos de trabajo característicos. La arquitectura japonesa de vanguardia va depurándose poco a poco acercándose a la modernidad con una seña de identidad propia que es la tecnología de los materiales y las soluciones, así como el minimalismo y la transparencia.

³³ Navarro, H. (2017). *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos. Análisis de espacios intermedios en climas tropicales y templados*. Madrid, p.339.

[Referido al Hombre de Vitruvio dibujado por Leonardo da Vinci] La morfología de los músculos y de los huesos de las diferentes partes del cuerpo humano, la estructura de los intestinos, de las orejas, de la garganta, etc., dibuja la misma imagen del movimiento del agua (en espiral). Si el modelo ideal de la arquitectura del Renacimiento se apoyaba en esta concepción de arquitectura estática del cuerpo, ¿en qué puede apoyarse una arquitectura que considere al cuerpo humano como un sistema de fluidos?³⁴ (Ito, 2007)

De acuerdo a las investigaciones del sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman sobre la modernidad y las formas habituales de vivir contemporáneo, se ha establecido la idea de **la vida líquida**. Una vida en una sociedad diversa y compleja y por tanto inabarcable para una sola idea de habitar. Hasta ahora, pese a la búsqueda de propuestas flexibles, el arquitecto siempre pre-diseña el modo de habitar la casa y no el usuario.

³⁴ Ito, T. (2007). *Escritos*. Colección de Arquitectura 41. Murcia: Ediciones Fundación Cajamurcia. Extraído desde Castro, A. (2012). *Aproximaciones a la definición de la arquitectura líquida en las estrategias proyectuales de arquitectos japoneses contemporáneos*. Barcelona, p.21.

La sociedad ‘moderna líquida’ es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. La liquidez de la vida y de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo.³⁵ (Bauman, 2006)

Para satisfacer estas necesidades se hacen necesarias infraestructuras que puedan reinventarse, que sean adaptables y abiertas para el modo de habitar de los usuarios.³⁶ Si recordamos, la casa tradicional japonesa ya poseía esas cualidades de flexibilidad y fluidez, además de tener implícita la relación entre el interior y el exterior. Esto conlleva una naturalidad implícita en su arquitectura para dar lugar a propuestas que se ajustan fácilmente a las exigencias descritas de una sociedad líquida.

En este punto de la historia aparece SANAA. Hemos contextualizado brevemente al estudio en el panorama internacional y japonés, así como sobrevolado la historia de la arquitectura y la relación con el jardín para que podamos comprender algunas de las respuestas que generan estos arquitectos así como para darles más significado.

³⁵ Bauman, Z. (2006). *Vida líquida*. Madrid: Espasa Libros. Extraído desde Castro, A. (2012). *Aproximaciones a la definición de la arquitectura líquida en las estrategias proyectuales de arquitectos japoneses contemporáneos*. Barcelona, p.15.

³⁶ Castro, A. (2012). *Aproximaciones a la definición de la arquitectura líquida en las estrategias proyectuales de arquitectos japoneses contemporáneos*. Barcelona, p.17.

Para mí el proceso de proyectar un edificio es, en sí mismo, la forma de reflexionar sobre arquitectura.³⁶
(Sejima, 2004)

El mundo de los sustantivos puede traducirse en estructuras físicas; los sustantivos se convierten fácilmente en edificios. El verbo denota sólo una abstracción. Un sustantivo denota un objeto en sí mismo; un verbo, una acción. Los sustantivos presentan un concepto espacial, mientras que los verbos son espacio-temporales. ¿Cómo sería una arquitectura que no fuera sólo espacial, sino espacio-temporal?³⁷
(Nishizawa, 2015)

Desde luego, estamos influenciados por la cultura japonesa porque crecimos en una atmósfera japonesa, que está hecha de muchas cosas translúcidas, transparentes, ligeras.³⁸
(Nishizawa, 2008)

El espacio japonés es muy simple, pero en él hay pantallas removibles que a veces se cierran y oscurecen el espacio y otras veces uno puede sentirse como en el exterior, porque las pantallas desaparecen y hay continuidad entre el espacio interior y el exterior.³⁹
(Sejima, 2008)

Soy una persona que necesita flores y algún árbol cerca. Por eso he buscado tener un jardín, aunque sea muy pequeño. Cuidarlo me hace sentir bien. Además, es muy interesante observar los árboles y las plantas. Las flores no sólo son bonitas, cambian continuamente.⁴¹
(Sejima, 2008)

Mi forma de abordar el diseño básico es esencialmente la de un juego.⁴⁰
(Sejima, 1996)

Creo que en Japón tenemos una tradición del jardín muy sólida, pero hay poca gente que se dedique al paisaje contemporáneo. La arquitectura del paisaje es un concepto que hemos importado de Europa.⁴² (Nishizawa, 2011)

En un jardín, por pequeño que sea, siempre están pasando cosas.⁴³ (Sejima, 2008)

Antes solía haber un estilo de vida muy abierto y se usaba no sólo el interior sino también el exterior; los habitantes de las ciudades disfrutaban del jardín como espacio de estar.⁴⁴ (Nishizawa, 2008)

Quizá, el hecho de que aquí poca gente se dedique al diseño del paisaje indica que consideramos el paisaje al mismo tiempo que la arquitectura.⁴⁵ (Sejima, 2011)

Ahora, al hacerse la vida en las casas más cerrada, sus habitantes no quieren tener ventanas, no quieren salir al exterior y nadie camina por la calle. Creo que podemos fomentar una vida más abierta usando los jardines además de los edificios.⁴⁶ (Nishizawa, 2008)

01 INTRODUCCIÓN

- .motivación
- .objeto de estudio
- .objetivos
- .metodología

02 LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL JARDÍN EN LA HISTORIA

- EN OCCIDENTE
- .los pueblos primitivos
 - .la civilización romana
 - .la Edad Media
 - .el Renacimiento
 - .el Barroco
 - .el siglo XVIII
 - .el siglo XIX
 - .el Movimiento Moderno

- EN JAPÓN
- .el sintoísmo
 - .el jardín japonés
 - .la casa tradicional japonesa
 - .la vivienda urbana tradicional
 - .el Metabolismo
 - .la vida líquida

03 ANÁLISIS DE LA OBRA DE SANAA

Kazuyo Sejima y Ryue
Nishizawa

ESTRATEGIAS DE RELACIÓN CON EL JARDÍN

- .la arquitectura enfrentada al horizonte
- .la torre de cristal
- .el jardín suspendido
- .el paisaje enmarcado
- .arquitectura que busca el paisaje
- .la caja cerrada
- .la casa patio
- .arquitectura diluida en el paisaje
- .la araña como ensamblaje en el jardín
- .el jardín como espacio intersticial
- .la arquitectura como parque

04 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

- .nociones de orden
- .movimientos y dinámicas del mundo natural
- .la frontera entre el entorno natural y el artificial
- .la geometría y la forma
- .estrategias de relación con el jardín combinadas
- .el abandono para dar lugar al desarrollo de la vida
- .el jardín, espacio de conciliación

³⁶ Sejima, K., Nishizawa, R., Díaz, C. & García, E. (2004). Fragmentos de una conversación: campos de juego líquidos. *El Croquis*, Nº 121/122. 9-25.

³⁷ Nishizawa, R. (2015). Paisaje, tiempo, verbos. *Arquitectura Viva*, AV Monografías 171_172. 8-13.

³⁸ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 139. 32-59.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Sejima, K., Koyi, T. (1996). Conversación con Kazuyo Sejima. *El Croquis*, Nº 77. 6-16.

⁴¹ Zabalbeascoa, A. (2008, 16 de noviembre). Camino hacia la extrema sencillez. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/11/16/eps/1226820412_850215.html

⁴² Sejima, K., Nishizawa, R., Mostafavi, M. (2011). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 155. 6-17.

⁴³ Zabalbeascoa, A. (2008, 16 de noviembre). Camino hacia la extrema sencillez. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/11/16/eps/1226820412_850215.html

⁴⁴ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 139. 32-59.

⁴⁵ Sejima, K., Nishizawa, R., Mostafavi, M. (2011). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 155. 6-17.

⁴⁶ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 139. 32-59.

Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa comenzaron trabajando en el estudio de Toyo Ito, quien acuñó por primera vez la expresión de “arquitectura diagrama” para describir la arquitectura de SANAA, dibujada con un gran nivel de abstracción y aparente simplicidad pero meditada a través de procesos complejos. Tratan de minimizar al máximo las características de los objetos y su arquitectura, y en esa eliminación de materia aumenta la cantidad de aire; con lo que podríamos decir que pretenden construir vacíos.⁴⁷

“Los proyectos de SANAA sólo adquieren corporeidad (mínima, eso sí) en la fase final del proceso, mientras que en los estadios previos toda la representación de su arquitectura se caracteriza por una extrema ambigüedad semántica”⁴⁸ (Fernández Contreras, 2009)

Desde su fundación, SANAA ha tenido una forma de trabajo particular. Su oficina está dividida en tres estudios diferentes que trabajan bajo un mismo techo. Por un lado, y el estudio más antiguo, está Kazuyo Sejima & Associates desde 1987, al cual entra a for-

⁴⁹ Holgado García, E. (2015). El espacio compartido y el espacio de circulación aleatoria en la arquitectura doméstica de Sejima y Nishizawa. *Hipo Tesis*, Vol.3: prácticas cronotópicas, p.58.

⁴⁸ Fernández Contreras, J. (2009). El organicismo expandido. *CIRCO*, Nº 153, p.1-11.

mar parte Ryue Nishizawa en 1990. Tras cinco años, juntos fundan SANAA en 1995 para encargarse de los proyectos más internacionales, y dos años después, en 1997, Ryue crea su propio estudio, Office of Ryue Nishizawa. Estudiaremos su trabajo conjunto como también su obra por separado ya que encontraremos muchos principios similares a la hora de proponer su arquitectura, como también obtendremos mayor diversidad para el análisis.

La vida urbana líquida aísla cada vez más a los individuos, y una de las principales intenciones de SANAA es proponer espacios que favorezcan las relaciones entre los habitantes y el interior y el exterior. Para ello, utilizan una serie de procedimientos y recursos comunes en su obra. En primer lugar, crean espacios neutros y flexibles que permitan la libre utilización por parte de los usuarios, quienes serán los que definan las funciones que allí se van a realizar. También buscan abolir las jerarquías tradicionales de la arquitectura, generando espacios isótropos, sin centros ni ejes ni puntos focales, homogeneizados por el empleo de la luz difusa y uniforme favorecida por el color blanco.⁴⁹ Por otro lado, persiguen de manera constante minimizar la presencia de la arquitectura. Tratan de reducir los espesores de los elementos al máximo así



Figura 32. *Teshima Art Museum.*



Figura 33. *Naoshima Ferry Terminal.*

⁴⁹ Cortés, J.A. (2008). Topología arquitectónica. *El Croquis*, N° 139. 32-58.



Figura 34. *Naoshima Ferry Terminal.*



Figura 35. *Kozankaku High School.*

como diluir las estructuras para conseguir la mayor cantidad de espacio y de luz posibles, entre otros objetivos. Por último, tratan de proponer edificios como *parques*. Espacios que sean compartidos públicamente, donde lo privado y lo público se mezclan, donde se pueden dar lugar multitud de actividades diferentes y donde los límites no son fronteras divisorias entre el interior y el exterior sino que son conexiones.⁵⁰ El vínculo con el entorno se convierte en un elemento crucial. Buscan que sus edificios formen parte del propio espacio público y de la naturaleza; sin recurrir al biomimetismo, sino fundiéndose en el entorno natural posándose sobre él y a través de la autonomía de la arquitectura y su artificialidad.⁵¹

Teniendo presentes estas premisas, vamos a ver cómo los arquitectos generan con estos principios mencionados diferentes **estrategias de relación con el jardín**, detectando también las fuerzas que afectan particularmente a cada proyecto.

⁵⁰ Cortés, J.A. (2008). Topología arquitectónica. *El Croquis*, Nº 139. 32-58.

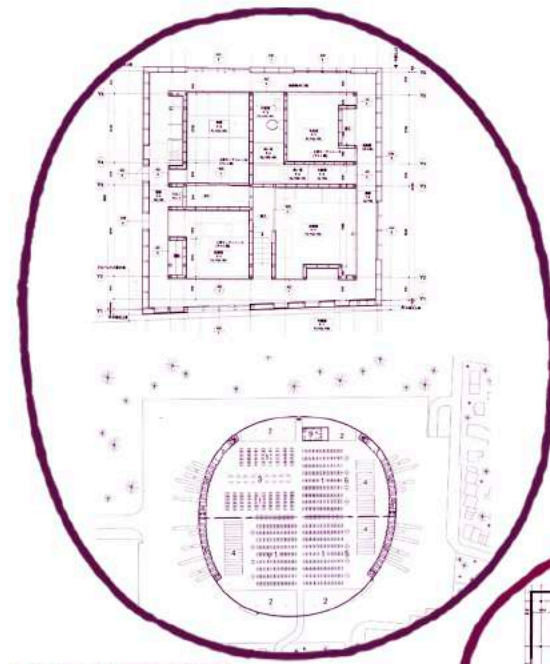
⁵¹ Mostafavi, M. (2011). Arquitectura inorgánica. *El Croquis*, Nº 155. 244-260.

OBRAS	AUTOR	AÑO	UBICACIÓN
Platform I	Kazuyo Sejima	1987/1988	Katsura, Japón
Platform II	Kazuyo Sejima	1988/1990	Yamanashi, Japón
Saishunkan Seiyaku Women's Dormitory	Kazuyo Sejima	1990/1991	Kumamoto, Japón
Pachinko Parlor I	Kazuyo Sejima	1991/1993	Hitachi, Japón
Pachinko Parlor II	Kazuyo Sejima	1993	Naka, Japón
Y-House	Kazuyo Sejima	1993-1994	Katsura, Japón
Villa in the forest	Kazuyo Sejima	1992/1994	Nagano, Japón
Police Box at Chofu Station	Kazuyo Sejima	1993/1994	Tokio, Japón
Pachinko Parlor III	Kazuyo Sejima	1995/1996	Hitachiohta, Japón
N-House	Kazuyo Sejima	1991	Kumamoto, Japón
Yokohama International Port Terminal	Kazuyo Sejima	1994	Kanagawa, Japón
Gifu Katagata apartment Building	Kazuyo Sejima	1994/1998	Gifu, Japón
Tokio Expo 96 Facilities Building	Kazuyo Sejima	1996	Tokio, Japón
Metropolitan Housing Studies	Kazuyo Sejima	1996	Japón
U-Building	Kazuyo Sejima	1996/1998	Ushiku, Japón
Small House	Kazuyo Sejima	1999/2000	Tokio, Japón
Multimedia Workshop in Ogaki	SANAA	1996/1997	Gifu, Japón
N-Museum	SANAA	1995/1997	Nakahechi, Japón
S-House	SANAA	1995/1996	Okayama, Japón
M-House	SANAA	1996/1997	Tokio, Japón
K-Building	SANAA	1996/1997	Hitachi, Japón
Park Café, Koga	SANAA	1996/1998	Koga, Japón
O-Museum	SANAA	1995/1999	Nagano, Japón
Day-Care center for the elders	SANAA	1997/2000	Yokohama, Japón
Museum of contemporary art, Sydney	SANAA	1997	Sydney, Australia
New campus center por the IIT	SANAA	1997/1998	Chicago, EEUU
Center for contemporary arts in Rome	SANAA	1998/1999	Roma, Italia
De Kunstlinie' Theatre and cultural centre	SANAA	1998/2006	Almere, Holanda
Recuperation of the antique quarter	SANAA	1998/	Salerno, Italia
Contemporary art museum, Kanazawa	SANAA	1999/2004	Kanazawa, Japón
Weekend House	Ryue Nishizawa	1997/1998	Gunma, Japón
Private residence	Ryue Nishizawa	1999/	Kamakura, Japón
Lumiere Park Café	SANAA	1999/	Almere, Holanda
Glass pavilion at the Toledo Museum of art	SANAA	2001/2006	Ohio, EEUU
Christian Dior Building Omotesando	SANAA	2001/2003	Tokio, Japón
Extension of the IVAM	SANAA	2002/	Valencia, España
New Mercedes-Benz Museum	SANAA	2002/	Stuttgart, Alemania
Rietberg museum extension	SANAA	2002/	Zurich, Suiza
Novartis Pharma Headquarters	SANAA	2002	Basilea, Suiza
Novartis Office Building	SANAA	2003/2006	Basilea, Suiza
Prada beauty (Design of setting)	SANAA	2000/2002	Hing Kong, China
Installation for the Arne Jacobsen Centenary	SANAA	2002	Dinamarca
Alessi Tea Set	SANAA	2002	Italia
Japanese Pavilion in the 8 ^o Venice biennale	SANAA	2002	Arsenale, Italia
Issey Miyake store	SANAA	2003/	Tokio, Japón
Zollverein School of Design	SANAA	2003/2006	Essen, Alemania
City of flamenco, Jerez	SANAA	2003	Jerez, España
Naoshima Ferry Terminal	SANAA	2003/2005	Kagawa, Japón
New museum of contemporary art	SANAA	2003/2007	Nueva York, EEUU
International Exhibition of Architecture	SANAA	2004	Nanjing, China
hhstyle.com	Kazuyo Sejima	1999/2000	Tokio, Japón
House in a plum grove	Kazuyo Sejima	2003	Tokio, Japón
Asahi Shimmun Yamagata Building	Kazuyo Sejima	2003/	Yamagata, Japón
Kozankaku High School	Kazuyo Sejima	2004	Ibaraki, Japón
Multipurpose facility in Orishi	Kazuyo Sejima	2003/2005	Gunma, Japón
Ichikawa Apartments	Ryue Nishizawa	2001/	Chiba, Japón
House in Kamakura	Ryue Nishizawa	1999/2001	Kanagawa, Japón
EDA Apartments	Ryue Nishizawa	2002/	Yokohama, Japón
Funabashi apartment building	Ryue Nishizawa	2002/2004	Chiba, Japón
Moriyama house	Ryue Nishizawa	2002/2005	Tokio, Japón
House in China	Ryue Nishizawa	2003	Tianjin, China
Video pavilion	Ryue Nishizawa	2002	Naoshima, Japón
Tomihiro museum	Ryue Nishizawa	2002	Gunma, Japón
Rolex Learning Center	SANAA	2005/2010	Lausanne, Suiza
Louvre-Lens	SANAA	2005/2012	Lens, Francia
Flower House	SANAA	2006	Suiza
Vitra factory building	SANAA	2006	Basilea, Suiza
Industrial design SANAA	SANAA	2004/2007	
Paris housing	SANAA	2007	Paris, Francia
A dentist office	Kazuyo Sejima	2005/2006	Okayama, Japón
Seijo Town houses	Kazuyo Sejima	2005/2007	Tokio, Japón
Okurayama apartments	Kazuyo Sejima	2006/2008	Yokohama, Japón
Yu-xi garden	Kazuyo Sejima	2005	Taipei, Taiwan

Toyota Aizurua Hall	Kazuyo Sejima	2006/2010	Aichi, Japón
House A	Ryue Nishizawa	2004/2006	Tokio, Japón
Towada art center	Ryue Nishizawa	2005/2008	Aomori, Japón
Teshima art museum	Ryue Nishizawa	2004/2010	Kagawa, Japón
Emona hotel	Ryue Nishizawa	2005	Bulgaria
Garden & House	Ryue Nishizawa	2006/2011	Tokio, Japón
Serpentine Gallery pavilion	SANAA	2009	Londres, U.K.
Serraives foundation	SANAA	2007	Oporto, Portugal
Neruda tower	SANAA	2007/	Guadalajara, Mx
Elche palmeral viewpoint	SANAA	2009	Alicante, España
Shakujii apartments	SANAA	2009/2011	Tokio, Japón
Hyundai's card hall	SANAA	2009/	Seul, Corea
Carina store	Kazuyo Sejima	2009	Tokio, Japón
Villa in Hayama	Kazuyo Sejima	2007/2010	Kanagawa, Japón
Inujima art house project	Kazuyo Sejima	2008/2010	Okayama, Japón
Office building in Shibaura	Kazuyo Sejima	2008/2011	Tokio, Japón
T-House	Kazuyo Sejima	2009/	Tokio, Japón
H-Museum	Kazuyo Sejima	2009/	Tokio, Japón
Hiroshi Serjui Museum	Ryue Nishizawa	2007/2010	Nagano, Japón
Kumamoto station east exit station square	Ryue Nishizawa	2007/2011	Kumamoto, Japón
S-Project	Ryue Nishizawa	2008/	Japón
House in Kiia-Kamakura	Ryue Nishizawa	2009/	Kanagawa, Japón
Villa in New York	Ryue Nishizawa	2008/	EEUU
Grand Magasin La Samaritaine	SANAA	2010/	Paris, Francia
Home for all: Miyatojima + Tsuki Hama	SANAA	2011/2014	Miyagi, Japón
Bocconi University	SANAA	2012/	Milán, Italia
Tsuruoka cultural center	SANAA	2013/	Yamagata, Japón
Bezatel Academy of Arts and Design	SANAA	2013/	Jerusalén, Israel
Hitachi city hall	SANAA	2013/	Ibaraki, Japón
Junko Fukutake hall	SANAA	2010/2013	Okayama, Japón
J Terrace Café	SANAA	2010/2014	Okayama, Japón
Grace Farms cultural center	SANAA	2012/2015	New Canaan, EEUU
Taichung city cultural center	SANAA	2013/	Taichung, Taiwán
New National Gallery and Ludwig Museum	SANAA	2015	Budapest, Hungría
Hitachi station	Kazuyo Sejima	2004/2011	Ibaraki, Japón
Tsuchihashi house	Kazuyo Sejima	2009/2011	Tokio, Japón
Nishinoyama house	Kazuyo Sejima	2010/2013	Kyoto, Japón
Yoshida printing headquarters	Kazuyo Sejima	2011/2014	Japón
Sonei-Ji cemetery pavilion	Kazuyo Sejima	2009/2014	Chiba, Japón
Nakamachi terrace	Kazuyo Sejima	2010/2014	Tokio, Japón
Dangozaka house	Kazuyo Sejima	2011/2014	Tokio, Japón
Villa in Chile	Kazuyo Sejima	2013/	Los Vilos, Chile
Fukita pavilion in Shodoshima	Ryue Nishizawa	2012/2013	Kagawa, Japón
Roof and mushroom pavilion	Ryue Nishizawa	2013	Kyoto, Japón
Ikuta Church	Ryue Nishizawa	2009/2014	Kanagawa, Japón
Terasaki house	Ryue Nishizawa	2011/2014	Kanagawa, Japón
House in Los Vilos	Ryue Nishizawa	2012/	Los Vilos, Chile
Office building in Hatsudai	Ryue Nishizawa	2014/	Tokio, Japón
Jining Fine Arts Museum	Ryue Nishizawa	2014/	China

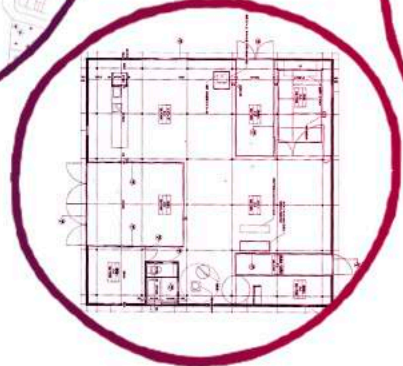
Listado de la obra publicada de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa según las revistas *El Croquis*.

