

Steven Holl: del espacio articulado al espacio cromático

M. Teresa Díez Blanco

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Universidad Politécnica de Cataluña

Abstract: By 1983, Steven Holl had begun experimenting with so-called ‘hinged space’ in a series of apartments in Manhattan based on a planar and linear vision of architecture. Therefore, a parallel could be drawn with De Stijl group and their neoplastic paintings. Projects like housing in Fukuoka and Storefront gallery are evolved examples of the same ideas.

The creation of ‘chromatic space’ –another term coined by Holl– is analyzed through D.E. Shaw and Sarphatistraat offices renovation, where the phenomena of spatial colour reflection are explored, thereby establishing new points in common with the chromatic architecture of the Dutch group.

Keywords: Steven Holl. Neoplasticism. Planar architecture.

Hacia 1983, Steven Holl empezó a experimentar con lo que denominaría ‘espacio articulado’, en una serie de apartamentos en Manhattan, como el apartamento Cohen y el XYZ de la torre MoMA, en los que aparecían tabiques con partes móviles, integradas completamente en la pared, simulando ser planos que giraban según un eje vertical. El hecho de que estos paneles tuvieran formas poco corrientes –de L o T invertidas– ayudaba aún más a desdibujar la idea de puerta y tabique al uso.

En su libro *Parallax*, el arquitecto americano definía el concepto de espacio articulado como el paso de un espacio autónomo a un espacio interactivo, formado por ‘paredes participantes’ –que él mismo calificó como un híbrido entre paredes fijas y articuladas– cuya función era reordenar el hábitat doméstico, para ajustarlo a las necesidades del usuario. Se trataba, en definitiva, de crear un espacio con movimiento y dinamismo, como el que habían prometido las tendencias deconstructivistas (según Holl sin éxito, por tratarse de arquitecturas cambiantes en la forma pero estáticas en

su realización): “En ese momento, la polémica de la ‘deconstrucción’ condujo a otros diseñadores a crear mallas retorcidas, fragmentos de paredes, y pliegues torturados. Cuando se construyeron sus geometrías, el espacio estaba congelado en una caricatura de la dinámica” (Holl 2000, 230).

Por tanto, el arquitecto planteó una serie de ámbitos domésticos con planos de pared que se movían, alterando con ello la percepción del espacio generado, por efecto del cambio de la paralaje: término que adaptó al ámbito arquitectónico y urbano, definiéndolo como “el cambio en la disposición de las superficies que definen el espacio, debido al cambio de posición del observador” (Holl 2003, 80). Esta manera de abordar la arquitectura, en la que lo importante es la experiencia perceptiva del que mira, implica una manera de operar concreta, a partir de vistas previas en perspectiva dibujadas con anterioridad a los planos. Es decir, durante el proceso de diseño se recurre a la exploración del espacio desde un punto de vista lo más cercano posible a la visión directa, evitando representaciones bidimensionales abstractas. Así lo relata el propio Steven Holl: “En lugar de unas plantas iniciales, trasladadas luego a dibujos en perspectiva, son estas vistas en perspectiva las que se hacen primero y luego se proyectan sobre fragmentos de planta” (Holl 2003, 80).

En la reforma del apartamento Cohen, de 1983, las paredes de las habitaciones existentes fueron eliminadas, dejando a la vista el antiguo sistema de vigas. Holl optó por no compartimentar las piezas principales, propiciando de esta manera una secuencia de espacios concatenados formada por el comedor, el salón y el estudio, enmarcados únicamente por la estructura de pilares y vigas maestras.

En relación al diseño, la propuesta está basada en tres tipos compositivos elementales: lineal, volumétrico y plano. Así, en la zona del comedor predomina el mobiliario de formas lineales, en el salón los motivos

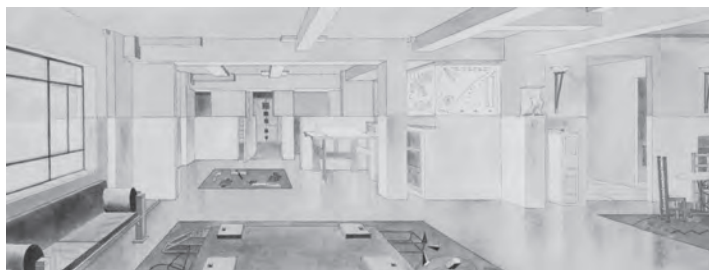


Figura 01. Perspectiva del apartamento Cohen desde la sala hacia el estudio y el dormitorio. Steven Holl Architects (SHA), 1983 (Holl 2012, 22).

volumétricos y, tanto en el estudio como en el dormitorio, las composiciones planas a base de rectángulos y cuadrados. De hecho, en el tabique que separa estas dos últimas estancias, se han recortado dos segmentos de pared rectangulares que pueden quedar abiertos o cerrados, comunicando visual –a modo de ventana– y físicamente –a modo de puerta pivotante– ambas zonas, en lo que constituiría el germen del espacio articulado.