- .El Croquis N° 77 (1988-1996)
- .El Croquis N° 99 (1994-2000)
- .El Croquis N° 121/122 (1998-2004)
- .El Croquis N° 139 (2004-2008)
- .El Croquis N° 155 (2008-2011)
- .El Croquis N° 179/180 (2011-2015)



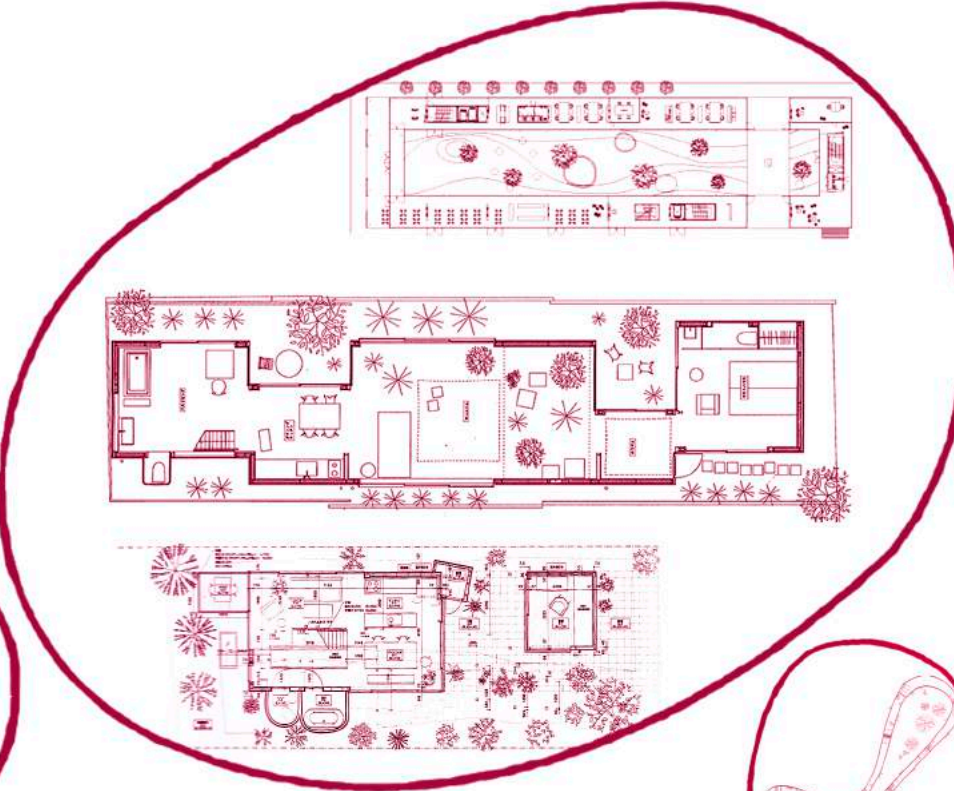
LA CAJA CERRADA

- N-Museum
- S-House
- M-House
- Weekend House
- IVAM
- New Museum of Contemporary Art NY
- Vitra Factory Building



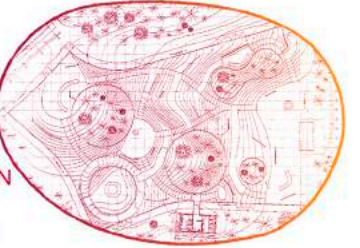
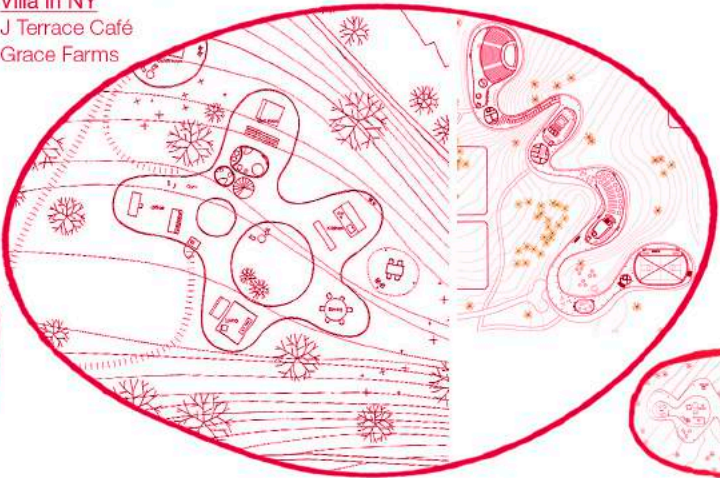
CASA PATIO

- Y-House
- N-House
- M-House
- Weekend House
- House A
- Terasaki House
- Campus Centre for the IIT
- Lumiere Park Café
- Novartis Office Building
- EDA Apartments
- Emona Hotel
- Hiroshi Senju Museum
- Bocconi University
- Rolex Learning Center



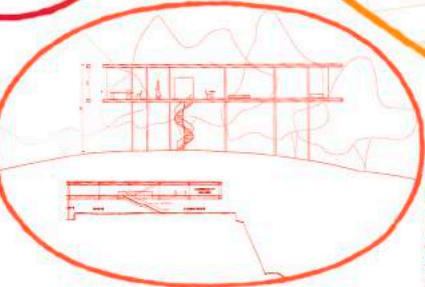
LA AMEBA COMO ENSAMBLAJE CON EL JARDÍN

- Multipurpose facility in Onishi
- Flower House
- Yu-xi garden
- Emona Hotel
- Serpentine Gallery Pavilion
- Villa in NY
- J Terrace Café
- Grace Farms



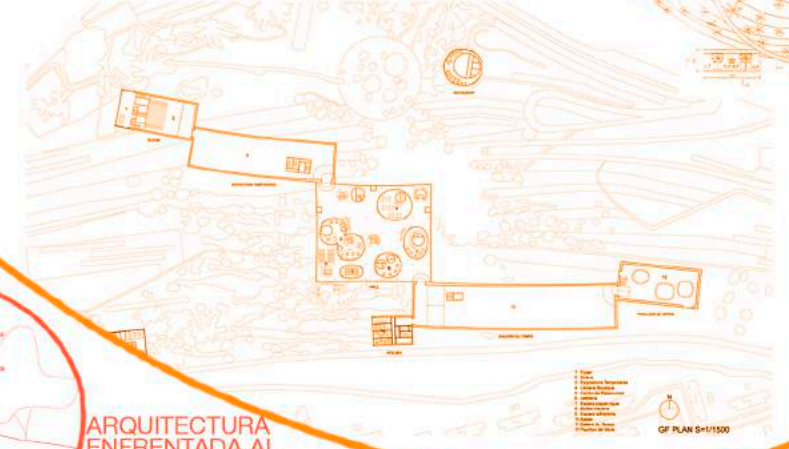
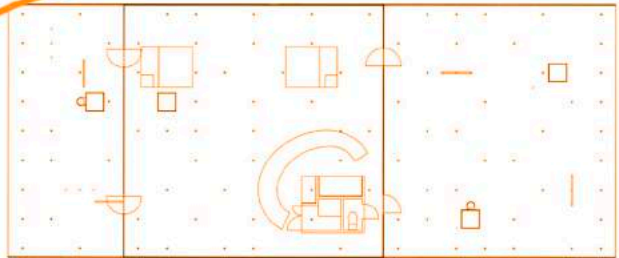
ARQUITECTURA DILUIDA EN EL PAISAJE

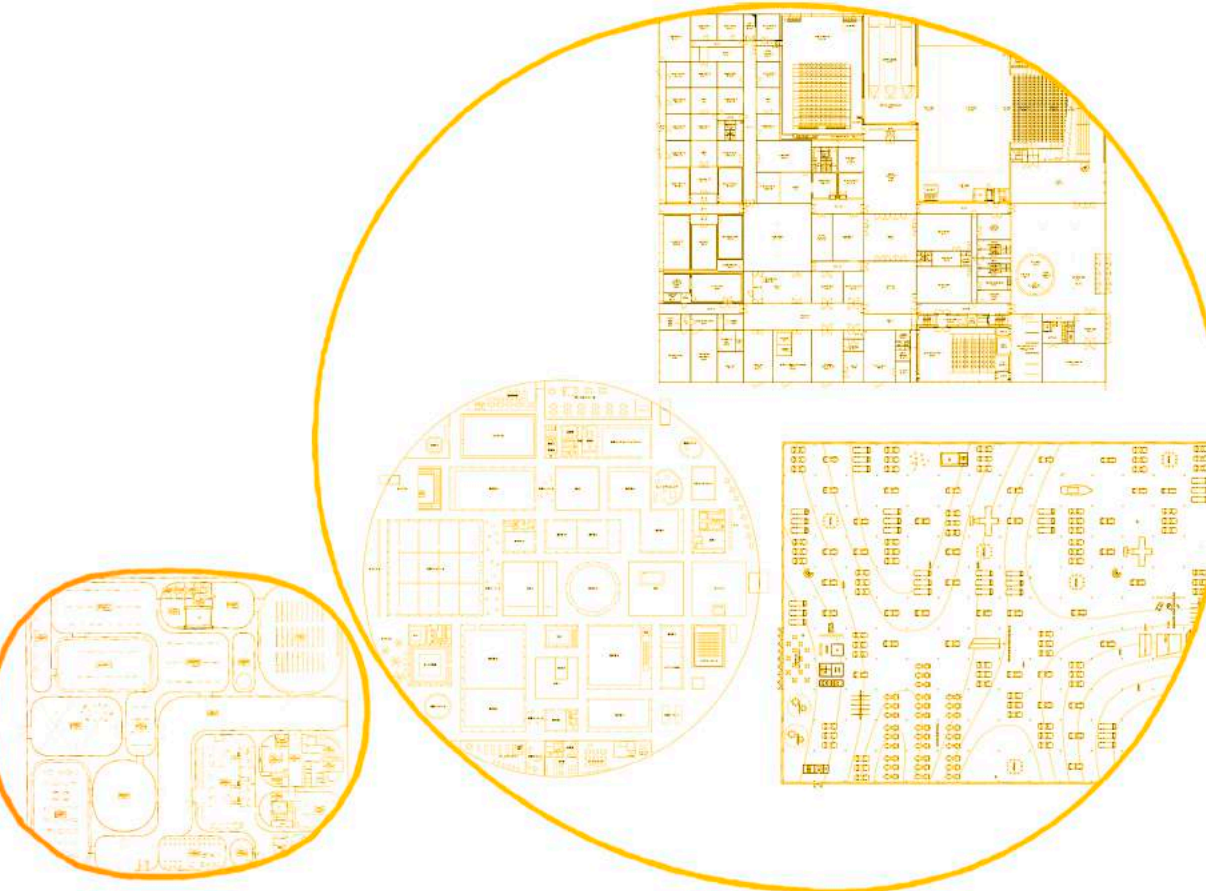
- Park Café
- Lumiere Park Café
- Toledo Glass pavilion
- Naoshima Ferry Terminal
- House for IPEA in China
- Kozankaku High School
- Louvre-Lens
- Serpentine Gallery Pavilion
- Hiroshi Senju Museum



ARQUITECTURA ENFRENTADA AL HORIZONTE

- Platform I, II, O-Museum
- Villa in NY
- Hitachi Station





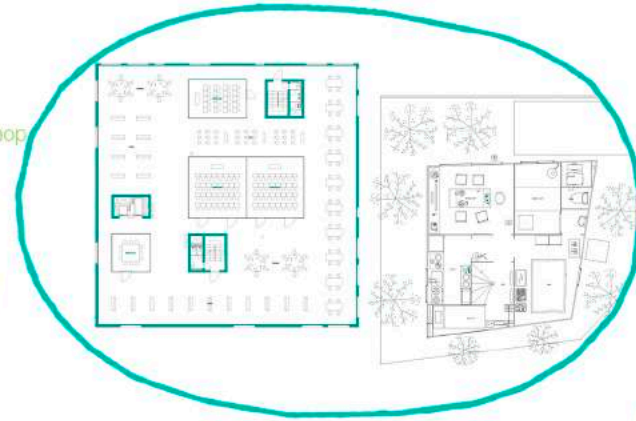
ARQUITECTURA COMO PARQUE

- 'De Kunstlinie' en Almere
- Recuperation of Salerno Museum in Kanazawa
- Mercedes-Benz Museum
- Funabashi Apartment Building
- House in China
- Toledo Glass Pavilion
- Rolex Learning Center



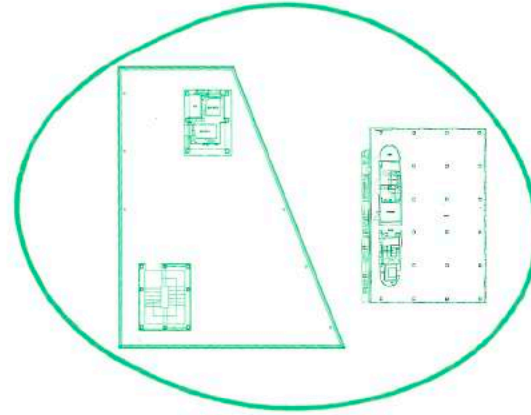
JARDÍN SUSPENDIDO

- Gifu Katagata Multimedia Workshop
- Novartis Pharma Garden & House
- House in Kita-Kamakura
- S-Project
- Office Building in Shibaura



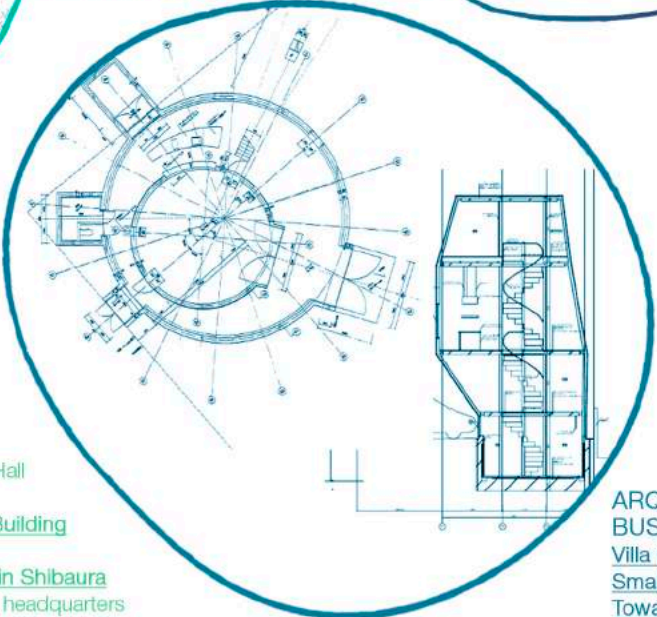
EL PAISAJE ENMARCADO

- Private residence Zolverein
- House in a plum grove
- Asahi Shimnun Yamagata Building
- House in Kamakura
- A dentist office
- N-museum
- Teshima art museum



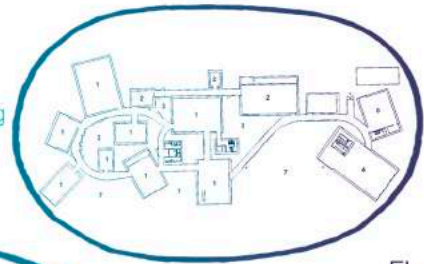
TORRE DE CRISTAL

- K-Building hhstyle.com
- Toyota Aizuma Hall
- Carina Store
- Christian Dior Building
- Villa in Hayama
- Office Building in Shibaura
- Yoshida printing headquarters



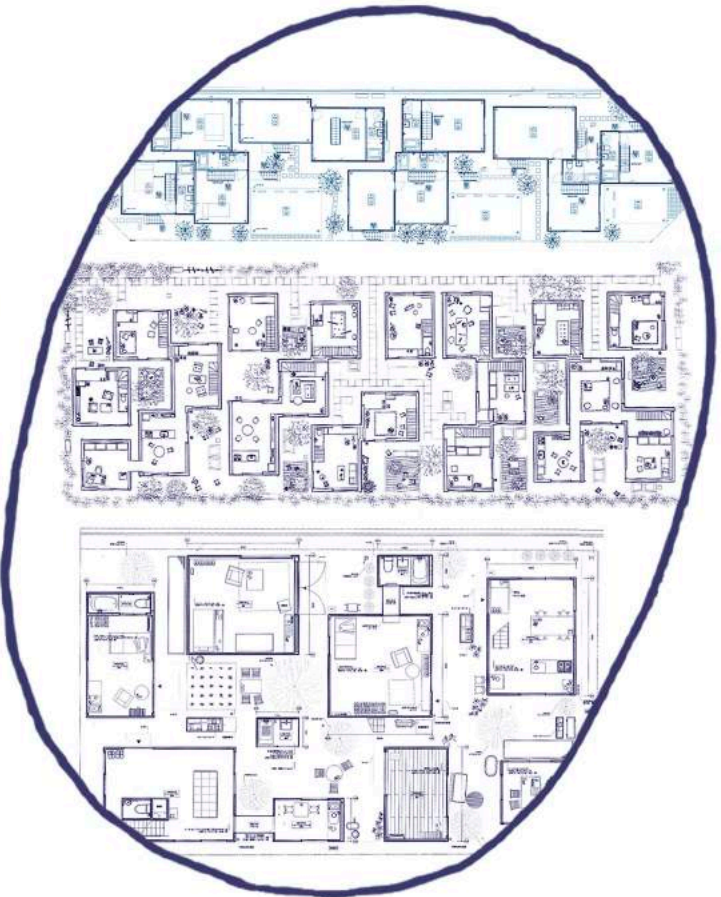
ARQUITECTURA QUE BUSCA EL PAISAJE

- Villa in the forest
- Small House
- Towada Art Center



EL JARDÍN INTERSTICIAL COMO ESPACIO INTERSTICIAL

- Paris Housing
- Moriyama House
- Seijo Town Houses
- Shakujii Apartments
- Campus Bocconi
- Nishinoyama House
- Okurayama Apartments



⁵² Una de las primeras estrategias ante el jardín que encontramos en la obra de Kazuyo Sejima es **la arquitectura enfrentada al horizonte**. Se trata de un recurso que podría estar relacionado con la herencia de la arquitectura tradicional japonesa. Si recordamos, las casas se levantaban sobre el suelo por medio de una retícula de pilares de madera, como si estuvieran posadas sobre el terreno en un ejercicio de carácter tectónico. Además, también está la influencia del Movimiento Moderno y la liberación de la planta baja. En la casa *Platform I*, Kazuyo dispone la vivienda en la zona más alta del solar para que desde las diferentes habitaciones se pueda contemplar el mar en la lejanía. De esta manera, consigue que el mar forme parte del jardín de la casa a través de las vistas que contemplan el horizonte, mientras que el jardín de la parcela sirve para dar acceso a la casa.



Figura 36. *Platform I*.

Figura 37. *Museo-O*.



⁵² A continuación se estudian las diferentes estrategias de relación con el jardín en la obra de SANAA tras un previo análisis de la misma y la agrupación en familias de proyectos como se mostraba en el desplegable. El orden en el que se exponen no responde a una secuencia cronológica, sino que se enlazan unas estrategias con otras de forma fluida bajo una lógica discursiva elegida por el autor con la finalidad de obtener cierta continuidad narrativa que además refleja de forma más fehaciente la realidad del trabajo de los arquitectos, fluctuando de unos modos de hacer a otros a lo largo de su trayectoria.

Sin embargo, en el *Museo-O*, Kazuyo y Ryue pretenden hacer además que la arquitectura flote como si fuera un elemento más de un entorno formado por bosque, montañas y ruinas de un importante castillo.⁵³ El prisma elevado protege a los elementos que se almacenan de la humedad, y la liberación de la planta baja configura la zona de descanso y el acceso que se resuelve con el ascenso en rampa que nos conduce al interior del museo elevado donde se despliegan las vistas.

Más adelante, Ryue Nishizawa lleva esta estrategia un paso más allá en la *Villa en Nueva York*, ubicando la casa en lo alto de una colina y elevada por una serie de finos *pilotis*, flotando en medio del bosque. En este caso ni siquiera existe un jardín de acceso al proyecto, sino que una sutil rampa nos recoge y conduce entre los árboles hasta la casa que busca su hueco entre ellos. De esta manera, la experiencia de habitar entre las copas de los árboles se potencia al máximo, haciendo que el jardín sea el propio bosque. Es la distancia a la que se encuentren las copas la que hará que las vistas sean más cercanas o se disipen hasta el infinito.

⁵³ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 128.



Figura 38. *Villa en Nueva York*, fotomontaje desde el interior.



Figura 39. *Villa en Nueva York*, maqueta.

Aunque si bien elevar el volumen sobre la cota del suelo puede responder a una estrategia proyectual, también puede ser causa de una necesidad programática y/o de emplazamiento. Sería el caso de los edificios de oficinas, en los que el apilamiento de pisos es una imposición más que una decisión que responda a un tipo de relación con el exterior. Sin embargo, el vínculo que puede establecerse con el mismo puede resolverse de diferentes maneras. En el caso de SANAA, en muchos casos optan por un tratamiento del límite similar.

La torre de cristal es la estrategia mediante la cual introducen el exterior en el proyecto. Los emplazamientos habituales para los edificios en altura suelen ser entornos urbanos, por lo que podríamos considerar al jardín como la propia ciudad que es la “naturaleza” bajo el cielo; un jardín urbano. Aunque hablemos de un edificio de cristal, no es fácil encontrar en la obra de Sejima y Nishizawa un clásico muro cortina que envuelva por completo la torre, creando una piel homogénea y paradójicamente opaca por los reflejos. Exploran las posibilidades de ese fino límite, procurando introducir el exterior al edificio de la misma forma que intentan mostrar el interior a la ciudad a través de diversos matices.

El *Edificio Christian Dior Omotesando* por ejemplo se cierra con una fachada compuesta por un vidrio muy delgado que busca la mayor transparencia po-

sible. De esta manera, la tienda se muestra de forma más natural hacia la calle y además la mirada puede quedar recubierta por medio de cortinas blancas que le dan un aspecto casi doméstico. Siguiendo con la tipología de edificio comercial, encontramos la *Tienda de moda infantil Carina* que fusiona ese vidrio y esa cortina en una envolvente de aluminio expandido. De esta manera consiguen generar un edificio semitransparente, con una luz interior tamizada “como cuando el sol se filtra a través de las hojas de un árbol”⁵⁴, gracias a esa celosía metálica. Esta doble naturaleza entre lo transparente y lo opaco que varía en función de la luz exterior genera diferentes percepciones del edificio proporcionando dinamismo y variación como si se tratara de un elemento vivo y cambiante.

Estos y otros más son algunos de los matices que introducen en las pieles de sus arquitecturas apiladas, sin embargo la estrategia de “torre de cristal” enriquece la relación con el exterior cuando utilizan variaciones en planta y en sección. Hasta ahora hemos visto dos edificios que funcionan como un volumen extruido a partir de una planta que se repite *n* veces. Sin embargo, Kazuyo rompe ese volumen compacto y comienza a deslizar los pisos entre sí en el *Edificio Toyota Aizuma*, generando terrazas y aleros entre

⁵⁴ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2011). Arquitectura inorgánica. *El Croquis*, Nº 155. p. 106.



Figura 40. *Christian Dior.*



Figura 41. *Carina.*



Figura 43. *Tienda de moda infantil Carina, interior.*



Figura 42. *Edificio Toyota Aizuma*



Figura 44. *Edificio Toyota Aizuma, interior.*

ellos. Estos niveles que parecen funcionar de modo diferente a través de sus cerramientos de vidrio independientes se ven atravesados por espacios a doble altura, conectando las plantas y permitiendo vistas generosas del paisaje circundante. Así, las actividades que se desarrollen en el interior pueden disfrutar de ese telón de fondo continuo.

Nos es posible encontrar un proyecto que aglutina todas estas particularidades para unir el interior de la torre y el exterior. A lo largo del desarrollo en altura del *Edificio de oficinas en Shibaura*, la planta, la sección y la envolvente varían. Cada planta tiene una forma y una altura diferente para dar lugar espacios de una y de doble altura, introduciendo de esta manera terrazas semi-exteiores que conectan los diferentes espacios generando una continuidad en la sección del edificio. Asimismo, la envolvente varía en función del uso que alberga. El vidrio recubre las zonas de oficinas que vuelcan a la calle o a las terrazas, y estas últimas quedan envueltas con una malla metálica que funciona como membrana entre ciudad y edificio. Así pues, el proyecto se relaciona con la “naturaleza” de la ciudad a través de la envolvente transparente y sus diferentes matices, pero además, lo hace también gracias a las terrazas que funcionan como jardines elevados mediando entre lo público y lo privado. Este último concepto, introduce una nueva estrategia de relación de la arquitectura con el jardín.



Figura 45. *Edificio de oficinas en Shibaura.*

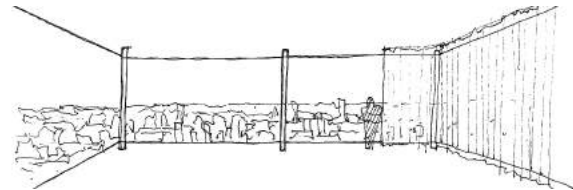


Figura 46. *La torre de cristal* enfrentada al horizonte de la ciudad.



Figura 47. Edificio de oficinas en Shibaura, interior.

El jardín suspendido o la naturaleza incorporada al edificio se trata de una estrategia que podríamos remontar hasta los jardines colgantes de Babilonia: una serie terrazas superpuestas y escalonadas, sostenidas por bóvedas, sobre las cuales se plantaban árboles y plantas generando paseos y relieves.⁵⁵

Más tarde, la corriente que sin duda recuperó este elemento fue el Movimiento Moderno a través de la cubierta-jardín propuesta por Le Corbusier en sus *cinco puntos de la arquitectura moderna*. Escribió Walter Gropius: “Desde el cielo las cubiertas verdes de las ciudades del futuro parecerán una sarta interminable de jardines colgantes”.⁵⁶

El primer ejemplo que encontramos con este tipo de estrategia es el edificio de *Apartamentos Gifu Kitagata*. Se trata de un bloque extremadamente fino y esbelto ilusoriamente simple. La gran operación que ofrece Kazuyo es plantear un edificio con una enorme variedad de tipologías de vivienda, evitando la monotonía de una obra de gran altura, y además, dota de terraza a cada unidad de vivienda, por lo que el edificio queda perforado con 107 huecos. Este gesto no sólo aporta liviandad al proyecto sino que proporciona a cada residente una estancia al aire libre; un jardín elevado para usar a su antojo. La delgadez del edificio gracias al planteamiento de viviendas de una sola crujía permite la doble orientación de las mismas, y por tanto las terrazas obtienen vistas de ambos lados de la manzana. Lo interesante es la complejidad con

⁵⁵ Farello, F. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.17.

⁵⁶ *Ibid.*, p343

la que se resuelve el proyecto. Como si se tratase de un juego, cada unidad habitacional representa el módulo base, que se altera siguiendo una serie de normas como por ejemplo la distribución de las habitaciones y las terrazas o la aparición de dobles alturas, generando una multiplicidad de hasta casi 50 soluciones de vivienda diferentes⁵⁷ y una imagen en fachada heterogénea. Además, la relación que presentan los módulos entre sí permite la intimidad de cada terraza respecto a la vivienda contigua.

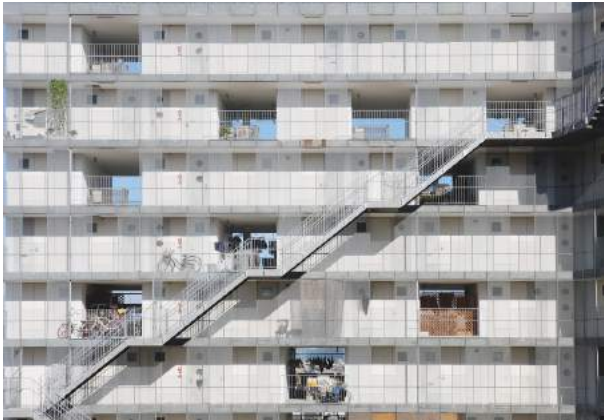


Figura 48. *Apartamentos Gifu Kitagata.*

⁵⁷ González LLavona, A. (2015). *Decodificar Sejima-SANAA*. Madrid. p.133.

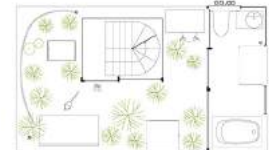
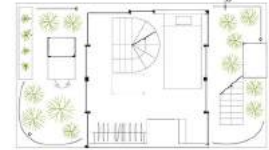
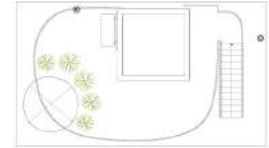
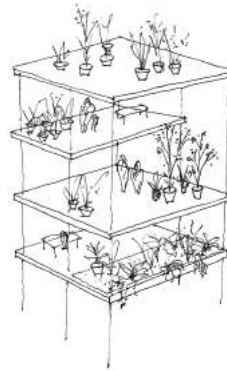
Más adelante, Ryue Nishizawa potencia el concepto del jardín suspendido, haciendo que de hecho sea el jardín el que propicie la intimidad de la casa. La particularidad del emplazamiento es el desencadenante que origina la singular respuesta del proyecto *Jardín & Casa*. Se encuentra en un solar de 8 x 4 metros rodeado de edificios de más de 30 metros de altura en mitad de un denso barrio de Tokio. El principal problema que presenta esta situación es el difícil acceso a la luz natural, y por ello Ryue propone una vivienda en la que evita lo máximo posible los paramentos verticales opacos, proponiendo unas losas de hormigón en las que se establecen los diferentes usos de la casa envueltos con vidrio. Cada nivel posee una estancia diferente de la casa, y junto a ella se adosa un jardín repleto de plantas que hacen las veces de “tabiques”. La huella de las habitaciones es más reducida que la superficie de las losas, por lo que el jardín va colonizando los niveles de la casa a través de los intersticios, haciendo que la relación de los espacios cerrados y abiertos sea diferente en cada planta.

Esta vegetación dispuesta en macetas establece ese filtro de privacidad entre el entorno urbano de la calle y el espacio doméstico, dando un carácter de apertura e inmaterialidad a la casa. Pero además, posibilita un habitar diverso a lo largo del recorrido vertical de la casa, ya que la actividad que se desarrolle en cada habitación puede ampliarse al jardín adyacen-

te, complementando la vida cotidiana interior con un ambiente exterior rodeado de plantas. Existe un elemento natural que, sin embargo, es de una naturaleza artificial, de la misma manera que la ciudad. Se trata de la construcción de una naturaleza inexistente que vive gracias a la arquitectura e incorporada en ella. El espacio fluye entre las estancias y el jardín que forma tan parte de la casa como las escaleras o las habitaciones. Las plantas no son meramente decorativas sino que son sustanciales del proyecto, ya que si desapareciesen la vivienda dejaría de funcionar. La arquitectura es habitable en tanto en cuanto el jardín está vivo, que asimismo subsiste gracias a ella y los cuidados de los residentes.



Figura 49. El jardín suspendido.



Figuras 50, 51, 52, 54. Jardín & Casa.

Sin embargo, podemos hallarnos en la tesitura de que el jardín ya existe. SANAA ya nos ha mostrado la mirada infinita a ese horizonte natural, pero también nos enseñan que es posible incorporarlo al proyecto a través de su encuadre más selecto y preciso. **El paisaje enmarcado** no es una estrategia novedosa tampoco. En 1923, Robert Mallet-Stevens nos mostró con la *Villa Noailles* la posibilidad de contemplar el paisaje circundante de la casa por medio de una serie de grandes huecos en el muro del jardín que enmarcan las vistas. Esto nos permite concentrar la mirada e impedir la dispersión en un territorio muy amplio.⁵⁸ En el mismo año, Le Corbusier proyecta la villa *Le Lac* para sus padres utilizando el mismo recurso: una simple abertura en el robusto muro perimetral convierte al lago en un objeto de contemplación acotado desde el interior del jardín. Años más tarde construyó la *Unité d'Habitation de Nantes-Rezé* cuyo particular diseño de los huecos parece recuperar SANAA para la *Escuela de diseño Zollverein*.

Hemos visto anteriormente cómo parece que el tratamiento de los edificios en altura se resuelve a través de envolventes completamente transparentes y sin embargo aquí nos encontramos ante una fachada de hormigón con una serie de aberturas aparentemente



Figura 55. *Villa Noailles*.



Figura 56. *Villa Le Lac*.

⁵⁸ Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.103-121.

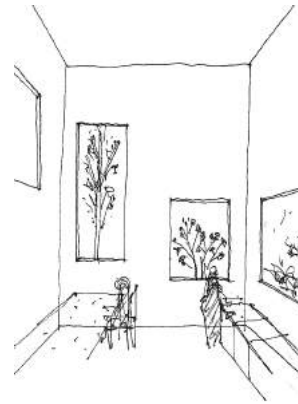
aleatorias. La razón de esta decisión podríamos hallarla en la diferencia de objetivos que los arquitectos persiguen en este caso. Para la propuesta de una escuela de diseño Kazuyo y Ryue piensan en un edificio que albergue unas alturas libres de planta inusitadas así como espacios lo más diáfanos y flexibles posibles. Por ello, la estructura del proyecto queda confiada a las losas de cada nivel y a los muros exteriores, los cuales ya no pueden ser completamente de vidrio. El funcionamiento de esta fachada es como el de una membrana, ya que, además de ser portante, actúa como intercambiador de energía con el medio puesto que funciona como superficie térmicamente activa por la que circulan conductos de agua reaprovechada de una mina cercana para la climatización.⁵⁹ La disposición de los huecos responde a un estudio lumínico, procurando optimizar el aporte solar al máximo en función del programa que alberga cada planta, y además, encuadra las vistas del barrio residencial, las zonas verdes y el área industrial circundante.

Cuando la escala del proyecto vuelve a reducirse hasta la vivienda unifamiliar podemos seguir encontrando ejemplos de paisajes enmarcados. Uno de los mejores ejemplos es la *Casa en un huerto de ciruelos*. La mirada dirigida a través de los ojos de la casa

⁵⁹ Fernández-Galiano, L. (2006). *Arquitectura Viva: AV Proyectos 014*. Barcelona, p.70-81.



Figura 57. *Escuela de diseño de Zollverein.*



Figuras 58 y 59. *El paisaje enmarcado en la Casa en un huerto de ciruelos.*

en este caso responde a una razón diferente aunque la estrategia de relación con el jardín sea la misma. La dificultad reside en el reducido tamaño de la parcela y las necesidades de los clientes. La decisión que toma Kazuyo en primera instancia es la de respetar el jardín de ciruelos que posee. La siguiente es disminuir el área de las habitaciones y que la casa surja como una acumulación de muchas salas pequeñas conectadas. Para maximizar el espacio de las habita-

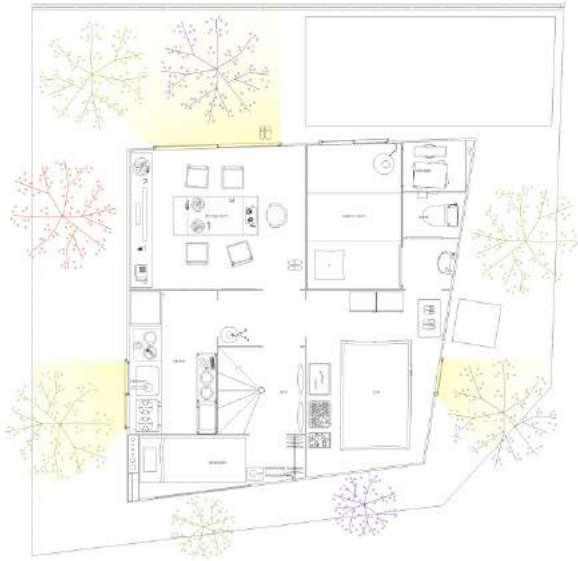


Figura 60. *Casa en un huerto de ciruelos*, planta.

ciones, el grosor de los tabiques se reduce al mínimo a través de chapas de acero con un espesor final de 16 mm que funcionan estructuralmente al igual que el cerramiento exterior pero con un espesor de 50 mm con aislamiento.⁶⁰

“Al perder el muro su espesor, las vistas de las otras habitaciones a través de las aberturas dan la sensación de ser cuadros colgados en la pared” (Sejima, 2004)

De la misma manera que sucede entre habitaciones, de cara al exterior, el entorno también parece formar parte de la casa en forma de cuadros. De hecho, las imágenes del exterior pueden llegar a estar presentes en otras habitaciones como una consecuencia de las nuevas relaciones y conexiones que genera esta estrategia de distribución de huecos entre estancias. Los ciruelos del jardín son “fotografiados” a través de los recortes de esta envolvente mínima en la que prácticamente no se percibe ni el marco de las ventanas. Como cuenta Darío Álvarez en *El jardín de la arquitectura del siglo XX* al referirse a la anteriormente nombrada *Villa Noalles*, lo que se produce al

⁶⁰ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2004). Océano de aire. *El Croquis*, Nº 121/122. p. 278.

⁶¹ Sejima, K., Nishizawa, R., Díaz, C. & García, E. (2004). Fragmentos de una conversación: campos de juego líquidos. *El Croquis*, Nº 121/122. 9-25.

enmarcar este jardín a través de un hueco es convertir un paisaje natural en un objeto artificial de contemplación. Cuando observamos un ciruelo como un cuadro del dormitorio convertimos al árbol natural en un elemento escultórico tratado mediante un artificio arquitectónico.⁶²

Pero incluso, existen gestos arquitectónicos que evidencian más aún enmarcar el paisaje. Hablamos de una **arquitectura que busca el paisaje**. Encontramos un proyecto entre las primeras obras de Sejima que enfatiza la mirada contenida en puntos precisos en el entorno. Se trata de la *Villa en el Bosque*, en la que los alrededores resultan tan homogéneos que la casa se erige a través de un cilindro opaco como forma geométrica que se adapta a esas condiciones. En mitad de un bosque, donde todo parece lo mismo y no hay referencias reseñables, Kazuyo acentúa aún más la búsqueda de una vista concreta insertando una serie de prismas que salen del anillo y se lanzan hacia el paisaje generando una mirada aún más concentrada y profunda. El bosque se conoce a través del recorrido de la casa en la que van apareciendo las distintas escenas capturadas, disminuyendo esa sensación de monotonía al percibir el exterior por *flashes* y no enteramente de un golpe.

⁶² Álvarez, D. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., p.103-121.



Figura 61. *Villa en el Bosque*.

Este esquema de núcleo fijo como centro de gravedad en torno al cual se despliega el proyecto vuelve a repetirse de una manera menos rígida y rotunda en mitad de un bosque –esta vez de viviendas– en el centro de Tokio. La *Small House* se sitúa en un solar de muy reducidas medidas e intenta ocupar la mínima superficie posible procurando preservar algo de espacio para el jardín. Kazuyo propone un apilamiento del programa en el que cada planta contiene un uso diferente que pivota sobre el núcleo de escaleras que conecta todos los pisos. De este modo, la casa ofre-

ce un desarrollo vertical irregular debido a las diferentes dimensiones requeridas por cada habitación. Sin embargo, en este proyecto no aparecen volúmenes salientes que buscan atrapar el paisaje, sino que es la propia arquitectura la que se contorsiona a través de ángulos para que, por ejemplo, una habitación pueda abrirse para mirar al cielo, otra puede mirar hacia el jardín y otra puede acercarse hasta el *sakura* del vecino.⁶³ Esta pieza en movimiento, además, cambia de piel en función de lo que mira. Se presenta opaca allí donde los edificios vecinos están más próximos para proporcionar privacidad; se vuelve translúcida para poder recibir luz sin ser visto; y se convierte en transparente cuando los edificios son más lejanos y la casa se estira en busca de vistas y luz.

El jardín es aquello donde la arquitectura vuelve la mirada. Se gira, se dobla, se inclina, se retranquea, avanza... hasta que parece que no puede más y el volumen explota en mil pedazos. El proyecto para el *Centro de Arte de Towada* contiene un programa museístico, que requiere de mayor tamaño que la tipología de vivienda. Pero para no generar un gran edificio compacto, Ryue Nishizawa fragmenta el programa en un conjunto de piezas independientes esparcidas por la parcela y unidas por corredores de



Figuras 62 y 63. *Small House*.

⁶³ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 58.

vidrio a modo de un *collar de cuentas*.⁶⁴ Cada caja se orienta de diferente manera y presenta una única cara no opaca que coincide con el eje longitudinal, como señalando un punto hacia el que mirar o, también, una dirección hacia la que poder extender las exposiciones o actividades que albergue. De hecho, quizá sea esta la primera vez que nos encontramos con una arquitectura que presente tanta opacidad. Y es que puede que la relación con el jardín sea la no-relación; guarecerse del exterior.

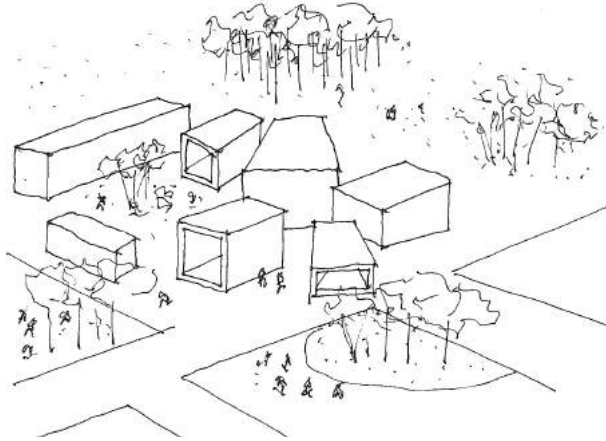


Figura 64. *La arquitectura que busca el paisaje* en Towada.