Por último, dado que las vistas desde el apartamento son únicamente de rascacielos cercanos, el arquitecto quiso dotar al espacio interior de una línea del horizonte propia, en forma de tira de chapa metálica, que recorre los elementos verticales (paredes, pilares y paneles articulados) dividiéndolos en dos partes diferenciadas cromáticamente: el enlucido de yeso de la franja inferior es de color crema, mientras que la parte superior y el techo están pintados de azul claro. Con ello, se consigue dar unidad al conjunto.

De todo lo dicho anteriormente, pueden establecerse paralelismos con algunos postulados del grupo holandés De Stijl. Por un lado, la depuración de formas hasta llegar a sus componentes fundamentales: líneas y planos. Por otro, el gusto por las geometrías en ángulo recto, presentes en paredes y mobiliario. En este sentido cabe destacar el frontal del armario del dormitorio, cuya composición a base de rectángulos y cuadrados de varios tamaños, trae a la memoria cuadros neoplásticos de miembros del grupo como Theo Van Doesburg¹.

Para la reforma interior del apartamento de la torre MoMA, de 1986-87, Steven Holl partió igualmente de un concepto geométrico simple: la organización y distribución de los diversos elementos siguiendo las direcciones de los ejes coordenados X, Y y Z. De este modo, el enlucido de las paredes situadas según el eje X está pintado íntegramente de color negro carbón, mientras

que en el Y es amarillo –quizás queriendo crear un efecto de claroscuro–. La dirección Z está representada en las líneas verticales del mobiliario, enfatizadas por dos lámparas alargadas y estrechas situadas en las esquinas.

Esta combinación de superficies de colores y líneas hace que el espacio interior parezca enteramente una fabricación plana, cosa que nos remite de nuevo a De Stijl y a su concepción

de la arquitectura. Sobre todo, por el uso del color para alterar la percepción de la volumetría existente, hasta reducirla visualmente a composiciones de planos. Pero también por el tratamiento global del interior, mobiliario incluido, con el fin de crear una interacción espacial entre las partes, en la cual el objeto situado en una posición sirve a la vez de referencia de otro. Es decir, al igual que pasa en la arquitectura neoplástica, cada parte resulta visualmente independiente de la otra y, al mismo tiempo, interactúa con la totalidad de la composición.



Figura 02. Axonometría del apartamento de la torre MoMA. SHA, 1987 (Holl 2012, 32).

En este sentido, merece especial mención el plano exento de pared que separa la zona del comedor de la sala de estar, así como la puerta de acceso al dormitorio, constituida por un panel articulado con dos partes que giran y que enmarcan la vista de otra ‘pared rotacional’ –en palabras de Holl– situada al fondo. Esta última es, en realidad, un armario ropero con múltiples puertas y cajones, que encajan entre sí como piezas de un rompecabezas, generando con ello un efecto de gran dinamismo. El mobiliario, especialmente diseñado para el apartamento, incluye una mesa de comedor con la dirección XYZ marcada en su centro, mediante un motivo geométrico que recuerda al cuadro *Composición $y=2x^2/5$ con rojo* (1931) del escultor y neoplasticista Georges Vantongerloo.



Figura 03. Vista interior desde la puerta del dormitorio. SHA, 1987 (Holl 2012, 33).

Espacio articulado interior

Entre 1989 y 1991, Steven Holl construye un edificio de viviendas en Fukuoka (Japón), partiendo nuevamente de la noción de ‘espacio articulado’ para la distribución interior de los apartamentos. La propuesta consistía en generar una reforma activa de todo el hábitat doméstico, de tal modo que fuese posible hacer cambios o variaciones en función del uso y de las necesidades del momento. Todo ello para aprovechar al máximo la superficie útil disponible (algo indispensable en las grandes urbes, en las que la escasez del metro cuadrado edificable encarece los precios de manera desorbitada).