⁶⁴ Iborra Pallarés, V., Capdevila Castellanos, I., Almazán Caballero, J. (2016). Las familias de SANAA. *i2*, Nº 5. p. 7.



Figura 65. *Centro de Arte de Towada*.

La caja cerrada no es sólo una estrategia de grandes programas museísticos y fabriles como el *Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York* o el *Edificio para la factoría Vitra*. La primera vivienda que encontramos con estas características es la *Casa-S*, situada en un barrio residencial. Una piel

exterior de policarbonato ondulado recubre todo el volumen de tal manera que el interior percibe solamente la luz exterior pero ninguna vista del mismo a excepción de algunos huecos. Podría considerarse jardín al espacio amortiguador entre la piel exterior y las habitaciones que actúa como galería conectora del programa con un suelo de arena.⁶⁵



Figura 66. *Casa-S*.

⁶⁵ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 97.

En un entorno similar se sitúa la *Casa-M*, que también ofrece hacia la calle una imagen cerrada y compacta. El único contacto con el exterior se produce a través de patios de luz excavados. Lo único que se contempla es el cielo y el exterior se percibe tan sólo con los sonidos que llegan de la calle que ahora parece tan lejana.⁶⁶ Con esta estrategia, Kazuyo y



Figura 66. *Casa-M*.

⁶⁶ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 106.

Ryue aseguran la iluminación y la ventilación a la vez que consiguen construir la intimidad y la sensación de retiro.

Aunque sin duda, el proyecto más paradigmático para representar “la caja cerrada” es la *Casa de fin de semana* de Ryue Nishizawa. El entorno residencial ha cambiado por un medio natural; volvemos a estar en un bosque. Parece que casi como por oposición a la *Casa Farnsworth* de Mies van der Rohe, este proyecto procura transmitir la mayor sensación de seguridad y protección ante el desamparo de un lugar deshabitado. El edificio parece impenetrable desde fuera. El sistema convencional de valla-jardín-casa está integrado en una sola unidad.⁶⁷ Sin embargo, en lugar de proponer un patio central aislado del exterior como ocurre en la *Casa-M*, en este caso encontramos tres patios tangentes al perímetro de la casa. Estos jardines protegidos poseen varias funciones al mismo tiempo. La vivienda está prácticamente desprovista de tabiquería y no hay una subdivisión jerárquica de espacios, sino que los usos se extienden por toda la planta.⁶⁸ Son los patios –envueltos con planos de vidrio– los que organizan y dividen la plan-

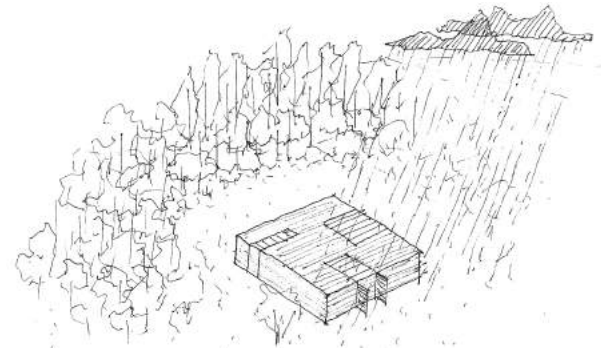


Figura 67. La caja cerrada en *Casa de fin de semana*.



Figura 68. *Casa de fin de semana*.

⁶⁷ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 24.

⁶⁸ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.72.

ta en estancias haciendo que el espacio fluya por la casa y sean los reflejos los que filtran las vistas entre las estancias. Los patios también proporcionan ventilación y luz natural al interior e incorporan fragmentos del bosque donde los residentes pueden observar el crecimiento de un árbol.⁶⁹ Pero además, la localización que tienen los patios en planta, con un lado en el contorno de la casa, permite abrirlos gracias a una serie de puertas batientes. De esta manera, es posible conectar los jardines visualmente con el entorno natural, y por ende, el interior de la vivienda, de tal modo que el bosque entra a la casa e inunda los espacios no sólo directamente sino también indirectamente a través de los reflejos de los vidrios, del suelo y del techo. Ryue construye una casa que pese a ser cerrada, lo que podría inducir a un proyecto estático, está llena de movimiento y sujeta a los cambios introducidos por el mundo de los reflejos y los jardines en crecimiento y extensibles.

Comienza a reiterarse el recurso de generar una pequeña naturaleza y controlada en el proyecto que da lugar a una de las estrategias más utilizadas a lo largo de la historia como ya hemos visto anteriormente. **La casa patio**, como hemos visto, se trata de la tipología de vivienda urbana por excelencia en las



Figura 69. *Casa de fin de semana* a través de los patios.



Figura 70. *Casa de fin de semana* desde el exterior.

⁶⁹ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 24.

diferentes culturas y civilizaciones. Ese patio-jardín que provee de agua, luz, ventilación, plantas... al que vuelcan las estancias. Aunque la configuración tradicional suele insertar el patio en el centro de la vivienda, Ryue nos muestra en la **Casa A** un jardín que rodea el proyecto y va penetrando en algunos puntos.

En esta casa, aquellas piezas dispersas del **Centro de Arte de Towada** fruto de la fragmentación del programa se han vuelto a juntar para configurar un jardín que se habita en los intersticios que forman unas habitaciones con otras. El punto de partida es parecido: el programa de la vivienda se divide y se abstrae mediante una serie de cajas diseñadas a la medida del uso que albergan así como para el mobiliario destinado a ocuparlas.⁷⁰ Después, vuelven a agruparse con ciertos deslizamientos que permiten abrir huecos y recibir el sol del sur. El patio central tradicional está ocupado por un gran salón de 4,4 metros de altura libre y lleno de generosas aberturas y un lucernario en cubierta, que, además, se llena de plantas y delicados objetos de mobiliario que hacen difícil distinguir si se trata de un espacio interior o exterior.⁶¹ Este salón

⁷⁰ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2008). Topología arquitectónica. *El Croquis*, Nº 139. p.104.

⁷¹ Fernández-Galiano, L. (2015). Sejima & Nishizawa. *Arquitectura Viva*, AV Monografías 171_172. p.150.



Figura 71. Casa A, sala de estar.



Figuras 72, 73, 74 y 75. Casa A.

hace las veces de corazón de la casa al cual se van adosando las demás habitaciones.

El retranqueo de las piezas respecto a los linderos posibilita la aparición del jardín, que rodea la casa por el perímetro generando un colchón con los edificios vecinos. La estrechez del mismo se ve alterada en algunos puntos de la parcela donde alcanza dimensiones que propician la estancia en el exterior. El vínculo que establece con la casa es tan próximo que es difícil discernir entre qué es dentro y qué es fuera; no sabemos si aquél espacio que vemos a través de

los planos de vidrio es una habitación o si es el jardín. Esto es gracias a la construcción por medio de una fina estructura de pórticos metálicos de perfiles H 100 que permite abrir los grandes huecos de la fachada.⁷² Esta delgadez junto con la presencia de vidrios corredizos difumina el límite entre exterior e interior haciendo que la unidad entre casa y jardín no sea sólo poética sino también tangible, sensorial. No

⁷² Fernández-Galiano, L. (2015). Sejima & Nishizawa. *Arquitectura Viva*, AV Monografías 171_172. p.150.

percibimos una casa y un jardín por separado, sino que da la sensación de que –en planta– la línea de la envolvente ha sido dibujada sobre un jardín existente, colonizando una serie de espacios para hacerlos habitables como cáscaras que se posan en el terreno. El espacio es continuo entre las estancias de la casa –en las que la privacidad y separación se consigue con la diferencia de alturas, el deslizamiento de las cajas y las plantas reflejadas en los vidrios– y entre las estancias y el jardín que se cuele por los huecos y se visualiza a través de la envolvente cristalina.

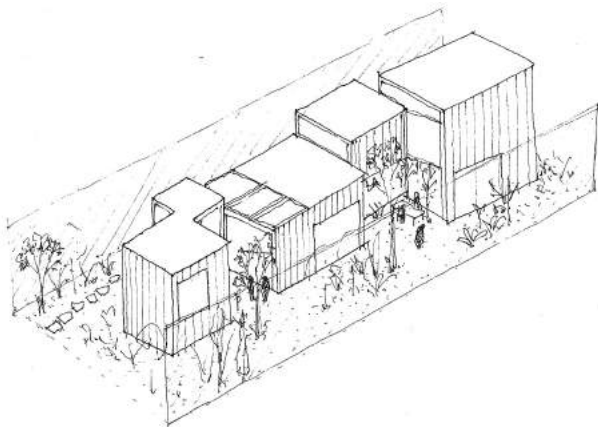


Figura 76. *La casa patio* en la *Casa A*.

Un espacio con plantas que parece un patio-jardín y en el que parte de su techo, de vidrio, puede abrirse literalmente al cielo. Esta cualidad se ha pretendido extender a todos los espacios de la casa, que es luminosa y transparente, como si no hubiera diferencia entre el interior y el exterior, como si todo el edificio fuera un jardín.⁷³ (Nishizawa, 2008)



Figura 77. *Casa A*, planta.

⁷³ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2008). Topología arquitectónica. *El Croquis*, Nº 139. p.44.

Unos años más tarde posteriores a esta obra podemos encontrar una vivienda que presenta una idiosincrasia parecida. La **Casa Terasaki** se encuentra también en una reducida parcela longitudinal en un barrio residencial, flanqueada por edificios, cuyo jardín de nuevo rodea el perímetro de la misma. Sin embargo, en este caso Ryue plantea una única cubierta alargada, plegada y quebrada que da cobijo a los espacios que ya no se entienden como una serie de fragmentos concatenados sino como un amasijo de usos que encuentran protección bajo esa cobertura. Incluso aparece un nuevo espacio que es el exterior cubierto: un lugar que posee la naturaleza de la casa y también la del jardín, a mitad de camino entre la intemperie y el refugio. Un atrio cubierto que supone una variable espacial más que las cajas de la **Casa A**.



Figura 79. *Casa Terasaki*.

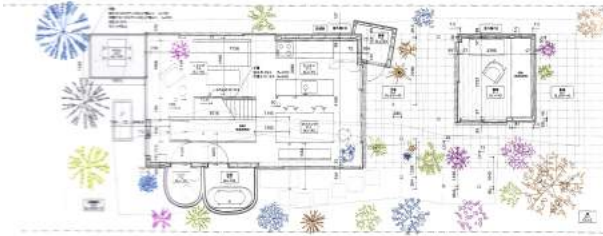


Figura 78. *Casa Terasaki*, planta.

Hasta ahora los dos casos estudiados poseían un patio abierto o sólo cerrado por tres caras, pero si retrocedemos unos pasos en la obra de SANAA, podemos localizar un proyecto de cafetería que encierra el patio por completo adoptando más la forma de un claustro. La huella que ejerce el **Lumiere Park Café** es tremendamente sutil. Se posa en mitad de un extenso parque horizontal configurándose como un anillo que establece un jardín privado. Un gesto mínimo que se apropia de una superficie de parque a modo de patio que permanece en contacto visual con la vegetación circundante debido a la transpa-

rencia del edificio que lo envuelve y la relación simple y primigenia a través del círculo con su entorno como forma sencilla e independiente.

Más adelante, veremos cómo SANAA comienza a experimentar con formas curvas y ameboides. Para el proyecto del *Hotel Emona*, Nishizawa toma el mismo sencillo esquema del *Lumiere Park Café* y lo deforma a través de estiramientos y contracciones para dar lugar a una forma más sinusoide. El nuevo lazo da lugar a pequeños jardines dentro de un mismo patio continuo y las relaciones con el exterior comienzan a matizarse con las concavidades y convexidades que genera.

Cuando el área requerida por el programa aumenta, se hace más difícil aglutinar todo el edificio en torno a un patio como hemos visto hasta ahora. A lo largo de su obra, SANAA parece mostrar dos estrategias: crear una construcción en altura en torno a un patio o generar un *mat-building* salpicado de patios.

Si nos fijamos en el *Edificio de Oficinas de Novartis*, el planteamiento clásico de servicios y comunicaciones en el centro rodeado de zonas de trabajo se modifica para vaciar ese centro y proponer un esquema de atrio en altura de tal estrechez que favorece un alto nivel de transparencia. De esta manera, el edificio se convierte en un gran claustro de cristal que gravita entre el entorno urbano y el patio central.



Figura 80. *Lumiere Park Café*.

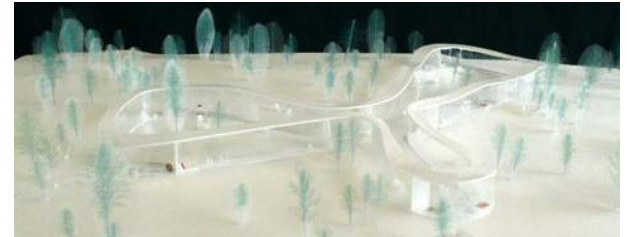


Figura 81. *Hotel Emona*.



Figura 82. *Edificio de Oficinas de Novartis*.

Por otro lado, si echamos la vista atrás, encontramos una propuesta de SANAA, el *Centro para el Campus del Instituto Tecnológico de Illinois* en el que plantean un gran edificio horizontal como una amalgama de usos diferentes. Salas grandes, pequeños despachos, cafetería, biblioteca, almacenes, tiendas... un programa dispar organizado a través de los patios longitudinales que además de aportar luz natural, organizan el edificio en zonas que disponen de su propio jardín.

Ryue lleva el concepto de *mat-building* un paso más allá a la hora de proyectar el *Museo Hiroshi Senju en Karuizawa*. Situado en un extenso jardín, el edificio se implanta como dos superficies que siguen la orografía del terreno y perforadas por varios patios que introducen luz y vegetación al interior.⁷⁴ La sensación es la de una lámina que se ha posado en mitad de un bosque, dejándose agujerear por algunas agrupaciones de árboles y colándose por los intersticios de la espesura. En este proyecto ni siquiera existe la separación de espacios con paramentos verticales, sino que son los propios patios los que organizan la distribución del museo, ajustándose en las zonas de paso y distanciándose entre ellos para las zonas expositivas.

⁷⁴ Fernández-Galiano, L. (2015). Sejima & Nishizawa. *Arquitectura Viva*, AV Monografías 171_172. p.182.

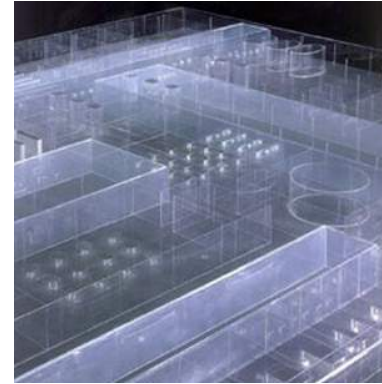


Figura 83. Centro para el Campus IIT.



Figura 84. Museo Hiroshi Senju.

La atmósfera tiene dos significados para nosotros, uno relacionado con el entorno del edificio y otro con el espacio. Una es la atmósfera que crea el edificio, en su interior y exterior, y que no existía antes de que el edificio fuese construido. La otra es la atmósfera que existe antes de construir el edificio. (Nishizawa, 2004, p.24)



Figura 85. Museo Hiroshi Senju.



Figura 86. Museo Hiroshi Senju.

Este museo comienza a evidenciar que los proyectos de SANAA tienden a establecer una relación con el lugar donde se implantan que podríamos definir como armónica. Su arquitectura no irrumpe en el medio natural sino que trata de introducirse entendiendo y empapándose de las reglas y las lógicas del lugar y trata de adecuarse a ellas a la vez que genera el acomodo para el habitar humano.

La transparencia, la ligereza, la finura y el modo delicado de insertarse en el terreno van borrando los límites dentro-fuera de la casa y el patio, dando lugar a proyectos que no necesitan incorporar un recinto para el jardín sino que se trata de una **arquitectura diluida en el paisaje**. Una arquitectura puramente tectónica, heredera de la casa tradicional japonesa y su continuidad entre el espacio interior y el jardín exterior.⁷⁵ Una arquitectura que deja ver el entorno por sus vidrios y las dimensiones mínimas de sus elementos y que incluso refleja el propio paisaje por el revestimiento de algunas superficies con materiales reflectantes.

Es el caso del *Park Café* en Koga, situado en mitad de un extenso parque de exuberante naturaleza. El objetivo de SANAA era crear un ‘sitio’ que fuese parte de la naturaleza en vez de un ‘objeto’ en la naturaleza.⁷⁶ Para ello, parten de la formación de un espacio horizontal bajo una fina cubierta de chapa de acero de 25 mm de espesor soportada por una retícu-

la de pilares multiplicada con apariencia de bosque; un total de 100 columnas de acero de 60,5 mm de diámetro.⁷⁷ La multiplicidad de pilares –que pueden quitarse y añadirse según convenga– provoca una sensación de laberinto y pérdida de direcciones principales haciendo que la relación con el entorno se vuelva dinámica, ya que nuestro movimiento por el proyecto nos hace pasar de zonas densas de columnas a descubrir claros en los que detenernos y obtener una mejor vista del paisaje.⁷⁸

Este bosque de pilares, sin embargo, no pretende

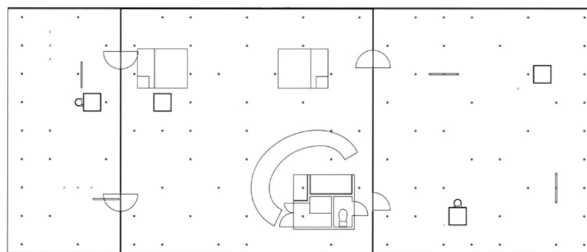


Figura 87. *Park Café* en Koga, planta.

⁷⁵ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.82.

⁷⁶ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, Nº 99. p. 120.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.87.



Figura 88. *Park Café* en Koga.

ser una evocación de los árboles, sino que trata de constituirse siguiendo ese orden oculto por el que se erigen los bosques; ese equilibrio natural entre zonas de mayor agrupación de árboles y zonas de claros. SANAA trata de introducir el edificio en el entorno no a través de la mimesis figurativa sino aprendiendo de las normas y leyes naturales que dan lugar a ese paisaje, de tal modo, que el edificio forme parte de él. De hecho, la forma rectangular ya se manifiesta como un ente que no pretende imitar formalmente ni integrarse físicamente con algún tipo de disfraz. La arquitectura se reivindica con su propia identidad y condición que, al unirse a las reglas del entorno, dan lugar, juntos, a una realidad nueva y armónica.⁷⁹

En cierto sentido, cabe hablar aquí de una arquitectura, la suya, que es inorgánica en la medida en que sus procedimientos racionales no se sirven de la naturaleza o del biomimetismo como punto de referencia. Más bien, sus proyectos guardan relación con la idea de artificio del mismo modo que los compuestos inorgánicos se considera que son de origen mineral y no biológico.⁸⁰ (Mostafavi, 2011)

⁷⁹ González LLavona, A. (2015). *Decodificar Sejima-SANAA*. Madrid. p.288-296.

⁸⁰ Mostafavi, M. (2011). Arquitectura inorgánica. *El Croquis*, Nº 155. p.248.

El proyecto incorpora también para reforzar la experiencia sensorial de sentir el parque en la cafetería revestimientos con materiales espejados, incluyendo las mesas, que llenan el interior de reflejos verdes del alrededor, haciendo que desde dentro percibamos una atmósfera de imágenes reales y virtuales del exterior.⁸¹

El uso de los reflejos como estrategia para la dilución de la arquitectura en el paisaje podemos observarla también más adelante en el *Pabellón de la Serpentine Gallery* del año 2009, en el que una finísima lámina de aluminio se desliza entre los árboles como si flotase. Tanto la cubierta como los delgados pilares de 50 mm de diámetro están recubiertos de aluminio espejado⁸² de tal modo que el entorno se refleja generando continuidad con el entorno vegetal. La forma de ameba que serpentea entre los árboles surge como respuesta al contexto natural, y es la altura de las copas de los árboles la que determina la altura máxima que llega a adoptar la cubierta ondulante. Para los visitantes la intervención nunca es igual sino que la experiencia varía por múltiples factores. Sus propiedades reflectantes le confieren al proyecto la

⁸¹ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2000). Trazando los límites. *El Croquis*, N° 99. p. 120.

⁸² Fernández-Galiano, L. (2015). Sejima & Nishizawa. *Arquitectura Viva*, AV Monografías 171_172. p.72.



Figura 89. *Pabellón de la Serpentine Gallery*.

capacidad de cambiar junto con la atmósfera que lo rodea. Igual que para el jardín, el tiempo es un factor determinante para la apariencia del pabellón con la capacidad de transformarse visualmente. Desde la lejanía, la arquitectura se percibe como una distorsión del paisaje; una suave alteración del horizonte que no entendemos hasta que nos acercamos.

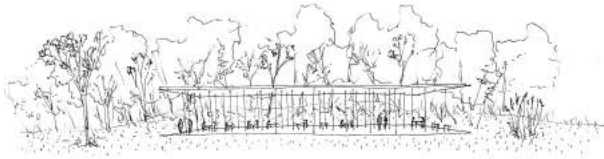


Figura 90. *La arquitectura diluida en el paisaje.*



Figura 91. *Pabellón de la Serpentine Gallery.*

Existe un interés en la línea de experimentación de SANAA sobre la apreciación de la arquitectura por medio de la perturbación del medio donde se ubica como si se tratase de humo o la vibración que generan las ondas de calor en el asfalto haciéndolo parecer de aceite. Hasta ahora hemos visto ejemplos de esa distorsión gracias a los materiales espejados, sin embargo, las capas de vidrio curvadas que forman el *Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo* propician una deformación del parque que lo envuelve. Se concibe como un edificio de una sola planta en la que las diferentes partes del programa quedan delimitadas por envolturas de vidrio con esquinas curvas de tal forma que el resultado es un cúmulo de burbujas, independientes entre ellas, que mantienen una conexión visual continua con la vegetación circundante. Sin embargo, la superposición de capas y capas de vidrio comienza a generar una serie de reflejos de la naturaleza exterior y de la vida interior, acentuados por las alteraciones ópticas que provoca la curvatura del vidrio. El edificio se convierte en un artefacto arquitectónico desde el cual lograr una imagen distorsionada del paisaje.⁸³

⁸³ González LLavona, A. (2015). *Decodificar Sejima-SANAA*. Madrid. p.311-320.

“En una atmósfera donde el aire está muy cargado de humedad como en Japón, aun en los días claros hay una ligera bruma que enturbia el cielo, y no puede uno librarse de la sensación de que algo está oculto” (Watsuji, 2006, p.106-107)



Figura 92. *Pabellón del Vidrio en el Museo de Arte de Toledo.*

La investigación sobre las propiedades reflectantes del vidrio queda patente en la propuesta de la *Casa Flor*, un proyecto de vivienda unifamiliar que según los clientes debía ser un jardín con una casa, y no una casa con un jardín. Esa continuidad perseguida con la naturaleza no sólo se confía a la envolvente fina y transparente, sino que el trazado de esa línea adquiere una ondulación que genera pétalos programáticos que se adaptan a las circunstancias del entorno natural. Se trata de una nueva estrategia de relación; **la ameba como ensamblaje con el jardín.**

“Desde mi punto de vista, con la curva libre se obtiene un espacio más moldeable, y una relación más suave con la naturaleza” (Sejima, 2008, p. 13)



Figura 93. *Casa Flor, maqueta.*

La casa, con sus entrantes y salientes, va generando una suerte de patios abiertos; una serie de porciones de jardín que se abrazan con la ondulación del perímetro de tal forma que comienzan a aparecer jardines dentro del jardín asignados a cada espacio de la casa. Es de hecho la propia vegetación de estos micro-jardines la que ayuda a generar separación y privacidad entre las estancias. Sin embargo, los arquitectos no han necesitado apropiarse de una porción de vegetación e introducirla en la vivienda a modo de patio, sino que es la casa la que se inserta en ella a través de la delicada curva. Una curva que transmite sensación de blandura, de desvanecimiento de los límites y que, frente al plano estático que genera visiones frontales, los espacios cóncavos y convexos que propicia la curva inducen al movimiento de nuestro cuerpo para recorrer el espacio y comprenderlo.⁸⁴

Al igual que ocurría en el *Pabellón del Vidrio*, la curvatura del vidrio sumado a la superposición de capas del mismo que en la *Casa Flor* consiguen gracias a la ondulación del perímetro que entra y sale, genera una translucidez y distorsión en las diferentes miradas cruzadas, mezcladas y superpuestas de la vivienda. Los reflejos también inducen al movimiento para poder obtener una imagen más nítida de aquello que estamos mirando.

⁸⁴ González LLavona, A. (2015). *Decodificar Sejima-SANAA*. Madrid. p.311-320.

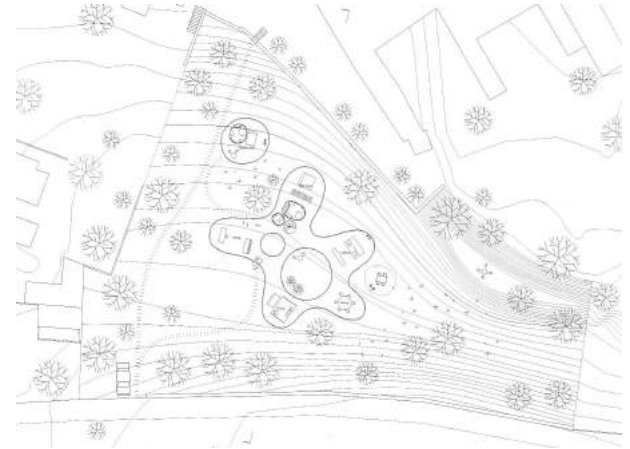


Figura 94. *Casa Flor*, planta.

“En la Casa Flor –con su forma ameboide que alterna convexidades y concavidades– los cinco brazos en que se extienden el espacio interior se engranan con el espacio exterior que los rodea”⁸⁵ (Sejima, 2008)

⁸⁵ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 139. 32-59.

Hemos aprendido mucho de proyectos recientes y ahora sabemos que a causa de las curvas y de las múltiples capas, la *Casa Flor* no será transparente sino que se hará muy opaca. Desde fuera, podemos ver la naturaleza delante de la casa y también hay naturaleza al fondo, detrás de la casa, y estas visiones se mezclan debido a las distintas capas. (Sejima, 2008)

La investigación y experimentación llevada a cabo en este proyecto no construido, podemos verlo materializado en el *Complejo Multiuso en Onishi*, un equipamiento público dividido en tres piezas construidas mediante perímetros curvos de entrantes y salientes que originan diferentes paisajes con la pradera circundante. Los volúmenes producen un juego de espacios cóncavos y convexos con el medio y entre el propio edificio cuando sus formas se entrelazan, de la misma forma que experimentamos superposiciones de planos de vidrio conforme recorremos el proyecto.

SANAA sigue deformando la ameba, estirándola por el paisaje como ocurre en el *Centro Cultural Grace Farms* serpenteando por la topografía de la pradera. La escala del proyecto junto con la acusada curvatura que presenta la intervención sugieren un engranaje



Figura 95. *Complejo Multiuso en Onishi*.

con el entorno más acentuado; tan sólo el trazado es capaz de hacernos entender los entrantes de vegetación como jardines del proyecto. De hecho, resultaría natural que los visitantes se apropien de esos “jardines”, que no son más que fragmentos abrazados de la pradera, para desarrollar actividades del edificio en el exterior o para simple disfrute y esparcimiento. La tensión que producen esas “penínsulas” de proyecto que acogen las entradas de naturaleza en forma de bahía parecen insinuar una gradación del paisaje desde lo silvestre a lo humanizado cuanto más arropado se halla. Los jardines, al igual que en la *Casa Flor*, juegan también un papel como elementos amortiguadores que median entre los distintos elementos del programa, generando una secuencia de

⁸⁵ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 139. 19-20.

uso-jardín-uso que se extiende hacia el infinito en una mirada longitudinal sin perder de vista cómo esos jardines se extienden por la ladera.



Figura 96. Centro cultural Grace Farms, jardín.



Figura 97. Centro cultural Grace Farms.

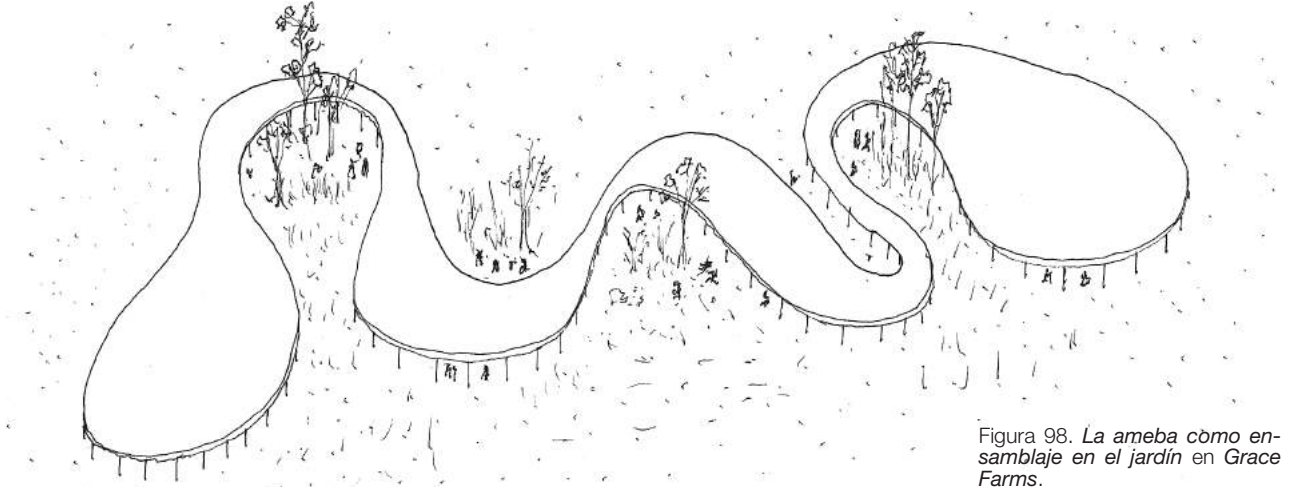


Figura 98. La ameba como ensamblaje en el jardín en Grace Farms.

Llega un momento en el que el volumen parece no admitir más deformaciones porque, de hecho, pierde su naturaleza de ameba, y vuelve a romperse en mil pedazos para generar relaciones espaciales más complejas. Fruto de una posible necesidad programática como la vivienda colectiva, los arquitectos todavía persiguen la idea de construir esos pequeños jardines que al mismo tiempo pertenecen a un ente mayor del cual no dejan de estar conectados. Cuando el objeto a construir se torna complejo por la cantidad de variables, espacios y relaciones, SANAA vuelve a tomar como punto de partida la unidad elemental, un paralelepípedo sencillo que responde a una serie de reglas básicas con el que producir innumerables escenarios y combinaciones de juego a través de sus disposiciones, agrupaciones, relaciones y uniones.

El jardín como espacio intersticial, como citoplasma en el que brotan los diferentes volúmenes arquitectónicos. En las *Viviendas Seijo* podemos encontrar este tablero de juego descrito en el que emergen un conjunto de casas y jardines fruto de la combinación de unidades habitacionales básicas que conforman tanto los espacios construidos como los intersticios ajardinados. Las diferentes posiciones crean una gran cantidad de escenarios diferentes en una superficie relativamente pequeña. El jardín se desliza entre los bloques de viviendas, adoptando configuraciones más estrechas como corredores

sirviendo de acceso a cada una de las casas, hasta ensancharse en zonas más amplias que pueden ser utilizadas como huertos, zonas de estar al aire libre, comedores, pequeñas plazas públicas... dependiendo del grado de intimidad que presenten respecto del conjunto. Todas las viviendas pueden disfrutar de al menos uno de estos jardines que, pese a la primera apariencia de que son patios independientes, siempre mantienen una conexión física con el resto, haciéndolos formar parte de un todo unitario, una red verde mayor.⁸⁶ Este tratamiento que hace Kazuyo del jardín como espacio amortiguador entre lo urbano y lo residencial hace que se convierta en un elemento privado y público a la vez. El control que tiene sobre los volúmenes impide que los huecos de las casas no queden enfrentados, de tal manera que los jardines pueden gozar de cierta privacidad. Pero sin embargo, nada impide que los habitantes puedan pasear por este tejido verde y relacionarse con otros vecinos al aire libre.

⁸⁶ Levene, R.C., Márquez Cecilia, F. (2008). Topología arquitectónica. *El Croquis*, Nº 139. p.250.

Figuras 99 y 100. *Viviendas Seijo*.



Desde un punto de vista urbano, cuando se observan sus proyectos de vivienda de baja densidad más recientes es posible apreciar un aspecto común: todos ellos quedan permeados por el espacio público. La calle penetra en la parcela, por así decirlo, y parecen resistirse a la segregación entre lo privado y lo público.⁸⁷ (Maluenda, Encabo, 2015)

Figura 101. *Viviendas Seijo*, planta.



⁸⁷ Maluenda, I., Encabo, E. (2015). *Sistemas de continuidad. El Croquis*, Nº 179/180. p.20.

Si bien en *Seijo* el jardín inundaba todos los vacíos entre los volúmenes construidos, los *Apartamentos Shakujii* lo incorporan también en las viviendas a través de estancias que se abren al exterior por medio de terrazas cubiertas elevadas que flotan entre las copas de los árboles y se hallan repletas de macetas. La diferencia entre lo público y lo privado, entre interior y exterior, se desvanece un poco más en una miscelánea de plataformas y jardines que gozan de gran continuidad y diversidad de relaciones en planta, en sección, miradas en altura y cruzadas. SANAA propone una densidad mayor en la que los pequeños desplazamientos de las piezas en planta y en sección producen un sinfín de recovecos por los que la vegetación se infiltra y coloniza todos los espacios intersticiales por reducidos que sean.



Figura 102. *Apartamentos Shakujii*, planta baja y primera.



Figura 103. *Apartamentos Shakujii*.

La densidad y complejidad de espacios las lleva Kazuyo al extremo en los *Apartamentos Nishinoyama*; un conjunto de diez viviendas que emergen sobre un basamento de piedra donde no cada unidad, sino que cada habitación posee una cubierta inclinada independiente. Resulta prácticamente imposible discernir qué es público y qué es privado. El espacio urbano penetra entre las grietas del conjunto, discurre entre las habitaciones tomando forma de corredores, patios y jardines que consiguen abrirse al cielo entre las rendijas que crean las cubiertas.



Figura 104. *Apartamentos Nishinoyama*.

Al recorrer el complejo se percibe una sensación de incertidumbre y sorpresa: una sala de estar abre a un cuarto de baño bañado por el sol, una terraza en sombra lleva de la terraza de uno de los vecinos a la terraza de otro. La línea entre lo privado, lo público y lo comunitario está trazada con mucha delicadeza. Pensamos que esta composición espacial hace que vivir en el edificio sea divertido creando un animado sentido comunitario.⁸⁸ (Maluenda, Encabo, 2015)



⁸⁸ Maluenda, I., Encabo, E. (2015). Sistemas de continuidad. *El Croquis*, Nº 179/180. p.213.

Figuras 105 y 106. *Apartamentos Nishinoyama*.

Ryue Nishizawa todavía da una vuelta de tuerca más a la estrategia del jardín como espacio intersticial de los elementos del proyecto cuando en la *Casa Moriyama*, el mismo jardín es el que articula las diferentes estancias de la vivienda. Se trata de un jardín arquitectónico, un solar en el que brotan salones, cocinas, dormitorios, estudios, mobiliario doméstico y especies vegetales. El programa de la vivienda está sobredimensionado, por lo que el propietario tiene la capacidad de alquilar algunos módulos o incluso, elegir qué partes del conjunto habitar de acuerdo con la estación del año, las necesidades de cada momento o la forma de vida que quiera llevar. En el plano de planta baja se ubican las estancias comunes mientras que los dormitorios y estudios se sitúan en plantas superiores distanciándose del nivel más público. Cada volumen está conectado con otro a través de un ensanchamiento del jardín, haciendo que éste desempeñe la función de enlazar todas las piezas en una sola unidad residencial. Este modo de habitar la casa en diferentes módulos es similar al de la vivienda tradicional urbana.

Si nos fijamos en el dibujo de la planta podemos observar cómo el exterior posee la misma entidad que los interiores; se trata de un todo indisoluble. La separación con el exterior urbano simplemente se define a través del cambio del asfalto a la tierra del solar, de tal modo que el espacio público penetra en la casa. En el jardín podemos encontrar elementos



Figura 107. *Casa Moriyama*.



de mobiliario, plantas, árboles, etc., que conforman lugares de relación y estancia en el exterior. Además, se pueden obtener diferentes miradas del mismo a través de los huecos y las terrazas de las cubiertas de las cajas, y puede recorrerse de múltiples maneras dado que no existe un itinerario único. El jardín es tan parte de la casa como el salón o el dormitorio; si lo eliminásemos, la vivienda perdería el sentido. ¿Qué lógica tendría separar las estancias en módulos? El hogar cobra vida en el jardín, donde se pueden ampliar las actividades de cada cubículo, se pueden relacionar los inquilinos e incluso los propietarios con el vecindario.



Figuras 108 y 109. *Casa Moriyama* desde el jardín.



Figuras 110 y 111. *Casa Moriyama*.



Figura 112. *Casa Moriyama* desde la calle.

Llegados a este punto, hemos hecho un breve recorrido a través de la obra de Sejima y Nishizawa, con el que hemos obtenido un abanico de diez estrategias de relación con el jardín. Sin embargo, todavía es posible extraer una estrategia proyectual más que ya se anunciaba en la introducción al trabajo de estos arquitectos. Un último concepto que condensa muchos de los principios que definen la arquitectura de SANAA y lleva la relación con el jardín a un escalón mayor de abstracción.

Entonces estaba interesada en hacer ese tipo de espacio, una especie de parque, semejante al concepto de parque japonés. Esta clase de espacio permite a gente de diferente tipo estar en un mismo espacio al mismo tiempo. Gente diferente y de generaciones distintas pueden compartir un mismo espacio, pueden estar juntos. Asimismo, en un parque se puede reunir un gran grupo, pero al mismo tiempo una sola persona podría estar cerca en soledad leyendo un libro o bebiendo zumo.⁸⁹ (Sejima, 2004)

⁸⁹ Sejima, K., Nishizawa, R., Díaz, C. & García, E. (2004). Fragmentos de una conversación: campos de juego líquidos. *El Croquis*, Nº 121/122. p.23.

La arquitectura como parque es la concepción del espacio como lugar donde lo público y lo privado se encuentran, se mezclan y se diluyen sus diferencias; donde la gente se reúne al tiempo que se forman grupos de personas de manera automática e independiente.⁹⁰ Un espacio de carácter neutro con la capacidad de albergar cualquier tipo de actividad, en el que la relación entre los individuos es el verdadero objetivo y la vivencia del mismo varía para cada persona. El espacio *parque* no se traduce en construir edificios como jardines, o que el jardín penetra en el edificio,⁹¹ sino en impregnar al proyecto arquitectónico de los atributos espaciales y relacionales que posee el parque público urbano, independientemente de la vegetación y la naturaleza.

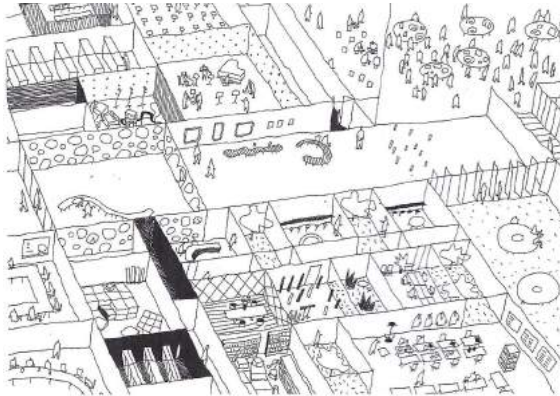
Sejima se ha referido a su arquitectura como un *parque* en el que el valor de lo público se funda en la apertura y en la producción de un paisaje. Construir así es proponer un espacio desafectado de cualquier jerarquía, donde se tiene la sensación de libertad, de que todo puede ser compartido con naturalidad.⁹² (Maroto, 2008)

⁹⁰ Hasegawa, Y. (2000). Un espacio que desdibuja y borra los programas. *El Croquis*, Nº 99. p. 24.

⁹¹ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.67.

⁹² Maroto, J. (2008). *Casas en Japón. Nuevas técnicas, arquitectura, ciudad, 2006-2007*. Madrid: DPA ETSAM UPM, p.118.

Si bien es un rasgo que comparte la mayoría de obras de SANAA, es posible encontrar algunos edificios representan de manera muy notoria este concepto. El primer claro ejemplo de edificio concebido bajo la estrategia del *parque* es el *Teatro y Centro Cultural 'De Kunstlinie' en Almere*, en el que las jerarquías espaciales tradicionales son sustituidas por otras nuevas. En vez de proponer un gran espacio abierto que pueda fraccionarse por medio de tabiques móviles, SANAA plantea un sistema compartimentado y rígido que, sin embargo, es capaz de alojar cualquier uso manteniendo la independencia de cada uno. Cada fragmento puede albergar cualquier tipo de individualidad a través de la neutralidad propuesta y la diversidad de tamaños y proporciones de los espacios. Aparentemente, los corredores, los patios y las salas son lo mismo; no poseen diferencias jerárqui-



Figuras 113. Croquis de Ryue Nishizawa.

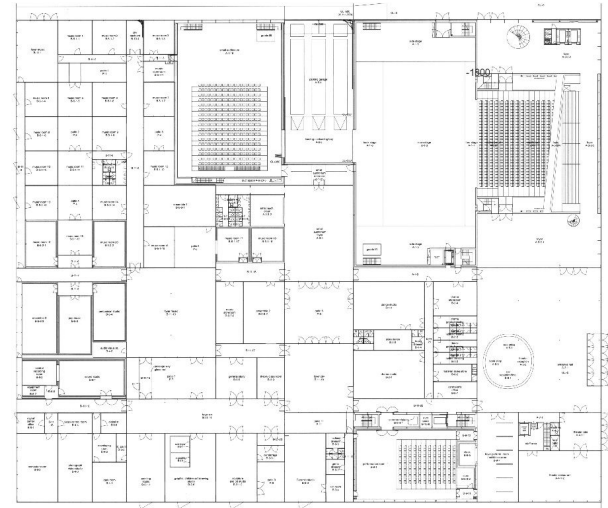


Figura 114. Centro cultural en Almere, planta.

cas reseñables. Los largos pasillos se sustituyen por salas-vestíbulo, que originan un interior que posee un carácter urbano donde los pasillos son calles, los halls son plazas, los patios son jardines, las pequeñas salas son casas y las grandes salas son edificios públicos. Del mismo modo, las conexiones que se dan entre las diferentes salas propician una gran variedad de circulación por el edificio, sin fijar recorridos únicos. Cada vez que visitemos el proyecto podemos experimentarlo de distintos modos y la experiencia varía entre cada individuo y ocasión.