Por tanto, frente al espacio doméstico clásico, definido a partir de la agregación de habitaciones independientes mediante paredes fijas –en otras palabras, de viviendas de uno, dos o tres dormitorios– el arquitecto americano planteó una distribución interior a base de particiones móviles, a fin de obtener ámbitos susceptibles de cambiar de una organización espacial a otra. De esta forma, la concepción de espacio basada en un volumen definido desaparecía, lo que nos retrotrae al principio neoplástico: “La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, en ella los diferentes espacios no se comprimen en un cubo cerrado” (Doesburg & Crego 1985).

Para ello, Holl se basó en las cualidades del espacio doméstico tradicional japonés y en las múltiples formas en que los japoneses hacen uso del mismo, para lo cual emplean mecanismos tales como pantallas y mamparas correderas –llamadas *fusuma* si son opacas y *shoji* si son translúcidas–. A partir de este planteamiento, hace una interpretación moderna del *fusuma* japonés mediante la utilización de puertas, paneles y armarios pivotantes de madera, que pueden ser retirados a voluntad haciendo posible unir o subdividir piezas, de acuerdo a cambios horarios, cíclicos o esporádicos (las habitaciones pueden convertirse en zonas de estar durante el día, pueden cambiar de tamaño cuando nacen niños, cuando los hijos dejan el hogar, etc.) dotando así al espacio de gran flexibilidad y dinamismo. De este modo, mediante el giro de una serie de segmentos de pared, las distintas estancias dejan de estar compartimentadas con lo que se consigue continuidad y fluidez entre espacios.



Figura 04. Esquema en planta del espacio articulado y vistas interiores. SHA, Matsuo Photo Atelier, 1990 (Holl 2000, 232-233).

En algunos casos, las esquinas de las habitaciones incluso pueden desaparecer por completo ya que no hay dos apartamentos iguales; cada uno está organizado según una distribución distinta. De hecho, cada panel está pintado siguiendo una permutación de colores, desde la madera natural al negro, creando con ello diversas composiciones cromáticas, que contribuyen a centrar la atención en estos elementos. En conjunto, la sensación es la de estar inmerso en un interior un tanto abstracto, en el que componentes convencionales de la

arquitectura como las paredes han sido reemplazadas por planos articulados.

Espacio articulado urbano

En 1992, Steven Holl y el artista Vito Acconti recibieron el encargo de rehabilitar la vieja fachada de la galería de Arte y Arquitectura StoreFront, una de las pocas dedicadas a exponer la obra de arquitectos jóvenes en la ciudad de Nueva York. Esta obra sigue la estela de los paneles pivotantes de las viviendas de Fukuoka, aunque con variaciones. La más importante es que, hasta entonces, Holl había aplicado el concepto de espacio articulado únicamente en interiores domésticos. Esta transformación hacia un espacio articulado urbano queda expresada en la frase “reconsiderar el espacio articulado” que aparece en el diagrama conceptual del proyecto.



Figura 06. Planta final de la propuesta y vista interior mostrando los paneles móviles. SHA, 1993 (Holl 2003, 190).

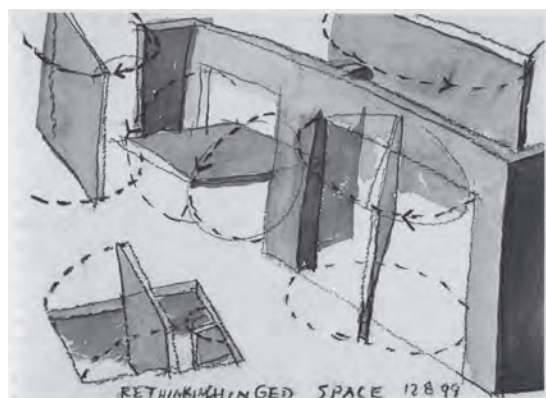


Figura 05. Diagrama conceptual de la fachada perforada y articulada. SHA, 1992 (Holl 2000, 234).