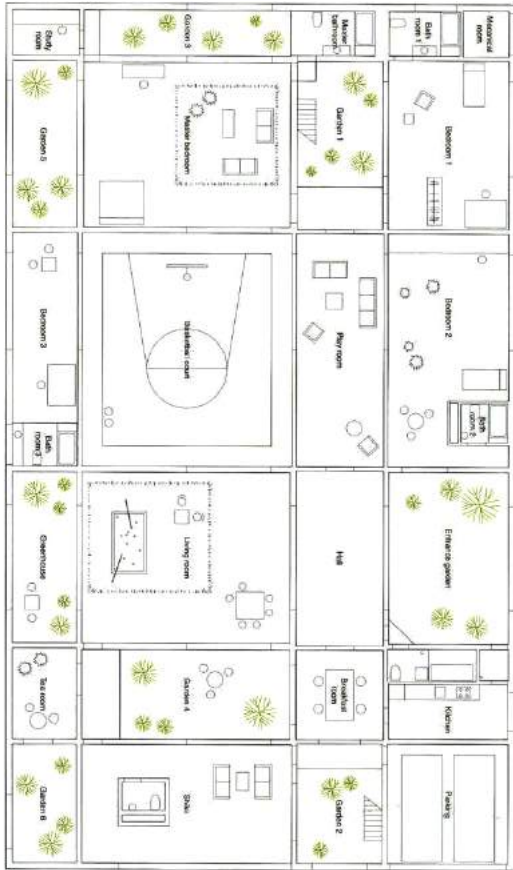


Figura 115. *Casa en China*, planta.

Frente a la contemplación estática de los espacios horizontales tradicionales, SANAA apuesta por una organización en la que es necesario, como hemos visto en proyectos anteriores, el movimiento y el desplazamiento a través de las salas para comprender el edificio y el horizonte que fuera se vislumbra.⁹³ Las capas superpuestas de vidrios de salas y patios configuran un sistema de visiones y perspectivas que sirven para orientarnos y dirigirnos en última instancia hacia el lago al que vuelca el proyecto.

La generación de proyectos como *parque* no sólo abarca las tipologías de edificios públicos, sino que también es propuesto por Ryue Nishizawa para la *Casa en China*, donde una enorme diversidad de estancias domésticas se va concatenando en una alfombra de diferentes usos que combina espacios cubiertos y jardines. La comunicación entre habitaciones se produce a través de grandes huecos alineados, lo que permite obtener miradas que cruzan la vivienda e incluso se pierden en el horizonte a través de las ventanas del perímetro. Estas *enfilades* de SANAA pueden estar relacionadas con el espacio tradicional japonés y su modo de organización espacial mediante los cierres y aperturas de *shoji*.⁹⁴

⁹³ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.137.

⁹⁴ *Ibid.*, p.130.

De entre los proyectos cuya estrategia de formación de parque es la acumulación de salas de diferentes tamaños cabe analizar también el *Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI* en Kanazawa, que pese a ser parecido al proyecto en Almere, posee algunas variaciones. En primer lugar, lo que más salta a la vista si observamos la planta es la independencia de las salas entre sí –aunque sin grandes singularidades aparentes lo que les permite albergar cualquier función– que no se encuentran adosadas unas a otras sino que media entre ellas un espacio intersticial amortiguador. Un espacio que además conecta el exterior y hace las veces de corredor perimetral; un funcionamiento similar al de la tradicional *engawa*.⁹⁵ Este espacio intersticial se configura en forma de pasillos que funcionan como senderos de un parque, ya que podemos encontrarlos de diferentes tipos y tamaños y es el visitante el que decide tomar rutas racionales y rápidas o caminos que conllevan un viaje más lento y pausado.

El edificio se inserta en el lugar a través de la forma circular, de modo que su mirada al entorno es homogénea en todo su perímetro a través de la cortina de vidrio continua. No hay delante ni detrás, sino que busca ser accesible desde todos los ángulos. Del

⁹⁵ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, Nº 139. 6-32.

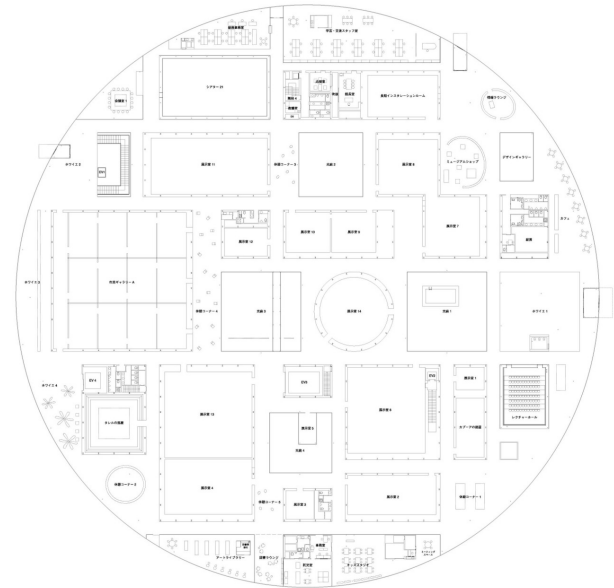


Figura 116. *Museo de Arte Contemporáneo en Kanazawa*, planta.

mismo modo, el exterior puede percibirse desde el interior recorriendo todo el anillo de comunicación. El resultado de este esquema es la introducción del paisaje hasta lo más profundo del proyecto que, junto con los patios, se generan una serie de corredores visuales útiles para generar hitos o para orientarse en el museo.⁹⁶

La peculiaridad de los edificios que SANAA propone tan intensamente con el concepto de *arquitectura como parque* es la generación de un paisaje interior muy potente. Tanto, que casi podríamos decir que compite con el exterior y de hecho, los edificios muestran cierta autonomía respecto al lugar donde se ubican. Esto se contempla fácilmente en proyectos como el *Centro Rolex*. Los horizontes internos que generan las ondulaciones de las losas originan cierto desapego con la naturaleza exterior, pese a la existencia de patios que, en este caso, parecen ser solamente útiles para introducir luz natural. Sin embargo, la abstracción del *parque* que SANAA consigue es muy profunda. La separación entre los diferentes espacios no se obtiene con particiones verticales, sino que es la propia ondulación de las losas la que aísla visualmente los usos entre sí. De hecho, la configuración del edificio organiza el programa de tal manera que se disponen las circulaciones en las pendientes



Figura 117. Museo de Arte Contemporáneo en Kanazawa.



Figura 118. Centro Rolex.

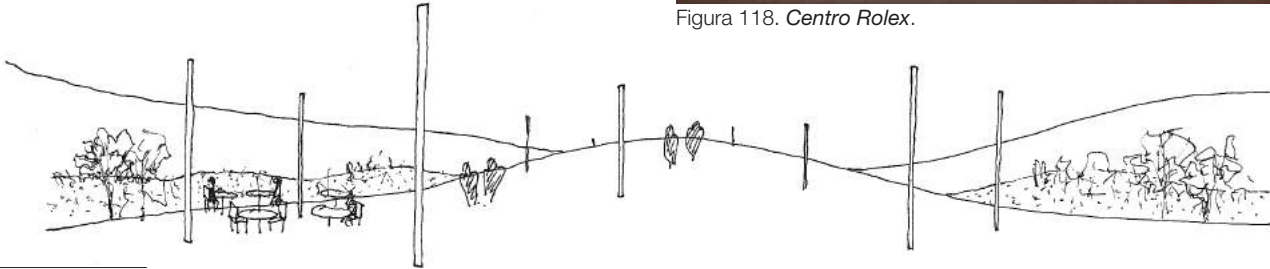


Figura 119. *Arquitectura como parque* a través del Centro Rolex.

⁹⁶ Jaraíz, J. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko, p.122.

de la losa del suelo, y se reservan los espacios para funciones estáticas en los valles y mesetas; como una montaña habitada.

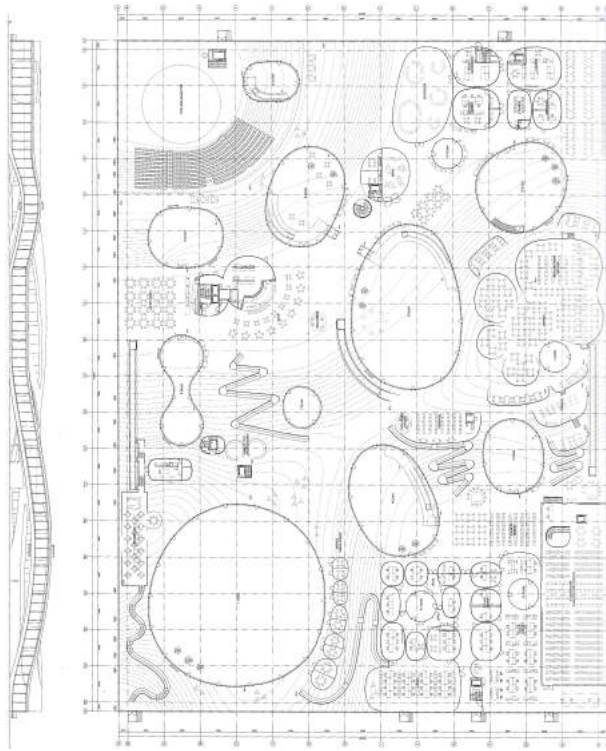
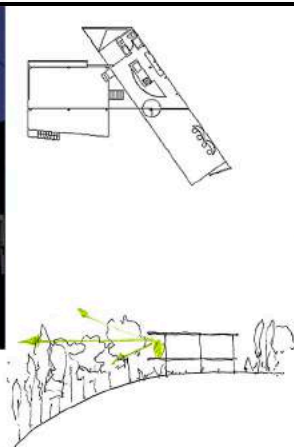
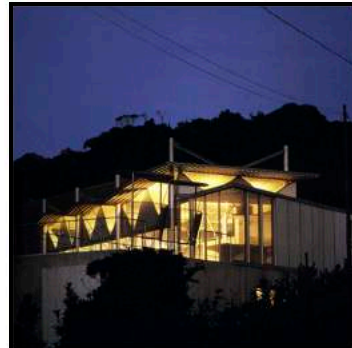
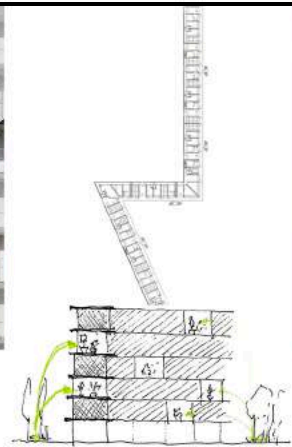
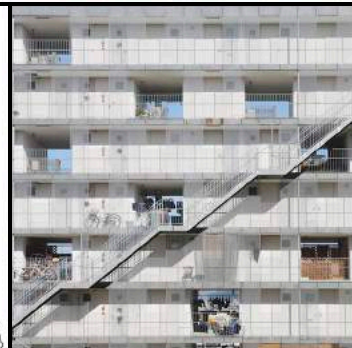


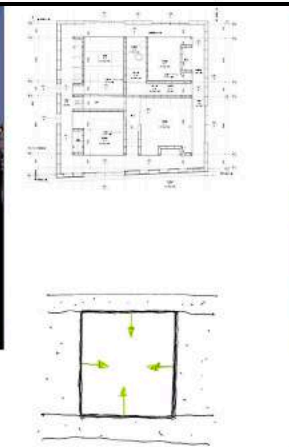
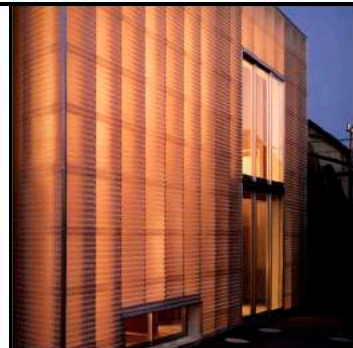
Figura 120. *Centro Rolex*, planta.



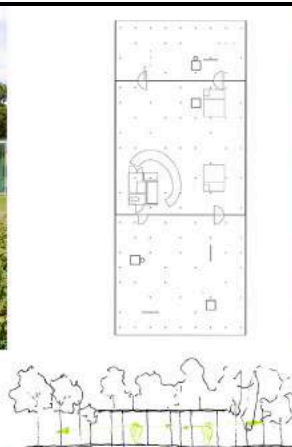
Obra Platform I
 Año 1987/1988
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Katsura, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar



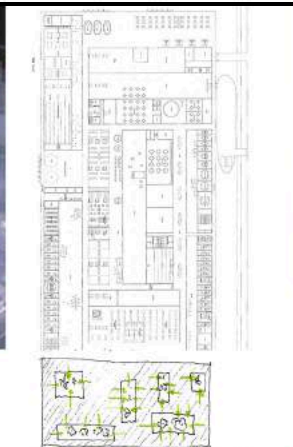
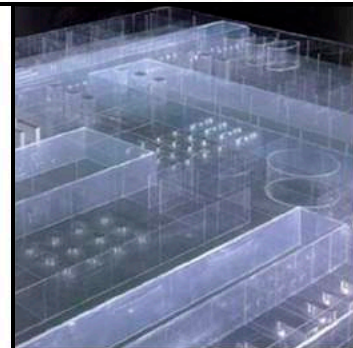
Obra Gifu Katagata apartment building
 Año 1994/1996
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Gifu, Japón
 Uso Vivienda colectiva



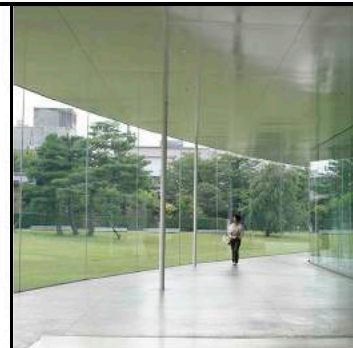
Obra S-House
 Año 1995/1996
 Autor SANAA
 Ubicación Okuyama, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar



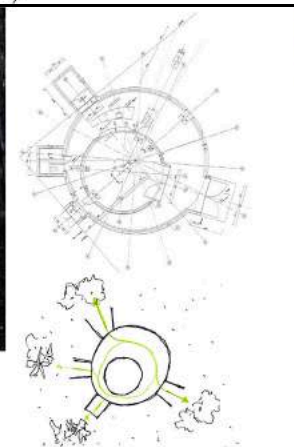
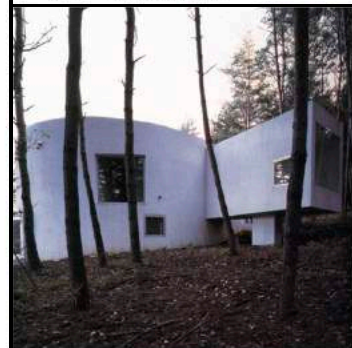
Obra Park Cafe
 Año 1996/1998
 Autor SANAA
 Ubicación Koga, Japón
 Uso Cafetería



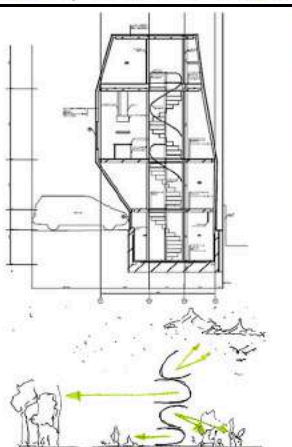
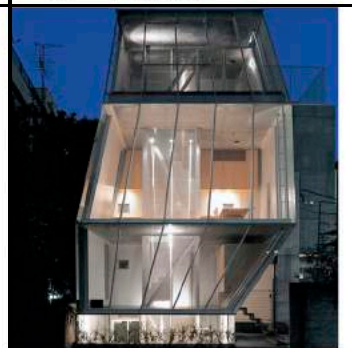
Obra New campus center for the IIT
 Año 1997/1998
 Autor SANAA
 Ubicación Chicago, Estados Unidos
 Uso Campus universitario



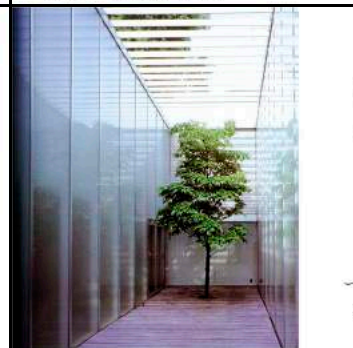
Obra Contemporary Art Museum
 Año 1999/2004
 Autor SANAA
 Ubicación Kanazawa, Japón
 Uso Museo



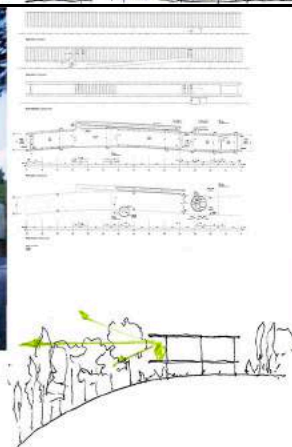
Obra Villa in the forest
 Año 1992/1994
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Katsura, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar



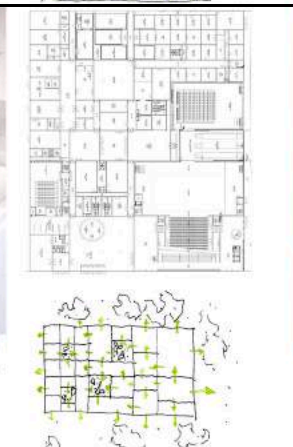
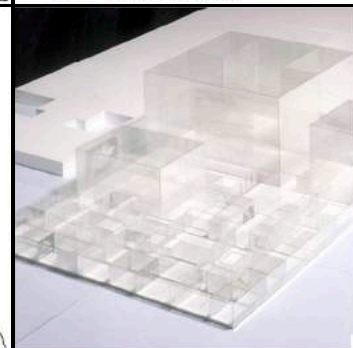
Obra Small House
 Año 1999/2000
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Tokio, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar



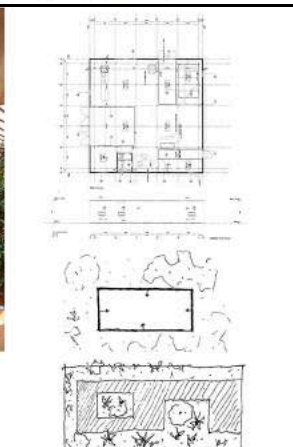
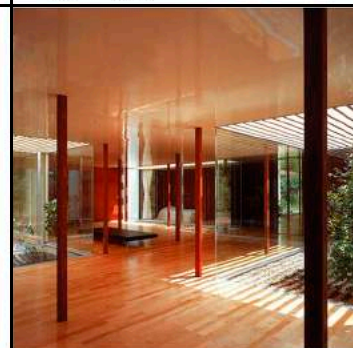
Obra M-House
 Año 1996/1997
 Autor SANAA
 Ubicación Tokio, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar




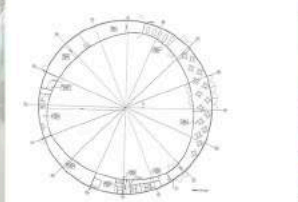




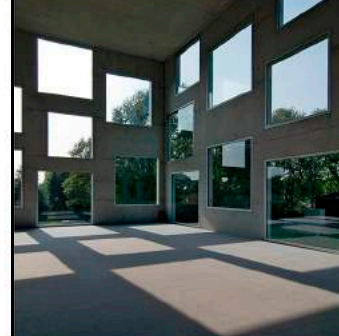
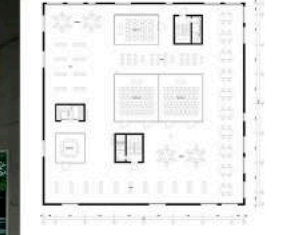
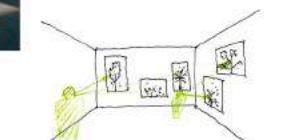

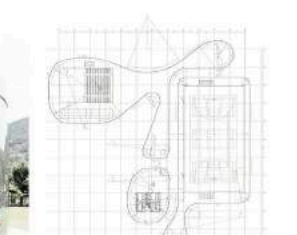


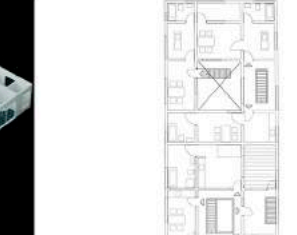

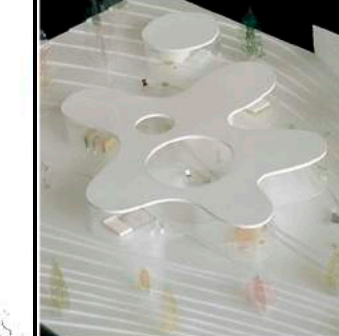





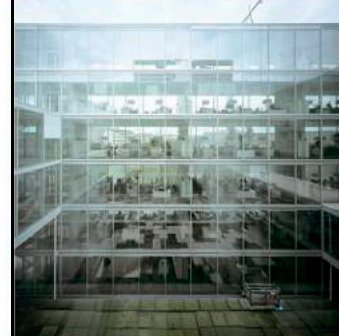


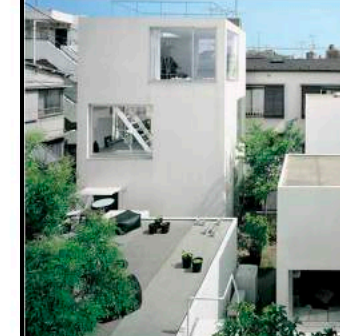


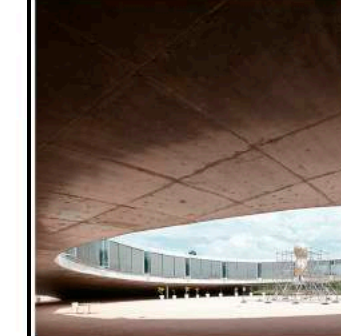
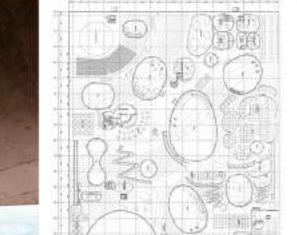
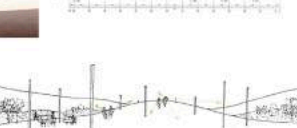

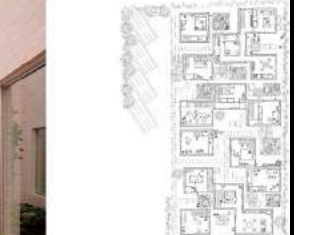

Obra O-Museum
 Año 1995/1999
 Autor SANAA
 Ubicación Nagano, Japón
 Uso Museo

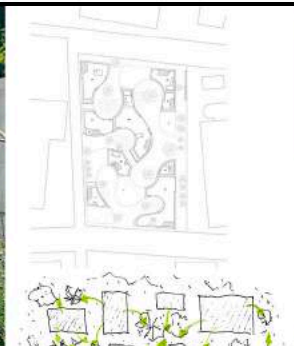
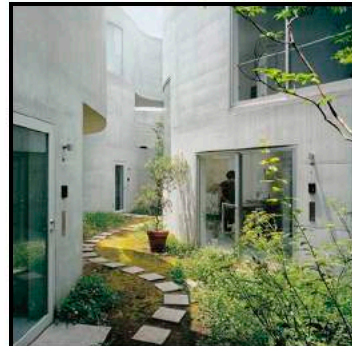


Obra 'De Kunstlinie' Theatre and cultural cent
 Año 1998/2006
 Autor SANAA
 Ubicación Almere, Holanda
 Uso Centro cultural

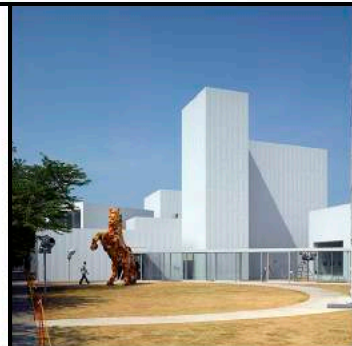


Obra Weekend House
 Año 1997/1998
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Gunma, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar

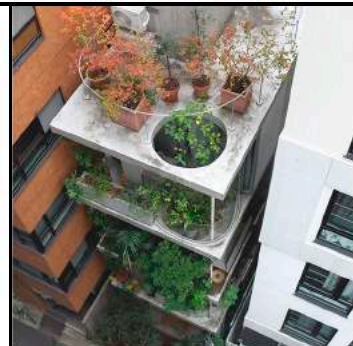
  <p>Obra Lumiere Park Cafe Año 1999/ Autor SANAA Ubicación Almere, Holanda Uso Cafetería</p> 	  <p>Obra Glass pavilion at the Toledo Museum of Art Año 2001/2006 Autor SANAA Ubicación Ohio, Estados Unidos Uso Museo</p> 	  <p>Obra Zollverein School Año 2003/2005 Autor SANAA Ubicación Essen, Alemania Uso Escuela de diseño</p> 	  <p>Obra Multipurpose facility in Onishi Año 2003/2005 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Gunma, Japón Uso Centro multusos</p> 	  <p>Obra House in China Año 2003 Autor Ryue Nishizawa Ubicación Tianjin, China Uso Vivienda unifamiliar</p> 	  <p>Obra Flower House Año 2006 Autor SANAA Ubicación Suiza Uso Vivienda unifamiliar</p> 
<p>imagen</p> <p>planos</p> <p>información</p> <p>relación con el jardín</p>	  <p>Obra House in a plum grove Año 2003 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Tokio, Japón Uso Vivienda unifamiliar</p> 	  <p>Obra Novartis office building Año 2003/2006 Autor SANAA Ubicación Basilea, Suiza Uso Oficinas</p> 	  <p>Obra Moriyma House Año 2002/2005 Autor Ryue Nishizawa Ubicación Tokio, Japón Uso Vivienda unifamiliar</p> 	  <p>Obra Rolex Learning Center Año 2005/2010 Autor SANAA Ubicación Lausanne, Suiza Uso Centro cultural</p> 	  <p>Obra Seijo town houses Año 2005/2007 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Tokio, Japón Uso Vivienda colectiva</p> 



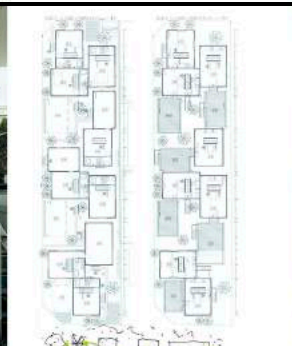
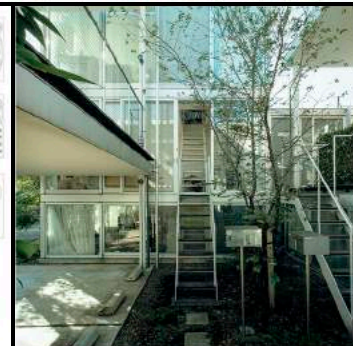
Obra Okurayama apartments
 Año 2006/2008
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Yokohama, Japón
 Uso Vivienda colectiva



Obra Towada Art Center
 Año 2005/2008
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Aomori, Japón
 Uso Museo



Obra Garden & House
 Año 2006/2011
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Tokio, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar



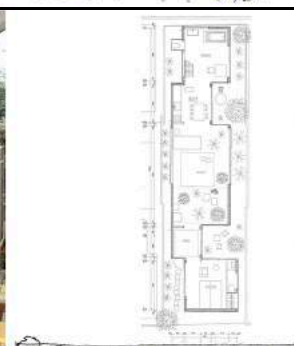
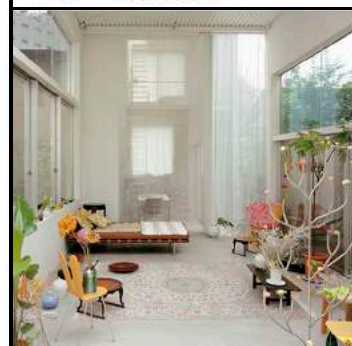
Obra Shakuji apartments
 Año 2009/2011
 Autor SANAA
 Ubicación Tokio, Japón
 Uso Vivienda colectiva



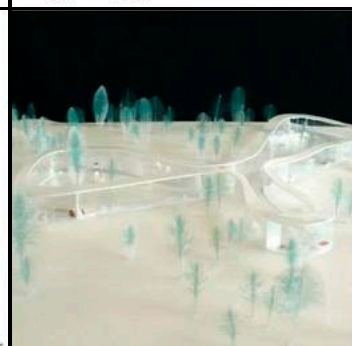
Obra Hiroshi Senju Museum
 Año 2007/2010
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Nagano, Japón
 Uso Museo



Obra Grace Farms cultural center
 Año 2012/2015
 Autor SANAA
 Ubicación New Canaan, Estados Unidos
 Uso Centro cultural



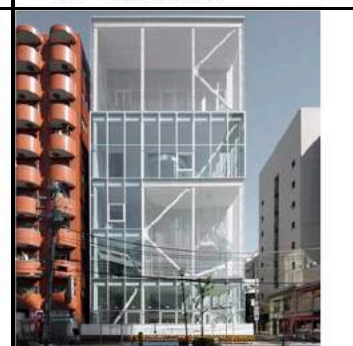
Obra House A
 Año 2004/2006
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Tokio, Japón
 Uso Vivienda unifamiliar



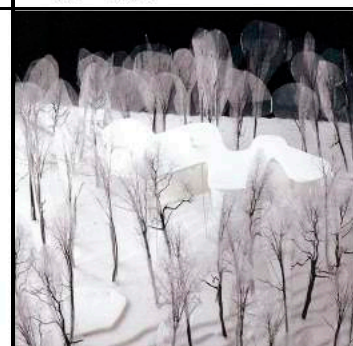
Obra Emona Hotel
 Año 2005
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Bulgaria
 Uso Hotel



Obra Serpentine Gallery pavilion
 Año 2009
 Autor SANAA
 Ubicación Londres, Reino Unido
 Uso Pabellón



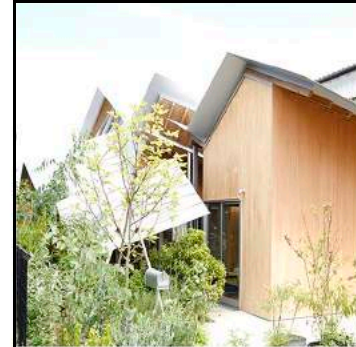
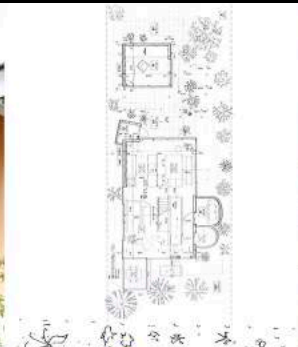

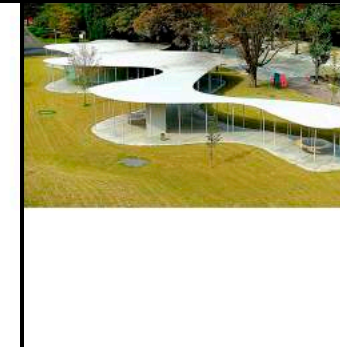
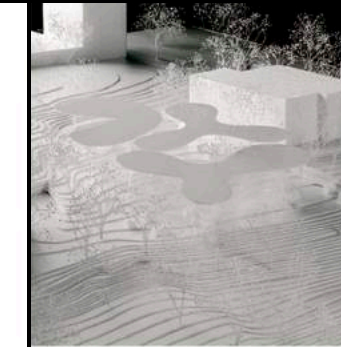
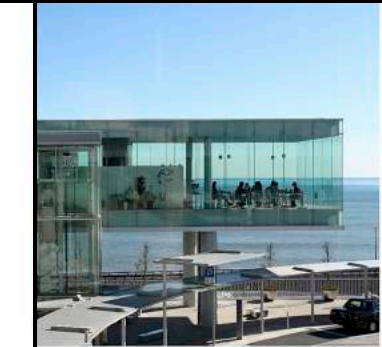

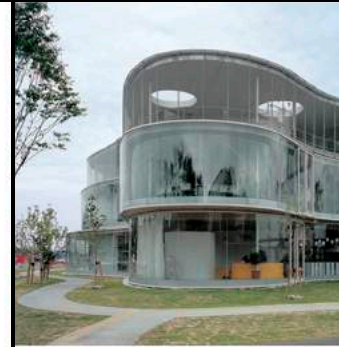

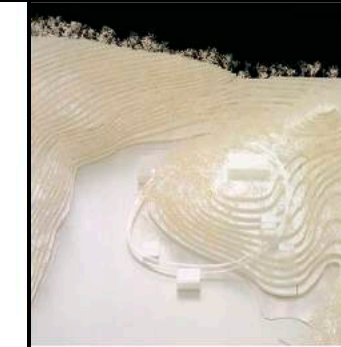
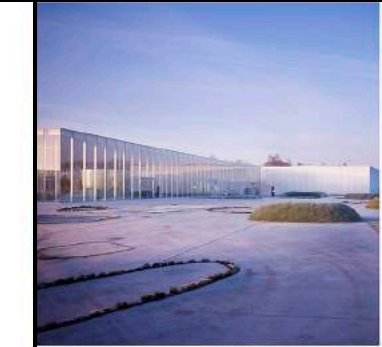
Obra Office building in Shibaura
 Año 2008/2011
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Tokio, Japón
 Uso Oficinas



Obra Villa in New York
 Año 2006/
 Autor Ryue Nishizawa
 Ubicación Nueva York, Estados Unidos
 Uso Vivienda unifamiliar



Obra Nishinoyama House
 Año 2010/2013
 Autor Kazuyo Sejima
 Ubicación Kyoto, Japón
 Uso Vivienda colectiva

 <p>Obra Terasaki House Año 2011/2014 Autor Ryue Nishizawa Ubicación Kanagawa, Japón Uso Vivienda unifamiliar</p>	 <p>Obra Carina store Año 2009 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Tokio, Japón Uso Tienda</p>	 <p>Obra Vitra factory building Año 2006 Autor SANAA Ubicación Basilea, Suiza Uso Fábrica</p>	 <p>Obra J Terrace Café Año 2010/2014 Autor SANAA Ubicación Okayama, Japón Uso Cafetería</p>	 <p>Obra Yu-xi garden Año 2005 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Taipei, Taiwán Uso Cafetería</p>	 <p>Obra Hitachi station Año 2004/2011 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Ibaraki, Japón Uso Estación de trenes</p>
<p>imagen</p> <p>planos</p> <p>información</p> <p>relación con el jardín</p>	 <p>Obra Christian Dior Building Omotesando Año 2001/2003 Autor SANAA Ubicación Tokio, Japón Uso Tienda</p>	 <p>Obra Toyota Aizuma Hall Año 2006/2010 Autor Kazuyo Sejima Ubicación Aichi, Japón Uso Centro cultural</p>	 <p>Obra Paris Housing Año 2007 Autor SANAA Ubicación París, Francia Uso Vivienda colectiva</p>	 <p>Obra House for the Exhibition of Architecture Año 2004 Autor SANAA Ubicación Nanjing, China Uso Vivienda unifamiliar</p>	 <p>Obra Louvre-Lens Año 2005/2012 Autor SANAA Ubicación Lens, Francia Uso Museo</p>

01 INTRODUCCIÓN

- .motivación
- .objeto de estudio
- .objetivos
- .metodología

02 LA RELACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y EL JARDÍN EN LA HISTORIA

- EN OCCIDENTE
- .los pueblos primitivos
 - .la civilización romana
 - .la Edad Media
 - .el Renacimiento
 - .el Barroco
 - .el siglo XVIII
 - .el siglo XIX
 - .el Movimiento Moderno

- EN JAPÓN
- .el sintoísmo
 - .el jardín japonés
 - .la casa tradicional japonesa
 - .la vivienda urbana tradicional
 - .el Metabolismo
 - .la vida líquida

03 ANÁLISIS DE LA OBRA DE SANAA

.Kazuyo Sejima y Ryue
Nishizawa

ESTRATEGIAS DE RELACIÓN CON EL JARDÍN

- .la arquitectura enfrentada al horizonte
- .la torre de cristal
- .el jardín suspendido
- .el paisaje enmarcado
- .arquitectura que busca el paisaje
- .la caja cerrada
- .la casa patio
- .arquitectura diluida en el paisaje
- .la ameba como ensamblaje en el jardín
- .el jardín como espacio intersticial
- .la arquitectura como parque

04 RESULTADOS DEL ANÁLISIS

- .nociones de orden**
- .movimientos y dinámicas del mundo natural**
- .la frontera entre el entorno natural y el artificial**
- .la geometría y la forma**
- .estrategias de relación con el jardín combinadas**
- .el abandono para dar lugar al desarrollo de la vida**
- .el jardín, espacio de conciliación**

“Siempre estamos muy interesados en cómo establecer una relación entre el interior y el exterior”⁹⁷ (Sejima, 2008)

Este recorrido por la obra de SANAA, precedido por el breve repaso a la historia de la relación con el jardín y el entorno en Occidente y Japón, puede servirnos para extraer una serie de reflexiones. Si bien sería necesario un estudio mucho más exhaustivo, no sólo de la tradición arquitectónica, sino de todos los ámbitos de una sociedad concreta que construyen una cultura y una base de pensamiento común en una sociedad, en este caso partiremos del pensamiento de que, a pesar de los enormes cambios evolutivos y el proceso de globalización de las últimas décadas, todavía existe un poso, un código genético que se transmite y singulariza cada región y que sigue influyendo en los modos de entender la existencia y actitudes de relación con el planeta.

Es posible que la arquitectura occidental históricamente haya definido unos límites más marcados entre el exterior y el interior que la tradición japonesa. La casa se construye como un refugio donde protegernos de los peligros del entorno porque el mundo se concibe como un lugar hostil del que guarecerse. Al mismo tiempo, la climatología generalmente benigna

⁹⁷ Sejima, K., Nishizawa, R., Cortés, J.A. (2008). Una Conversación con Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa. *El Croquis*, N° 139. p.9.

—especialmente en los territorios próximos al Mediterráneo, sin fenómenos catastróficos como tifones o grandes terremotos— ha propiciado una intensa vida pública. Estas razones, junto a otras tantas, podrían ser desencadenantes de una relación más bien impositiva ante la naturaleza porque realmente hay una intención de dominarla. Un tratamiento cuyo planteamiento hemos visto cambiar a lo largo de las épocas que impregna a los jardines de diversos estilos. Según palabras de Edwin Lutyens, el “jardín es una estancia más en el exterior y por tanto debe mostrar la huella del hombre”. Y si el hombre hace vida en el exterior, ese territorio es suyo.

En Occidente, la historia de los jardines está marcada por las diferentes **nociones de orden** del ser humano acorde a cada época, y siempre se trata de órdenes visuales.⁹⁸ Trazados, colores, formas y composiciones con los que se buscan una apariencia o un aspecto determinado que no debe cambiar nunca y es ajeno al comportamiento de los fenómenos que se acontecen en el jardín. Hablamos de malas hierbas o incluso percibimos plantas como desagradables porque emergen donde no deberían aparecer bajo nuestro concepto de orden. Esa reconquista de la naturaleza, tras su dominación, la percibimos como una derrota; una pérdida de poder.⁹⁹

⁹⁸ Clément, G. (2017). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. p.12.

⁹⁹ *Ibid.*, p.8.

Sin embargo, en Japón, la relación con la naturaleza ha sido históricamente más cercana. Un entendimiento del medio como proveedor de lo necesario para hacer posible la vida. Un mundo que cambia continuamente del caos al orden, de la confusión a la armonía.¹⁰⁰ La fuerza que demuestra la naturaleza en un clima subtropical expuesto a las corrientes del Pacífico es tal que resulta imposible pretender dominarla como sucede en Europa. De modo que frente a una actitud combativa ante la naturaleza, aparece una actitud de cautela, humildad y admiración que se refleja en la exaltación de la misma a través del jardín tradicional y la prolongación de la casa japonesa hacia el exterior. El diseño del jardín no responde tanto a leyes plásticas, geométricas, pictóricas o estilísticas propias del pensamiento racional y ajenas al entorno, sino que el planteamiento nace más bien del entendimiento de los **movimientos y dinámicas del mundo natural**, atendiendo a sus necesidades específicas y no las del intelecto humano. Una actitud en la que convergen la cultura japonesa y SANAA y algunos autores occidentales como Gilles Clément y que tiene que ver más con seguir el flujo natural de las plantas, adscribirse a la corriente biológica que plantea el lugar y orientarla.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ono, S. (2017). *Sintoísmo. La vía de los kami*. Gijón: Satori Ediciones, p.134-135.

¹⁰¹ Clément, G. (2017). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. p.10.

Seguramente esta concepción de la naturaleza y su tratamiento generó una relación distinta de los habitantes con ella así como afectó al asentamiento de la propia arquitectura. El hecho de no pretender dominar al medio sino convivir con él hace que la diferencia –y debate– entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo construido por el ser humano, se desvanezca. Si los seres humanos estamos en sincronía con el entorno, la arquitectura, como extensión nuestra, también. No hay necesidad de imitar o reconciliarse con la naturaleza porque todo forma parte de un conjunto, una unidad cíclica y equilibrada. Una arquitectura que no se impone independientemente a las dinámicas del medio donde se inserta ni que es tam-



Figura 121. Jardín en movimiento.

poco un dispositivo autosuficiente y ajeno al lugar, sino que está adscrita a los flujos naturales que rigen el entorno, puede reivindicarse como un ente autónomo en su morfología pero participante de la naturaleza de su emplazamiento. Del mismo modo que un oasis existe en un desierto: una naturaleza singular emerge, y sólo emerge, por los condicionantes de un medio concreto; diferente en su configuración pero vinculada inequívocamente a la naturaleza de origen. Puede establecer, por tanto, una relación simbiótica.

Si bien el desarrollo desmesurado y la explotación masiva por parte de la humanidad durante los últimos siglos han roto esa armonía tradicional japonesa, la época actual, y más aún en un país hiper-tecnológico como Japón, permite pensar la arquitectura con un grado de libertad inédito. Como cuenta Junya Ishigami, quien trabajó con SANAA desde 2000 a 2004, en un mundo como el que acontece **la frontera entre el entorno natural y el artificial** es cada vez más ambigua. La vida humana afecta al planeta por completo y podríamos decir que los fenómenos naturales son resultado de la sinergia de nuestros actos y las acciones propias de la naturaleza. La arquitectura, por tanto, debe dejar de ser un dispositivo que nos separe del entorno para convertirse en un espacio construido en relación con el medio y que, además, lo incluya.¹⁰² En un mundo que vuelve a demandar la naturaleza como parte fundamental de la vida, se hace necesario concebir la arquitectura y el

entorno por igual donde coexisten escalas grandes y pequeñas; individuos y sistemas complejos.