Situada en la esquina de una manzana, la galería es en realidad una cuña estrecha y alargada, en la que la longitud de fachada es la dimensión dominante. Dado que el historial de las exposiciones celebradas con anterioridad estaba caracterizado por los múltiples cortes y capas de pintura que se habían ido acumulado sobre esta pared, no parecía aconsejable diseñar algo que supusiera un tratamiento permanente de la misma. Igualmente, Holl y Acconti estaban interesados en conseguir un espacio de exposiciones interactivo y dinámico, de encuentro entre el visitante y el artista –el arte conceptual no quiere espectadores pasivos–.

Partiendo de estas premisas, la estrategia consistió en perforar todo el plano de fachada, insertando doce paneles pivotantes –realizados de un material compuesto, mezcla de hormigón y fibras recicladas– de varias formas y medidas, que rotan en sentido horizontal o vertical para abrir la galería directamente a la calle. De esta manera se crean, por un lado, multitud de fachadas posibles, en función de las distintas posiciones de los paneles (hasta el punto de hacer las veces de puertas, mesas y bancos) transformando así un elemento plano, en una composición tridimensional formada por “una multiplicidad de superficies: otra vez planas”²². La descripción corresponde a la visión de la arquitectura que tenía el neoplasticismo y, más concretamente, Piet Mondrian.

Pero además, al abrirse los paneles, la fachada se disuelve y con ella, la división existente entre el espacio interior de la galería y la calle. En 1923, Van Doesburg escribió: “La nueva arquitectura ha atravesado el muro y, al hacerlo, ha eliminado por completo el divorcio entre ‘dentro’ y ‘fuera’”²³. Las coincidencias con el proyecto de Storefront son evidentes. Por tanto, el espacio antes privado del mundo del arte se expande hacia el exterior, al público en general: la vida se hace arte y el arte se hace vida, al igual que ocurría en el ideal neoplasticista. En conclusión, si la función principal de cualquier fachada es la de crear una barrera que separe el espacio interior del exterior, esta nueva fachada, según Kyong Park, director de la galería, “no es ni muro,

ni barrera, ni interior, ni espacio, ni edificio, ni lugar, ni institución, ni arte, ni arquitectura, ni Acconti, ni Holl, ni Storefront”. (Holl 2003, 184).

Espacio cromático

Desde el punto de vista de la física, podemos describir el color como una propiedad de la luz, que depende de la longitud de onda. Sin embargo, ya en 1810, Johann Wolfgang von Goethe se oponía a esta visión puramente científica, en su tratado “Teoría de los colores”, proponiendo que el color también depende de nuestra percepción –aspecto olvidado por las teorías newtonianas– y haciendo especial énfasis en el brillo y el contraste como factores determinantes de este hecho. Más adelante, los descubrimientos llevados a cabo sobre el modo en el que el cerebro interpreta los colores así lo han confirmado.

Steven Holl se hace eco de estas ideas en su libro *Parallax*, al hablar de lo que denomina ‘espacio cromático’, refiriéndose a este doble aspecto que engloba lo objetivo y lo subjetivo, aunando concepto y sensación. Este interés científico y estético que muestra el arquitecto por la luz y el color –además de otros elementos clave como la geometría o el material– es una de las características de su obra, pues les otorga un valor determinante en la configuración del espacio arquitectónico. En su escrito “la idea y los fenómenos” lo argumenta así: “El espacio permanece inconsciente sin la luz. La sombra y el tono de la luz, sus distintas fuentes, su opacidad, transparencia, translucidez, y las condiciones de reflexión y refracción se entremezclan para definir o redefinir el espacio” (Holl 2003, 90).

De la misma manera, el espacio cromático se activa a través de la luz –más allá de la superficie pintada de una pared o de la propia tonalidad del material– generando halos de colores que tiñen el entorno circundante por reflexión. Así, mediante el empleo de diferentes sistemas y tipos de luz se crean campos cromáticos que definen planos, que definen volúmenes, que definen espacios. En definitiva, es el espacio mismo y no solamente las superficies que lo circundan, el que adquiere cualidades cromáticas.

Este interés de Holl por los efectos de la luz de un modo inseparable de la arquitectura se muestra claramente en la Capilla de San Ignacio, pero se manifiesta en su uso

sistemático de la acuarela como medio representativo, y desde éste hábito puede partir a otras consideraciones fenomenológicas, donde se evidencian sus amistades finlandesas, en concreto la empatía con que J. Pallasmaa se ocupa de la vivencia de la arquitectura por el usuario: “Las acuarelas te permiten crear cuerpos de luz, ir de lo brillante a lo oscuro. Cuando estoy haciendo una serie de perspectivas a través de una serie de espacios y estudio la luz, la acuarela es mucho mejor medio que el dibujo a línea” (Holl 2003, 23).