¿Cómo consigue realmente una casa establecer una relación de familiaridad con la naturaleza, con los árboles y las plantas? Pues, ciertamente, no intentando imitar de alguna manera los árboles ni todo lo demás, tampoco “adecuándose” a ellos. Eso no es posible, porque una casa será siempre una casa, y un árbol siempre será un árbol. Un abedul será siempre un abedul, independientemente de que nos parezca bonito o feo; del mismo modo, una casa sólo puede ser tal, ni más ni menos, y no puede sencillamente adecuarse a un abedul, a un pino, a unas flores o a un prado como algo íntimamente afín, sino formar parte de ello en el sentido verdadero de la expresión.¹⁰³ (Taut, 2015)

La obra de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa parece manifestar esa relación armónica con el lugar mediante la clara diferenciación entre lo construido y lo natural. La arquitectura y la naturaleza coexisten juntas y desiguales.¹⁰⁴ Las geometrías rotundas y racionales o las líneas de vidrio que envuelven muchos

¹⁰² Ishigami, J. (2015). De la libertad en la arquitectura. *El Croquis*, Nº 182. p.154-167.

¹⁰³ Taut, B. (2015). *Una casa para habitar*. Pamplona: T6 Ediciones. p.20.

de sus edificios destacan la condición artificial de los mismos pero, sin embargo, no por ello los proyectos se separan de su entorno, sino todo lo contrario. La percepción casi completa del paisaje circundante es tal que parece dar sentido al espacio interior; transparente y vacío. Sin paisaje no habría arquitectura.¹⁰⁵ Los edificios parecen ser meras estructuras, contenedores vacíos que permiten desarrollar actividades humanas sin perder de vista el entorno. Y, de hecho, las maneras y modos de vincularse con ese entorno son las estrategias de relación con el exterior que han motivado este estudio y hemos analizado en páginas anteriores.

Aunque, si nos fijamos, la mayor parte de la arquitectura producida por el estudio ha perdido algunos componentes tradicionales japoneses como la *engawa*, que otorgaba profundidad a la fachada con un espacio vacío cubierto que suavizaba el contraste entre interior y exterior. La envoltura total de vidrio puede percibirse desde fuera como una frontera por sus propiedades reflectantes, dando una imagen de impenetrabilidad. Por otro lado, excepto cuan-

¹⁰⁴ Sin embargo, cuando vemos algunos de sus edificios revestidos de materiales reflectantes, parece contradictorio que la arquitectura pretenda integrarse armónicamente por su condición diferente al entorno y a la vez disimular su presencia, pasar inadvertida.

¹⁰⁵ González LLavona, A. (2015). *Decodificar Sejima-SANAA*. Madrid. p.317-319.



Figura 122. Museo Hiroshi Senju.

do el programa lo requiere, SANAA busca no elevar en altura los edificios en la medida que sea posible. Mantiene esa posición agazapada tradicional de la arquitectura japonesa que no pretende sobresalir en el entorno. La horizontalidad es un recurso que utilizan de manera habitual para relacionar de manera más natural el entorno con el proyecto: su interior y el jardín. Además, los edificios desarrollados fundamentalmente en planta baja acentúan su condición pública, lo que concuerda con su intención de generar espacios como *parques*, en los que los usuarios se relacionan en un mismo plano sin jerarquías clásicas.

Por otra parte, el uso de **la geometría y la forma**

de sus edificios puede parecer caprichoso a primera vista. Sin embargo, son resultados de procesos complejos, productos de análisis y experimentación casi de carácter científico. La forma surge como fruto de los condicionantes y flujos que suceden en el lugar del proyecto, las premisas proyectuales propias de los arquitectos y la estrategia particular de conexión entre el interior y el exterior. Al igual que pueden doblar y plegar una planta curva para lograr diferentes relaciones con el jardín en un programa pequeño, pueden utilizar también formas cuadradas y rectangulares elementales cuando el programa es más complicado y buscan igualmente un gran número de escenas y paisajes con el jardín. Podríamos deducir que cuando se trata de un programa de normas complejas, se basan en reglas básicas ortogonales; y si el programa es sencillo, entonces pueden introducir reglas formales del mundo “orgánico” que complejizan el proyecto.¹⁰⁶

Podemos observar también que, quizá, cuando existe un dominio sobre las estrategias proyectuales a lo

¹⁰⁶ No obstante, las formas curvas y orgánicas son de carácter apriorístico que condicionan el proceso radicalmente al buscar, de base, un resultado preestablecido, y esas formas racionales y ortogonales “artificiales” permiten establecer un juego en el que se desconoce el resultado final y los proyectos evolucionan y crecen de manera más metabólica.

largo de la carrera de Kazuyo y Ryue, comienzan a aparecer también **estrategias de relación con el jardín combinadas**. La suma de principios elementales experimentados en proyectos anteriores, producen resultados en los que es fácil observar dos o más estrategias funcionando al mismo tiempo en un sólo proyecto. Por ejemplo, si nos fijamos en los *Apartamentos Seijo*, prevalece una estrategia que aúna todo el proyecto, *el jardín como espacio intersticial*, pero cada unidad de vivienda establece un vínculo con la vegetación y los espacios exteriores a través del *paisaje enmarcado*. De este modo, un jardín inunda los espacios vacíos entre los volúmenes

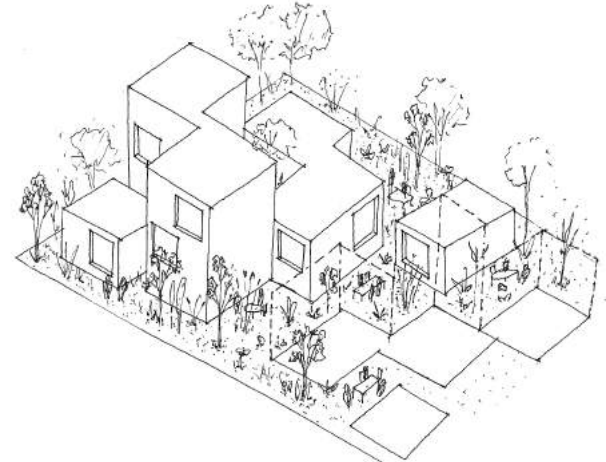


Figura 123. Diagrama de los *Apartamentos Seijo*.



Figuras 124 y 125. *J Terrace Café*.

construidos, y en cada bloque se abren una serie de selectos huecos con una vista escogida que contempla un determinado lugar y que además no se cruza con la mirada de otro bloque. Así mismo, los proyectos para la *Serpentine Gallery* o el *J Terrace Café*, mientras que son *arquitecturas diluidas en el paisaje* que no irrumpen en el entorno natural sino que se modelan entendiendo sus lógicas y adaptándose a ellas, también utilizan la forma de ameba para crear jardines cercanos y ensamblados en el proyecto mediante las concavidades que crean los edificios.

De todos modos, a veces cuesta hablar de jardines, teniendo en cuenta la imagen arquetípica convencional que tenemos en el imaginario colectivo asociado a ese término. Los jardines de SANAA parecen congeniar más bien con las afirmaciones de Leberecht Migge, en tanto en cuanto el jardín no es un “diseño del espacio”, sino la suave acentuación de lo ya existente.¹⁰⁷ Una acentuación que logran a través de la arquitectura y que en muchos casos de hecho es, sencillamente, el paisaje mismo. La naturaleza se infiltra en los edificios en forma de jardines que no parecen ser concebidos por medio del diseño o la exhibición de las artes de la jardinería. Si nos fijamos en los *Apartamentos Okurayama* el jardín emerge en

¹⁰⁷ Taut, B. (2015). *Una casa para habitar*. Pamplona: T6 Ediciones. p.101.

los vacíos arquitectónicos en los que se escenifica el movimiento del mismo, donde crecerá más o menos en función de la actividad humana y donde crecerán unas especies u otras en función de las condiciones lumínicas y de humedad. No es un jardín concluido desde el inicio sino que está a la espera de crecer, evolucionar y vivir transformaciones.

En este sentido, tanto la arquitectura como los jardines que plantean Sejima y Nishizawa parecen mostrarse a la espera; como si estuviesen inacabados. Según Guilles Clément en un jardín es necesario cierto abandono para dar lugar al desarrollo de la vida espontánea y natural.¹⁰⁸ Los edificios de SANAA sugieren un abandono parecido: una infraestructura que está esperando el uso de los habitantes para recobrar la vida. Las construcciones del ser humano una vez terminadas se embarcan en un proceso de degradación ineludible dada su incapacidad de transformarse. El hecho de no plantear edificios con aspecto completamente finalizado por parte de SANAA, sino que dependen de los diversos usos que pueden dar los usuarios, hacen que, de manera poética, la arquitectura no muera una vez construida.

“Es una arquitectura más del tiempo que del espacio” (Solá-Morales, 2010)¹⁰⁹



Figura 126. *Apartamentos Okurayama.*

¹⁰⁸ Clément, G. (2017). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. p.16.

¹⁰⁹ Solá-Morales, I. (2010). *Arquitectura líquida. Los textos de Any. Fundación Caja de Arquitectos*. Colección la cimbra, nº8.

A lo largo del análisis de la obra de Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa es recurrente la separación de los elementos que componen el programa de los edificios en entes independientes relacionados mediante un espacio común y continuo que toma diferentes formas y tamaños y que, si no es el jardín, es un espacio íntimamente relacionado con él o con el entorno. Dada la naturaleza de estos intersticios llenos de lugares de paso y zonas de relación es posible sugerir que **el jardín** puede convertirse en **espacio de conciliación**. Conciliación entre los usuarios que conviven en él; entre los usuarios y la arquitectura que la perciben bajo un escenario conocido y apacible; y entre la arquitectura y la naturaleza cuyo entendimiento y gestión conduce a la integración en sus dinámicas biológicas y no a enfrentarse con ella.

Tras estos resultados y de acuerdo con los objetivos que se planteaban al principio del trabajo, es posible sugerir que el límite entre el exterior el interior, los intersticios, el contacto entre la arquitectura y el entorno... el jardín, puede tratarse de un espacio de reconciliación entre los elementos. Un jardín que trasciende los órdenes clásicos y la concepción inmutable y estética. De hecho, se podría plantear construir y habitar los jardines bajo la concepción líquida de la sociedad. En lugar de crear imágenes y escenas pintorescas estáticas, ceder esa tarea a la propia naturaleza que ya es por sí misma capaz de generar escenas, y, en todo caso, orientar el movimiento para



Figura 127. *Viviendas Seijo*.

poder coexistir en un espacio que no es del todo silvestre. SANAA ofrece una respuesta arquitectónica que tiene que ver con el jardín dinámico a través de espacios interiores que invitan al movimiento, en el que el recorrido es el que nos va revelando parcialmente el paisaje, sin buscar la gran mirada invariable y total que domina el horizonte.

El respeto por la vegetación no debería derivar tampoco en una veneración absoluta y convertirla en intocable. No olvidemos que la naturaleza posee una elevada capacidad de adaptabilidad ante los cambios. Del mismo modo que ha sido capaz de recuperarse de catástrofes naturales, es capaz de ajustarse a nuestro habitar en la medida en que nosotros aportemos un trato adecuado. Allí donde los desplazamientos humanos sean mayores, por ejemplo, crecerán menos plantas y con ello se formarán senderos sin que sea necesario pre-diseñar circuitos que responden generalmente a leyes compositivas estéticas sobre un plano. Es necesario concebir el jardín como un microcosmos en movimiento en el que la arquitectura se inserte con la misma naturalidad que nuestro caminar y guiada por las reglas de ese microcosmos. Una vez entendamos el jardín bajo estas concepciones quizá no haga falta hablar de jardines, entendiéndolos como espacios cerrados y sagrados, sino que la concepción unitaria de arquitectura y entorno y su

Figuras 129 y 130. *Apartamentos Okurayama*.



Figura 128. *Liceo J.Rieffel, Saint-Herblain, Francia.*



correspondiente extensión planetaria lo despojará de su dimensión meramente decorativa “en beneficio de una consideración superior, en esencia ecológica”.¹¹⁰



¹¹⁰ Clément, G..A. (2017). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL. p.101.

Figuras 131, 132 y 133. *Museo Hiroshi Senju*.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Álvarez, Darío. (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A.

Capitel, Antón. (2009). *Alvar Aalto: proyecto y método*. Madrid: Akal.

Castro Arines, José de. (1972). *Fernando Higuera*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes Ministerio de Educación y Ciencia.

Clément, Gilles. (2017). *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL

Colquhoun, Alan. (2005). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

Farello, Francesco. (2004). *La arquitectura de los jardines. De la Antigüedad al siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A.

Frampton, Kenneth. (2005). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

Jaraíz, José. (2013). *SANAA: espacios, límites y jerarquías*. Madrid: Nobuko.

Lahiti, Louna; Gossel, Peter. (2004). *Aalto*. Taschen GmbH.

Ono, Sokyō. (2017). *Sintoísmo. La vía de los kami*. Gijón: Satori Ediciones.

Rinne kangas, Rax. (2010). *Villa Mairea: la esencia de una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, D.L.

Roth, Leland M. (2013). *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Schoenauer, Norbert. (1984). *6.000 años de hábitat. De los poblados primitivos a la vivienda urbana en las culturas de oriente y occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Tanizaki, Junichiro. (2005). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Taut, Bruno. (2015). *Una casa para habitar*. Pamplona: T6 Ediciones.

Watsuji, Tetsuro. (2006). *Antropología del paisaje: Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Tesis doctorales

Castro Marcucci, Andrea. (2012). *Aproximaciones a la definición de la arquitectura líquida en las estrategias proyectuales de arquitectos japoneses contemporáneos*. Escuela Técnica Superior La Salle, Barcelona.

García Martínez, Pedro. (2016). *El proyecto de vivienda como laboratorio de estrategias para Sejima y Nishizawa de 1987 a 2010*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

González LLavona, Adelaida. (2015). *Decodificar Sejima-SANAA. Estrategias formales y estructurales en su trayectoria de proyecto, 1987 a 2010; de la Casa Platform I al Centro Rolex*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Navarro Martínez, Héctor. (2017). *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos. Análisis de espacios intermedios en climas tropicales y templados*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Revistas

Editorial El Croquis 77 Kazuyo Sejima 1988-1996.

Editorial El Croquis 99 Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1995-2000. Trazando los límites

Editorial El Croquis 121/122 SANAA. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 1998-2004. Océano de aire.

Editorial El Croquis 139 SANAA. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2004-2008. Topología arquitectónica.

Editorial El Croquis 155 SANAA. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2008-2011. Arquitectura inorgánica.

Editorial El Croquis 179/180 SANAA. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2011-2015. Sistemas de continuidad.

Editorial El Croquis 182 Christian Kerez 2010-2015 Junya Ishigami 2005-2015.

AV Monografías 171_172 SANAA. Sejima & Nishizawa 2007-2015.

Artículos

Fernández Contreras, Javier. (2009). El organicismo expandido. *CIRCO*, Nº 153.

Holgado García, Eider. (2015). El espacio compartido y el espacio de circulación aleatoria en la arquitectura doméstica de Sejima y Nishizawa. *Hipo Tesis*, Vol.3: prácticas cronotópicas.

Iborra Pallarés, Vicente, Capdevila Castellanos, Iván, Almazán Caballero, Jorge. (2016). Las familias de SANAA. *i2*, Nº 5.

Terao, Eriko. (2008). *El jardín japonés como microcosmos. Lo invisible en el jardín japonés*. Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago.

Páginas web

Sánchez, M. *JardineríaOn*. Extraído desde <https://www.jardineriaon.com/jardin-japones.html>

Kawana, K. *El Jardín Japonés. Simbolismo y Principios Estéticos*. Extraído desde https://www.academia.edu/27593321/El_Jardin_Japonés_-_Simbolismo_and_Principios_Esteticos

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Figura 1 (Schoenauer, Norbert. *6.000 años de hábitat*)
Figura 2 (Schoenauer, Norbert. *6.000 años de hábitat*)
Figura 3 (Schoenauer, Norbert. *6.000 años de hábitat*)
Figura 4 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 5 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 6 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 7 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 8 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 9 (www.nationaltrust.org.uk)
Figura 10 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 11 (Álvarez, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX*)
Figura 12 (Álvarez, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX*)
Figura 13 (www.ugr.es)
Figura 14 (www.plataformaarquitectura.cl)
Figura 15 (www.wikiarquitectura.com)
Figura 16 (www.wikiarquitectura.com)
Figura 17 (www.pinterest.com)
Figura 18 (Ono, Sokyō. *Sintoísmo. La vía de los kami*)
Figura 19 (Ono, Sokyō. *Sintoísmo. La vía de los kami*)
Figura 20 (www.jardinessinfronteras.com)
Figura 22 (www.jardinessinfronteras.com)
Figura 23 (www.jardinessinfronteras.com)
Figura 24 (Farello, Francesco. *La arquitectura de los jardines*)
Figura 25 (Navarro Martínez, Héctor. *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos*)
Figura 26 (www.japanhoppers.com)
Figura 27 (Navarro Martínez, Héctor. *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos*)
Figura 28 (Navarro Martínez, Héctor. *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos*)
Figura 29 (Navarro Martínez, Héctor. *Simbiosis y fronteras entre arquitectura y espacios urbanos contemporáneos*)
Figura 30 (Schoenauer, Norbert. *6.000 años de hábitat*)
Figura 31 (Schoenauer, Norbert. *6.000 años de hábitat*)
Figura 32 (El Croquis 139)

Figura 33 (www.flickr.com)
Figura 34 (El Croquis 121/122)
Figura 35 (El Croquis 121/122)
Figura 36 (66.media.tumblr.com)
Figura 37 (El Croquis 99)
Figura 38 (El Croquis 179/180)
Figura 39 (El Croquis 179/180)
Figura 40 (www.flickr.com)
Figura 41 (El Croquis 179/180)
Figura 42 (El Croquis 139)
Figura 43 (El Croquis 179/180)
Figura 44 (El Croquis 139)
Figura 45 (www.arquitecturaviva.com)
Figura 46 (Dibujo propio)
Figura 47 (El Croquis 179/180)
Figura 48 (www.flickr.com)
Figura 49 (Dibujo propio)
Figura 50 (El Croquis 179/180)
Figura 51 (El Croquis 179/180)
Figura 52 (El Croquis 179/180)
Figura 53 (El Croquis 179/180)
Figura 54 (El Croquis 179/180)
Figura 55 (www.diptyqueparis-memento.com)
Figura 56 (www.vegasolaz.com)
Figura 57 (www.archiweb.cz)
Figura 58 (Dibujo propio)
Figura 59 (El Croquis 121/122)
Figura 60 (Dibujo propio a partir de El Croquis 121/122)
Figura 61 (El Croquis 77)
Figura 62 (El Croquis 121/122)
Figura 63 (El Croquis 121/122)
Figura 64 (Dibujo propio)
Figura 65 (El Croquis 155)
Figura 66 (El Croquis 99)
Figura 67 (Dibujo propio)
Figura 68 (El Croquis 99)
Figura 69 (www.tumblr.com)

Figura 70 (www.tumblr.com)
Figura 71 (El Croquis 139)
Figura 72 (El Croquis 139)
Figura 73 (El Croquis 139)
Figura 74 (AV Monografías 171_172)
Figura 75 (AV Monografías 171_172)
Figura 76 (Dibujo propio)
Figura 77 (Dibujo propio a partir de El Croquis 139)
Figura 78 (Dibujo propio a partir de El Croquis 179/180)
Figura 79 (El Croquis 179/180)
Figura 80 (El Croquis 121/122)
Figura 81 (El Croquis 139)
Figura 82 (El Croquis 139)
Figura 83 (El Croquis 99)
Figura 84 (El Croquis 179/180)
Figura 85 (El Croquis 179/180)
Figura 86 (El Croquis 179/180)
Figura 87 (www.pinterest.com)
Figura 88 (El Croquis 99)
Figura 89 (AV Monografías 171_172)
Figura 90 (Dibujopropio)
Figura 91 (El Croquis 139)
Figura 92 (El Croquis 139)
Figura 93 (El Croquis 139)
Figura 94 (El Croquis 139)
Figura 95 (www.pinterest.es)
Figura 96 (El Croquis 179/180)
Figura 97 (www.plataformaarquitectura.cl)
Figura 98 (Dibujo propio)
Figura 99 (El Croquis 139)
Figura 100 (El Croquis 139)
Figura 101 (Dibujo propio a partir de El Croquis 139)
Figura 102 (Dibujo propio a partir de El Croquis 179/180)
Figura 103 (El Croquis 179/180)
Figura 104 (El Croquis 179/180)
Figura 105 (AV Monografías 171_172)
Figura 106 (AV Monografías 171_172)

Figura 107 (El Croquis 139)
Figura 108 (El Croquis 139)
Figura 109 (El Croquis 139)
Figura 110 (El Croquis 139)
Figura 111 (El Croquis 139)
Figura 112 (El Croquis 139)
Figura 113 (El Croquis 99)
Figura 114 (El Croquis 121/122)
Figura 115 (El Croquis 121/122)
Figura 116 (El Croquis 121/122)
Figura 117 (aktua.net)
Figura 118 (El Croquis 155)
Figura 119 (Dibujo propio)
Figura 120 (El Croquis 155)
Figura 121 (Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*)
Figura 122 (AV Monografías 171_172)
Figura 123 (Dibujo propio)
Figura 124 (El Croquis 179/180)
Figura 125 (El Croquis 179/180)
Figura 126 (El Croquis 155)
Figura 127 (El Croquis 139)
Figura 128 (Clément, Gilles. *El jardín en movimiento*)
Figura 129 (El Croquis 155)
Figura 130 (El Croquis 155)
Figura 131 (AV Monografías 171_172)
Figura 132 (AV Monografías 171_172)
Figura 133 (AV Monografías 171_172)