En 1991, la creación de un espacio cromático fue el concepto central de la remodelación de las oficinas de la multinacional D.E.Shaw en Nueva York, ubicadas en las dos plantas superiores de un rascacielos del centro de Manhattan. Se trata de un proyecto que guarda bastantes similitudes con la obra del artista estadounidense James Turrell, caracterizada a su vez por la luz y el espacio como elementos clave.

El hecho de que la empresa D.E. Shaw esté dedicada a la gestión de activos financieros, le sirvió a Holl para establecer una analogía entre en el mundo intangible de una compañía que trabaja veinticuatro horas al día en el mercado de la bolsa y el concepto de diseño, basado en la colocación de fuentes de color que son igualmente invisibles para el espectador. Esto se consigue mediante paños de pared estratégicamente situados y pintados con tonos vivos, que actúan como pantallas difusoras del color al incidir la luz.

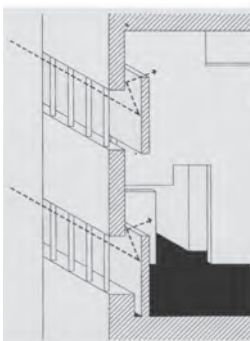


Figura 07. Diagrama de la proyección del color con luz natural y vista desde el segundo piso. SHA, 1992 (Holl 2000, 164-165).

Con este fin, el arquitecto americano convirtió el vestíbulo a doble altura de acceso a las oficinas en una especie de cubo dentro de otro cubo. En las paredes interiores del volumen central, construido mediante placas de yeso, se realizaron toda una serie de aberturas y hendiduras en puntos concretos, que actúan como moduladores de luz. Para ello, en la parte posterior de estos tabiques, se aplicó una capa de color que queda oculta para el visitante situado dentro del espacio y que se proyecta al resto de superficies por reflexión, tanto de la luz diurna como de la luz artificial que le llega, creando con ello reflejos cromáticos que enmarcan en especial los huecos realizados. A fin de aumentar la intensidad del color reflejado, se utilizó pintura fluorescente.



Figura 08. Vista nocturna del pabellón.
SHA, 2000 (Holl 2003, 190).

Con todo ello podemos encontrar una vez más puntos en común con el neoplasticismo, principalmente en dos aspectos. En primer lugar, en el uso del color como elemento clave para la definición del espacio; recordemos la frase de Mondrian: “La Arquitectura Neo Plástica exige color, sin lo cual el plano no nos es realidad viva” (Mondrian 1983). En segundo lugar por los recortes en el plano de pared, que sirven a su vez para acentuar la percepción del espacio interior como suma de superficies entrelazadas. Por tanto, podríamos

concluir que en la arquitectura de Steven Holl, el corte tiene un sentido similar al del color en la arquitectura neoplástica: en ambos casos sirve para descomponer el volumen en planos, rompiendo así con la noción de espacio cerrado y cúbico de la arquitectura tradicional. Sobre las razones para ello, recurrimos de nuevo a la explicación que da el propio arquitecto, mostrándose a su vez contrario al postmodernismo pero también al espacio moderno homogéneo e indiferenciado: “Siempre he pensado que la luz, la textura, el detalle y los espacios solapados constituyen un significado silencioso pero de mayor intensidad que cualquier manipulación textual” (Holl 2003, 15).

En el caso de las oficinas Sarphatistraat, situadas en Amsterdam, junto al canal Singel, se trataba también de conseguir un espacio cromático, mediante destellos de colores colocados al azar, cosa que resulta especialmente lograda por la noche, cuando la luz del interior del edificio proyecta densos bloques flotantes de color en el agua, pintando el canal por reflexión.

El proyecto en sí, realizado entre 1996 y el 2000, consistía en la remodelación de un antiguo edificio para oficinas, más la construcción de un nuevo pabellón, pensado para albergar desde reuniones públicas hasta actuaciones teatrales. En el caso de este último, Holl se inspiró tanto en la ciencia como en la música, mediante la mezcla de la forma racional y matemática de la ‘esponja de Menger’ (una figura repleta de agujeros que se van repitiendo en secciones cada vez más pequeñas, hasta el punto de que el volumen tiende a cero y el área al infinito) y la aleatoriedad de la composición musical *Dibujos sobre un campo cromático*, de Morton Feldman. El resultado es un edificio asimétrico con forma de cubo, plagado de aberturas rectangulares de distintas medidas, dispuestas de manera casual en las tres dimensiones del espacio, cosa que le confiere un carácter poroso. Esta idea se ve reforzada mediante la sucesión en fachada de capas de paneles perforados – con materiales que van desde la madera contrachapada y el aluminio del interior, al cobre del exterior– que actúan como pantallas, filtrando la luz proveniente de las aberturas. Así mismo, se incorporaron recuadros de pintura fluorescente, de varias tonalidades y tamaños, repartidos de forma arbitraria entre los diferentes estratos de la fachada, cosa que añade color, potenciado en algunos sitios mediante luminarias. Se trata, por tanto, de una porosidad permeable a la luz y a los reflejos, creando así un espacio cromático cambiante del interior al exterior, puesto que el color crece o disminuye en intensidad en función de la hora del día y del tipo de

luz. Se trata también de una porosidad plana, bidimensional, en la que los volúmenes se forman a base de la adición de superficies.



Figura 09. Diagrama conceptual inicial mostrando las pantallas de colores. SHA, 1996 (Holl 2006, 193).

Algunos críticos han comparado el pabellón de Holl –ubicado, dicho sea de paso, en el país de origen del grupo De Stijl– con el patrón de una pintura de Mondrian. El carácter abstracto de su fachada debido al juego asimétrico y armonioso de aberturas y recuadros fluorescentes, ciertamente recuerda a los experimentos con planos y colores de la arquitectura neoplástica.

Otro ejemplo de abstracción espacial, en el que Steven Holl habla también de ‘porosidad bidimensional’ (Holl 2000, 318) es el edificio de la escuela de arte de la universidad de Iowa, realizado entre 1999 y 2006. Los estudios iniciales con maquetas son una secuencia de construcciones planas, en las que las superficies se ensamblan mediante secciones articuladas, inspiradas en la escultura cubista de Picasso *Maqueta para guitarra* de 1912.

Por último, cabe destacar la importancia de los diagramas conceptuales en la formalización de la arquitectura de Steven Holl, por su poder para capturar la

esencia de cada proyecto y como motor que impulsa el proceso de diseño. En conclusión, su obra y método de trabajo tienen características y cualidades claramente pictóricas, algo que deriva directamente de su decisión de no utilizar en la concepción inicial de los proyectos técnicas infográficas.

Notas

¹ Véase Van Doesburg, *Composición aritmética*, 1929-30.

² Las cursivas corresponden al texto original (Mondrian 1983, 135).

³ La cita forma parte del manifiesto ‘Hacia una arquitectura plástica’, publicado en la revista *De Stijl* en 1924.

Referencias bibliográficas

DOESBURG, Theo van & Crego, C. 1985. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Colegio Of. de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.

HOLL, Steven. 2000. *Parallax*. Birkhäuser. Basel.

HOLL, Steven. 2003. *Steven Holl: 1986-2003: [in search of a poetry of specifics thought, matter and experience = hacia una poética de lo concreto, pensamiento material y experiencia]*. El Croquis. Madrid.

HOLL, Steven. 2006. *Luminosity/Porosity*. Toto Shuppan. Tokyo.

HOLL, Steven, FUTAGAWA, Yukio. 2012. *Steven Holl*. A.D.A. Edita. Tokyo.

MONDRIAN, Piet. 1983, *La nueva imagen en la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.

Autor

M. Teresa Díez Blanco. Arquitecta por la ETSA de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña (2000). Es profesora de enseñanzas superiores de diseño, en la especialidad de diseño de interiores, desde el 2003. Obtuvo la suficiencia investigadora del programa de doctorado ‘Comunicación visual en arquitectura y diseño’ de la ETSAB_UPC en el año 2011. Su campo de investigación preferente es el neoplasticismo y su influencia en arquitectos actuales. Es autora de algunos artículos sobre representación arquitectónica. En la actualidad está redactando la tesis doctoral, bajo la dirección del doctor arquitecto y catedrático Doctor Millán-Gómez (ETSAB_UPC). maria.teresa.diez@aaupc.upc.edu



Figura 10. Serie de transformaciones partiendo de la escultura de Picasso. SHA, 1999 (Holl 2003, 428).